



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali
Ravello

Territori della Cultura

Rivista on line Numero 6 Anno 2011

Iscrizione al Tribunale della Stampa di Roma n. 344 del 05/08/2010



Sommario



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali
Ravello

Comitato di redazione

5

Nuovo Governo. Una Politica per la Cultura
Alfonso Andria

6

I distretti culturali,
un possibile modello di sviluppo
Pietro Graziani

8

Conoscenza del patrimonio culturale

Céline Ollagnier, Max Schvoerer, Laurent Lévi-Strauss,
Jean-Pierre Massué, Nabi Kouchvaktov
SHACULTIM

12

Un «Musée virtuel» de la Culture Timouride
(fin XIV^{ème} s. - début XVI^{ème} s. ap. J.-C.)

Alessandra Filippelli Gaetano Cici La Galleria Nazionale
di Cosenza. Aspetti generali e standard museali

28

Cultura come fattore di sviluppo

Maria Grazia Bellisario Il Premio del Paesaggio
del Consiglio d'Europa:
un'occasione per riconoscere interventi di qualità

34

Piero Pierotti Il paesaggio assistito

38

Claudio Bocci Il fondo per la progettualità culturale:
un nuovo strumento per lo sviluppo dei territori

50

Tania L. Castro Solís La tutela del patrimonio peruviano.
Processo e normativa per la revisione dei progetti di
restauro

54

Metodi e strumenti del patrimonio culturale

Cesare de Seta Ritratti di città. Dal XV al XVIII secolo

68

Agostino Mantovani Il restauro della Chiesa di Santa
Maria della Carità a Brescia

74

Rinaldo Baldini Ferroli Un'opera d'arte per rappresen-
tare la realtà: la Teoria dei Quanti

76

Miscellanea

Agostino Mantovano Elogio alla Cultura

82

*Il Direttore e il Comitato di
Redazione porgono i più fervidi
auguri per un prospero e
sereno 2012*

Comitato di Redazione



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali
Ravello

Presidente: Alfonso Andria

comunicazione@alfonsoandria.org

Direttore responsabile: Pietro Graziani

pietro.graziani@hotmail.it

Direttore editoriale: Roberto Vicerè

rvicere@mpmirabilia.it

Responsabile delle relazioni esterne:

Salvatore Claudio La Rocca

sclarocca@libero.it

Comitato di redazione

Jean-Paul Morel Responsabile settore
"Conoscenza del patrimonio culturale"

jean-paul.morel3@libertysurf.fr;

Claude Albore Livadie Archeologia, storia, cultura

morel@msh.univ-aix.fr

Roger A. Lefèvre Scienze e materiali del
patrimonio culturale

alboRELIVADIE@libero.it

Massimo Pistacchi Beni librari,
documentali, audiovisivi

lefevre@lisa.univ-paris12.fr

massimo.pistacchi@beniculturali.it

Francesco Caruso Responsabile settore
"Cultura come fattore di sviluppo"

francescocaruso@hotmail.it

Piero Pierotti Territorio storico,
ambiente, paesaggio

pierotti@arte.unipi.it

Ferruccio Ferrigni Rischi e patrimonio culturale

ferrigni@unina.it

Dieter Richter Responsabile settore
"Metodi e strumenti del patrimonio culturale"

dieterrichter@uni-bremen.de

Antonio Gisolfi Informatica e beni culturali

gisolfi@unisa.it

Matilde Romito Studio, tutela e fruizione
del patrimonio culturale

matilde.romito@gmail.com

Francesco Cetti Serbelloni Osservatorio europeo
sul turismo culturale

fcser@iol.it

Segreteria di redazione

Eugenia Apicella Segretario Generale

apicella@univeur.org

Monica Valiante

Velia Di Riso

Rosa Malangone

Progetto grafico e impaginazione

Mp Mirabilia - www.mpmirabilia.it

*Per consultare i numeri precedenti e i
titoli delle pubblicazioni del CUEBC:
www.univeur.org - sezione pubblicazioni*

