



LA CULTURA Y LA CIUDAD

JUAN CALATRAVA
FRANCISCO GARCÍA PÉREZ
DAVID ARREDONDO GARRIDO
(eds.)

eug

JUAN CALATRAVA
FRANCISCO GARCÍA PÉREZ
DAVID ARREDONDO
(EDS.)

LA CULTURA
Y
LA CIUDAD

Granada, 2016

El presente libro se edita en el marco de la actividad del Proyecto de Investigación HAR2012-31133, *Arquitectura, escenografía y espacio urbano: ciudades históricas y eventos culturales*, habiendo contado para su publicación con aportaciones económicas del mismo



© LOS AUTORES

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

Campus Universitario de Cartuja
Colegio Máximo, s.n., 18071, Granada
Telf.: 958 243930-246220
Web: editorial.ugr.es

ISBN: 978-84-338-5939-6

Depósito legal: Gr./836-2016

Edita: Editorial Universidad de Granada

Campus Universitario de Cartuja. Granada

Fotocomposición: María José García Sanchis. Granada

Diseño de cubierta: David Arredondo Garrido

Imprime: Gráficas La Madraza. Albolote. Granada

Printed in Spain

Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

INTRODUCCIÓN.	XVII
JUAN CALATRAVA	

LECCIÓN INAUGURAL

RITRATTI DI CITTÀ DAL RINASCIMENTO AL XVIII SECOLO	I
CESARE DE SETA	

SECCIÓN I

LA IMAGEN CODIFICADA.

REPRESENTACIONES DE LO URBANO

EL MITO DEL LEJANO OESTE EN LAS CIUDADES DEL SUNBELT NORTEAMERICANO.	15
CARLOS GARCÍA VÁZQUEZ	
LOGOTYPES AND CITIES REPRESENTATIONS.	23
JEAN-LUC ARNAUD	
RECONSTITUCIÓN URBANA: TRAZA, ESTRUCTURA Y MEMORIA	33
JAVIER ORTEGA VIDAL	
NUEVOS TIEMPOS, NUEVAS HERRAMIENTAS: UN CASO DE HGIS	45
ANTONIO J. GÓMEZ-BLANCO PONTES	
EL PASEO DE LOS TRISTES DE GRANADA COMO REFERENTE DE UNA ESCENOGRAFÍA ORIENTAL A PROPÓSITO DE UN DIBUJO DE WILLIAM GELL	55
MARÍA DEL MAR VILLAFRANCA JIMÉNEZ	
LA CIUDAD EN LA NOVELA GRÁFICA AMERICANA. VISIONES DE LA METRÓPOLIS CONTEMPORÁNEA A TRAVÉS DE CINCO AUTORES JUDÍOS: WILL EISNER, HARVEY PEKAR, ART SPIEGELMAN, BEN KATCHOR Y PETER KUPER.	63
RICARDO ANGUIA CANTERO	
EL PARÍS <i>MODERNO</i> DE CHARLES BAUDELAIRE Y WALTER BENJAMIN.	73
ANTONIO PIZZA	
IMÁGENES FUGACES: REPRESENTACIONES LITERARIAS DEL SUBURBIO.	85
MARTA LLORENTE DÍAZ	