*Per commentare gli articoli:
univeur@univeur.org*

Info

Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali

Villa Rufolo - 84010 Ravello (SA)

Tel. +39 089 857669 - 089 858101 - Fax +39 089 857711

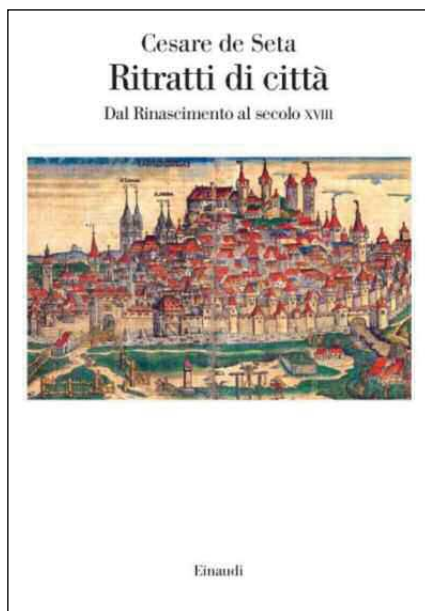
univeur@univeur.org - www.univeur.org



Ritratti di città. Dal XV al XVIII secolo*

Cesare de Seta

Cesare de Seta, Università di Napoli "Federico II"



Copertina del volume "Ritratti di Città. Dal XV al XVIII secolo".

* Presentazione del volume di Cesare de Seta, Einaudi 2011.

1 L'unico esemplare noto è presso Österreichischen Nationalbibliothek Cfr. Atlante storico iconografico delle città toscane (<http://asict.arte.unipi.it>), diretto da Lucia Nuti.

Non saprei dire con certezza quando compaia la dizione "ritratto di città" per la prima volta: certo è che essa è titolo di una vedutina incisa ad acquaforte *Il vero ritratto della città di Siena*, 1555 ca, siglata F.F., e poi ancora in un'incisione in rame di piccole dimensioni *Il vero disegno et ritratto di Siena*, compresa nel volume di Paolo Forlani, *Il primo libro delle città et fortezze principali del mondo*, Venezia, 1567¹. Ma ho vago ricordo d'aver rinvenuta la dizione in un documento o testo antecedente, ma essendo vago, e malgrado insistite consultazioni, mi sono arreso e debbo attenermi alla metà del Cinquecento. In un momento in cui il "ritratto di città" diviene una pratica corrente per città piccole e grandi, in Italia e in Europa. Infatti la dizione compare nel titolo del volume di Guillame Guérout, *Premier livre de figures et pourtraits de villes*, Balthazar Arnoullet, Lyon 1552 e in Antoine Du Pinet, *Plantz, Portraitz, et descriptions de plusieurs villes et forteresses tant de l'Europe, Asie, Afrique, que de Indes et terres neuves*, Lyon 1564: in quest'ultimo è edito a doppia pagina la xilografia *Le vif pourtrait de la ville & Cité de Parme*, a firma di I. d'Ogerolles senz'altra qualifica, inserita nella cornice che contiene l'immagine. Ma la dizione *retrato, porträt, protrait* ricorre, sia pure in tempi diversi, nelle più diffuse lingue dell'antico continente.

Resta il fatto che nel corso di più di due secoli c'è un'accumulazione di titoli che variano in funzione del prodotto che si presenta e delle sue caratteristiche tecniche, ma tali dizioni connotano sempre il medesimo soggetto: l'immagine della città nella sua *magnificentia, splendor, pulchritudo, magnitudo* e simili aggettivazioni insistentemente ricorrenti nei titoli, nelle legende o nelle dediche che sono di corredo alle immagini urbane. Questa lunga storia provo a riassumerla nelle pagine che seguono senza alcuna pretesa di completezza né tematica, né geografica: con la sola ambizione di aver posto con chiarezza problemi di metodo storiografici e di interpretazione storico-artistica che erano vaghi o inesistenti quando, nel lontano 1969, pubblicai la *Cartografia della città di Napoli*: l'appetito per questa tematica è venuto mangiando, così si dice, e per me è vero, perché, nel corso di alcuni decenni, mi sono industriato ad allargare l'ottica prima all'Italia poi all'Europa. Non amo le introduzioni che riassumono quanto viene poi distesamente illustrato, pertanto, senza indugiare, entro nel merito dell'argomento.

Negli studi di storia urbana degli ultimi decenni ha assunto un posto di rilievo sempre maggiore ed una sua autonomia il testo iconografico che documenta la morfologia del sito, la struttura ur-



banistica e l'architettura della città. Per qualificare la natura di queste immagini che la raffigurano nella loro complessa articolazione sono ricorso intenzionalmente al termine di iconografia. Poiché le lingue rischiano di confondersi - sia in senso letterale che metaforico - mi pare utile specificare che s'intende per iconografia «lo studio descrittivo e classificatorio delle immagini in base al loro aspetto esteriore e alle loro associazioni; [l'iconografia] mira quindi a decifrare il soggetto, sia in modo diretto che indiretto, di una figurazione»². Affidandomi all'*auctoritas* di Erwin Panofsky «l'iconografia è di incalcolabile aiuto per fissare date, stabilire provenienze, eventualmente assicurare l'autenticità delle opere; e naturalmente fornisce la base necessaria per ogni interpretazione successiva»³. Nel corso del testo lo studioso tedesco, per esemplificare il suo ragionamento, assume come documento di riferimento anche la città di Nain così come appare in una miniatura dell'Evangelario di Ottone III alla Staatbibliothek di Monaco: «lo 'spazio' - scrive Panofsky - non conta come un vero elemento tridimensionale, come avviene invece in epoche realistiche, ma funge come sfondo astratto irreali. La curiosa forma circolare di quella che dovrebbe essere la linea di base delle torri sta a dimostrare che nel prototipo, più realistico, da cui la nostra miniatura è stata tratta, la città poggiava su un terreno collinoso e che invece è stata trasferita di peso in una rappresentazione nella quale lo spazio non è più concepito in termini di realismo prospettico»⁴. Quantunque il documento esaminato sia datato a circa l'anno Mille, in esso si rinvengono precocemente taluni problemi strutturali della rappresentazione urbana a partire dal XV secolo. A Panofsky è chiara la relazione tra la *forma urbis* e il sito; infatti definisce il concetto di prototipo da cui derivano immagini più o meno manipolate, ma sostanzialmente aderenti alla *Stimmung* d'origine e distingue inoltre tra un'immagine simbolica e una realistica, realizzata cioè con procedure prospettiche. L'iconografia urbana per molti secoli - dal Quattrocento fino alla soglia dell'età moderna - ruota su questi cardini. «L'analisi iconografica - prosegue Panofsky - ha per oggetto le immagini, le storie e le allegorie anziché i motivi, presuppone naturalmente molto di più che la semplice familiarità con gli oggetti e gli eventi che si acquista attraverso l'esperienza pratica: presuppone una familiarità con temi specifici o concetti trasmessi dalle fonti letterarie...»⁵. Riferendoci allo specifico dell'iconografia urbana questo significa che un documento visivo è costituito da un testo figurato composito: in cui, accanto all'immagine della città, possono figurare immagini allegoriche o simboliche (una divinità mi-

1 J. BIALOSTOCKI, *Iconografia*, sub voce *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Venezia-Roma 1958, vol. VII, p. 164.

2 E. PANOFSKY, *Iconografia e iconologia. Introduzione allo studio dell'arte del Rinascimento* (1939), ora in *Il significato nelle arti visive*, introduzione di E. Castelnuovo e M. Ghelardi, Einaudi, Torino 1996, p. 36.

3 *Ibidem*, p. 39.

4 *Ibidem*.



tologica, la Vergine Maria, un santo protettore) che la connotano, nonché leggende, testi esplicativi a carattere mitico o storico, dediche ai committenti o comunque ad alte autorità.