La cultura y la ciudad

HABITANDO LA CASA DEL AZAR. LA CULTURA DE SORTEOS DE CASAS COMO UN SUBLIMADOR EN LAS REPRESENTACIONES DE UNA NUEVA TIPOLOGÍA DOMÉSTICA DE LA <i>CLASE MEDIA</i> DE MONTERREY. LA CASA DE ACERO (1960) ALBERTO CANAVATI ESPINOSA	97
IMAGINARIO URBANO, ESPACIOS PÚBLICOS HISTÓRICOS. GLOBALIZACIÓN, NEOLIBERALISMO Y CONFLICTO SOCIAL. EJE ESTRUCTURADOR: PASEO DE LA REFORMA, AV. JUÁREZ, AV. MADERO Y ZÓCALO RAÚL SALAS ESPÍNDOLA, GUILLERMINA ROSAS LÓPEZ, MARCOS RODOLFO BONILLA	105
REPRESENTACIONES DE LO URBANO EN EL SANTIAGO DE CHILE DE 1932. LA CIUDAD, EL URBANISTA, SU PLAN Y SU PLANO: CINCO MIRADAS POSIBLES DESDE EL OJO DEL URBANISTA KARL BRUNNER. PEDRO BANNEN LANATA, CARLOS SILVA PEDRAZA	111
REPRESENTACIONES CARTOGRÁFICAS Y RESTITUCIÓN GRÁFICA DE LA CIUDAD HISTÓRICA DE LIMA. SXVI-XIX. MARITZA CORTÉS	119
CASABLANCA A TRAVÉS DE MICHEL ÉCOCHARD (1946-1953). CARTOGRAFÍA, FOTOGRAFÍA Y CULTURA. ... RICARD GRATACÒS-BATLLE	125
FAENZA E LE SUE RAPPRESENTAZIONI URBANE: DALLA CONTRORIFORMA AL PUNTO DI VISTA ROMANTICO DI ROMOLO LIVERANI DANIELE PASCALE GUIDOTTI MAGNANI	135
MONTERREY A TRAVÉS DE SUS MAPAS: EN BUSCA DE UN CENTRO HISTÓRICO MÁS ALLÁ DE «BARRIO ANTIGUO» JOSÉ MANUEL PRIETO GONZÁLEZ, CYNTHIA LUZ CISNEROS FRANCO	143
MEDIOS DE REPRESENTACIÓN URBANA Y ARQUITECTÓNICA EN EL MUNDO MESOAMERICANO. UN TALLER DE ARQUITECTOS MESOAMERICANOS EN PLAZUELAS, GTO. JOSÉ MIGUEL ROMÁN CÁRDENAS	151
EL PLANO OFICIAL DE URBANIZACIÓN DE SANTIAGO Y LA ORDENANZA LOCAL DE 1939: ORGANIZACIÓN ESPACIAL Y SISTEMAS DE REPRESENTACIÓN EN LA MODERNIZACIÓN DEL CENTRO HISTÓRICO JOSÉ ROSAS VERA, MAGDALENA VÍCUÑA DEL RÍO	161
CUANDO LA SOMBRA DE UN ARSENAL ES ALARGADA. PRIMEROS «RETRATOS» DE LA CIUDAD DEPARTAMENTAL DE FERROL EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX (1782-1850) ALFREDO VIGO TRASANCOS	169
LAS LÍNEAS QUE DISEÑARON MANHATTAN DE LOS EXPLORADORES A LOS COMISIONADOS ANA DEL CID MENDOZA	177
SATELLITE MONUMENTS AND PERIPATETIC TOPOGRAPHIES FIRAT ERDIM	187
PLANO Y PLAN: LA TRAMA DE SANTIAGO COMO «CIUDAD MODERNA». EL PLANO OFICIAL DE LA URBANIZACIÓN DE LA COMUNA DE SANTIAGO, DE 1939, IDEADO POR KARL BRUNNER. GERMÁN HIDALGO, WREN STRABUCCHI	195
GRANADA: LECTURA DE LA CIUDAD MODERNA POR MEDIO DE SUS PANORÁMICAS Y VISTAS GENERALES CARLOS JEREZ MIR	201

Índice

«TURKU ON FIRE». IL «GRID PLAN» ALLE RADICI DELLA CITTÀ CONTEMPORANEA.	209
ANNALISA DAMERI, ANNA PICHETTO FRATIN	
CARTOGRAFÍAS TOPOLÓGICAS DE LA DENSIDAD URBANA. UNA PROPUESTA PARA EL DESCUBRIMIENTO RELACIONAL.	217
FRANCISCO JAVIER ABARCA-ÁLVAREZ, FRANCISCO SERGIO CAMPOS-SÁNCHEZ	
DICOTOMÍA DE LA VISIÓN. INCIDENCIAS EN EL ARTE DE LA CARTOGRAFÍA.	225
BLANCA ESPIGARES ROONEY	
CARTOGRAFÍAS DEL PAISAJE METEOROLÓGICO: DIBUJANDO EL AIRE DE LA CIUDAD.	233
TOMÁS GARCÍA PÍRIZ	
INVESTIGACIÓN CARTOGRÁFICA Y CONSTRUCCIÓN DEL TERRITORIO	241
NANCY ROZO MONTAÑA	
LA REPRESENTACIÓN URBANA EN LA ERA DE LAS SMART CITIES	247
PAOLO SUSTERSIC, MÓNICA FERRER	
MÁQUINAS PARA LA PRODUCCIÓN DEL ESPACIO. LOS DIAGRAMAS COMO HERRAMIENTAS DEL PLANEAMIENTO URBANO.	253
PABLO ARRÁEZ MONLLOR	
INVENTIT IHALLADO, ENCONTRADO!	261
IOAR CABODEVILLA ANTOÑANA, UXUA DOMBLÁS IBÁÑEZ	
ENTRE LO REAL Y LO VIRTUAL. LAS HERRAMIENTAS DIGITALES Y SU ACCIÓN EN LA TRANSFORMACIÓN DEL PAISAJE URBANO EN LA PRIMERA DÉCADA DEL SIGLO XXI. A PROPÓSITO DEL URBANISMO «UNITARIO»	267
SERGIO COLOMBO RUIZ	
LEARNING CITY. SOCIALIZACIÓN, APRENDIZAJE Y PERCEPCIÓN DEL PAISAJE URBANO	275
UXUA DOMBLÁS IBÁÑEZ	
BARCELONA CINECITTÀ. THE CITY INVENTED THROUGH SCENOGRAPHY	285
DICLE TASKIN	
LA REPRESENTACIÓN DE LAS CIUDADES IDEALES ITALIANAS DE LOS SIGLOS XV Y XVI	293
DAVID HIDALGO GARCÍA, JULIÁN ARCO DÍAZ	
EL MAR DESDE LA CIUDAD. PARET, LEJOS DE LA CORTE, Y LA IMAGEN DE LAS VISTAS DEL CANTÁBRICO . .	301
MARÍA CASTILLA ALBISU	
DE LA VIDA ENTRE JARDINES A LOS SOLARES YERMOS. EN TORNO A UNA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DE TOLEDO	309
VICTORIA SOTO CABA, ANTONIO PERLA DE LAS PARRAS	
CIUDADES IMAGINADAS / PAISAJES DE PAPEL. PROYECTO Y REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD DE LISBOA	317
CARMEN MORENO ÁLVAREZ	
CITTÀ POSTUME. COSTRUZIONE RETORICA E STRATEGIA ANALITICA NELLE IMMAGINI URBANE DI GABRIELE BASILICO	323
MARCO LECIS	