Ciò premesso, e senza alcuna pretesa di completezza né geografica né tematica, ci proponiamo di disporre in ordine una serie di temi dominanti che sono comuni all'iconografia urbana in età moderna indipendentemente dai Paesi di cui le città sono parte. Infatti il procedere di questa ricerca dalla seconda metà del XV secolo è fondata su un sapere tecnico-scientifico comune che si irradia da taluni centri dominanti e si diffonde, con maggiore o minore rapidità, per tutta l'Europa. Il vero baricentro di queste ricerche è l'Italia: di qui si irradia con forza centripeta una produzione ricca e differenziata che conquista lentamente i maggiori centri d'Europa. Il documento iconografico è un sistema complesso di conoscenza che investe sia la fonte stessa in quanto manufatto con caratteristiche proprie, sia la città che rappresenta: è la natura specifica del documento che ne suggerisce la lettura e l'uso che conviene farne. Per tornare all'esempio di Panofsky: se si studia una miniatura dell'anno Mille che raffigura Nain, essa nulla mi dirà di questa città in senso storico, topografico e urbanistico, ma molto sul valore simbolico del concetto di città a quella data e altrettanto sul posto che tale immagine assume nella storia della miniatura; se invece mi rivolgo agli affreschi del *Buono e del Cattivo Governo in città e in campagna* (1338-1339 ca.) di Ambrogio Lorenzetti⁶ nel Palazzo Comunale di Siena è evidente che potrò leggerli come opera d'arte nell'ambito della pittura medievale, ma anche come fonte essenziale per conoscere la configurazione spaziale, l'organizzazione urbana, l'architettura e apprezzare i costumi che indossano gli abitanti di Siena, valutare persino gli strumenti o gli animali di cui si avvolgono i senesi nei mestieri che esercitano.

In seconda istanza si valuterà l'attendibilità topografica e il realismo della raffigurazione, ma queste qualità - essenziali allo studio dell'urbanistica della città e alla storia della sua configurazione spaziale e architettonica - sono scarsamente rilevanti per il valore dell'immagine in quanto tale, allo stesso modo che studiando il ritratto della *Gioconda* è secondario il fatto che essa raffiguri realisticamente la tal gentildonna fiorentina.

Nella nostra indagine abbiamo escluso le *rappresentazioni per parti* della città non perché esse siano eseguite con metodi di rilevamento e tecniche di disegno diversi, né perché esse siano di minor valore estetico o meno interessanti come fonte do-



cumentaria, ma perché esse hanno altri intenti e non solo quelli del «ritratto di città» il cui fine prioritario è quello di celebrare la città. Questo intento ideologico e politico in quello che si presenta come un vero e proprio manifesto, esige che l'immagine urbana sia colta nella sua massima estensione e nella sua interezza: di qui la scelta di punti di vista privilegiati, capaci comunque di rendere la *forma urbis* in tutte le sue potenzialità per così dire spettacolari. A questo motivo, del tutto intrinseco alla finalità del documento se ne aggiunga un altro che ha carattere eminentemente pratico: disegni, dipinti e incisioni che raffigurano parte dell'ambiente urbano sono innumerevoli e la casistica è così vasta da disperdersi in un pulviscolo di frammenti difficilmente controllabile. Va da sé che se abbiamo l'agio di disporre di un registro sistematico delle immagini parziali, ad esempio di Firenze nel primo trentennio del Quattrocento, indipendentemente dalla natura specifica del manufatto (dipinto, disegno, tarsia, incisione ecc.) possiamo organizzare questi materiali per autore, per quartieri, per architetture dominanti o per funzioni e tipologie (mercati, piazze, ponti ecc.): possiamo così creare un puzzle che può dare risposte a molte domande che ciascun studioso si pone. Il prodigioso progredire delle tecnologie informatiche hanno spalancato orizzonti che erano assolutamente immaginabili soltanto qualche decennio fa: non solo per la classificazione scientifica di questi materiali, ma per l'articolazione di programmi che possono essere direzionati ai più diversi fini. E qui ci fermiamo visto che non vorremmo avventurarci su di un piano inclinato dove, assai più proficuamente, si sono già mossi studiosi di un'altra generazione con i quali ho avuto l'occasione di lavorare a lungo negli ultimi anni⁷.

Abstract del volume

Il ritratto di città è la forma più alta di celebrazione del potere urbano, sia esso quello di un re, di un papa, di un principe o di un mecenate, e nasce nel Rinascimento con l'invenzione rivoluzionaria della prospettiva. Firenze, con i suoi artisti e le sue botteghe, è il primo centro di produzione di immagini dipinte e incise: esse sono allo stesso tempo un elaborato artistico e scientifico. I primi ritratti di città sono databili all'ultimo trentennio del Quattrocento e la loro manifesta intenzione è quella di mettere in scena la bellezza, la prosperità e la grandezza di capitali dell'occidente come Firenze, Roma e Napoli. L'inte-

6 Rimando allo splendido volume di C. FRUGONI, *Una lontana città. Sentimenti e immagini del Medioevo*, Einaudi, Torino 1982, in particolare cap. VI, pp. 137 e sgg.

7 Mi riferisco a quanti lavorano nel Centro interdipartimentale per lo studio dell'iconografia urbana, presso l'Università Federico II di Napoli che ho fondato e dirigo: ad essi va la mia gratitudine per avermi consentito un guado verso orizzonti tecnologici ed informatici dagli esiti rilevanti ai fini di queste ricerche.



Napoli (Georg Braun e Frans Hogenberg: *Civitates Orbis Terrarum*, Band 1, 1572).

resse per queste immagini si propaga a macchia d'olio in tutta l'Europa e non c'è città, sia essa capitale o dominante, che non ambisca a un manifesto ideologico e politico, che in molti casi ha intrinseche qualità d'arte.

Questo studio ricostruisce la mappa analitica dei ritratti dal Rinascimento al secolo dei Lumi, sia in senso geografico che tecnico e artistico: dal momento che per costruire ritratti di città non basta occhio sottile e destrezza di mano, è necessaria una conoscenza delle regole geometriche e topografiche che danno luogo ad una ricca trattatistica. Con l'invenzione della stampa questo genere conosce un'eccezionale fortuna da cui nascono i primi Atlanti di città dal Münster ai Merian, a Braun e Hogenberg: sillogi con intenzioni universalistiche che hanno lo scopo di far conoscere città di ogni paese. Sovrani e principi si appassionano a questo soggetto e commissionano anche affreschi per adornare i loro palazzi: caso più celebre la Galleria delle Carte geografiche in Vaticano, prototipo per imprese analoghe in Italia e in Europa. Non meno significativo l'interesse di Felipe II per la cartografia dei possedimenti del suo impero.

Territori della Cultura



Lentamente il baricentro della produzione iconografica si sposta dall'Italia, alla Svizzera, alla Germania e all'Olanda, poi in Francia, Spagna e Inghilterra. Il Seicento è il secolo che vede il trionfo di questo genere con ritratti incisi e dipinti di città sempre più precisi e ampi: grandi topografi-cartografi e i loro editori con le loro monumentali incisioni propagandano i ritratti di molte città d'Europa. Pittori come El Greco, Didier Barrà e Jean Brugel scendono in campo con tele affascinanti. Con l'evoluzione scientifica della topografia si giunge, a cavallo del Settecento, a realizzare grandi piante di città che non hanno solo una funzione celebrativa, ma anche amministrativa, fiscale e politica per il controllo delle masse urbane. Il lento divorzio tra arte e scienza diviene così definitivo. Le grandi mappe di Nolli per Roma, del duca di Noja per Napoli e di Pietro Texeira per Madrid lo testimoniano.



*Galleria delle Carte Geografiche,
Città del Vaticano.*