La cultura y la ciudad

RACCONTARE LA CITTÀ TRA IMMAGINI E PAROLE. RITRATTI URBANI NEI LIBRI FOTOGRAFICI	331
ANNARITA TEODOSIO	
FOTOGRAFÍA Y TURISMO. EL REGISTRO DE LO URBANO A TRAVÉS DE FOTÓGRAFOS DE PROYECCIÓN INTERNACIONAL POR LAS ISLAS BALEARES	339
MARÍA JOSÉ MULET GUTIÉRREZ	
PARIS N'EXISTE PAS.	345
MARISA GARCÍA VERGARA	
VISIÓN PANORÁMICA Y VISIÓN PANÓPTICA: MODOS DE VER LA CIUDAD EN EL SIGLO XIX	353
BEGOÑA IBÁÑEZ MORENO	
LA MÍSTICA DEL MIRADOR: CIUDADES <i>A VISTA DE PÁJARO</i>	361
CARMEN RODRÍGUEZ PEDRET	
DEENCUENTROS. DOS DIBUJOS PARA UNA PLAZA, DE PUIG I CADAFALCH	369
GUILLEM CARABÍ BESCÓS	
BARCELONA AND DONOSTIA-SAN SEBASTIÁN TO THE EYES OF A BAUHAUSLER: URBAN LIFE IN THE PHOTO COLLAGES OF JOSEF ALBERS	377
LAURA MARTÍNEZ DE GUEREÑU	
I MEZZI DI TRASPORTO E LA CITTÀ, TRA PERCEZIONE E RAPPRESENTAZIONE	385
SIMONA TALENTI	
VISIÓN DE LA CIUDAD DE VENECIA EN LOS ESTUDIOS DE EGLE RENATA TRINCANATO (1910-1998)	393
ALESSANDRA VIGNOTTO	
VISIONES LITERARIAS Y PERCEPCIÓN DEL PAISAJE URBANO. EL RECONOCIMIENTO DE VALORES PATRIMONIALES EN LAS VIEJAS CIUDADES ESPAÑOLAS EN LOS AÑOS DEL CAMBIO DE SIGLO.	399
JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ GARCÍA	
<i>PALINODIA</i> ÍNTIMA DE UNA CIUDAD <i>INDECIBLE</i>	405
AARÓN J. CABALLERO QUIROZ	
CIUDADES VISIBLES	411
IÑIGO DE VIAR	
ESPACIOS DE LA RESISTENCIA: PARÍS EN RAINER MARIA RILKE	419
CAROLINA B. GARCÍA ESTÉVEZ	
CIUDAD DE LETRAS, EDIFICIOS DE PAPEL. UNA IMAGEN LITERARIA SOBRE LA CIUDAD DE ONTINYENT	427
DANIEL IBÁÑEZ CAMPOS	
«FEBBRE MODERNA». STRATEGIE DI VISIONE DELLA CITTÀ IMPRESSIONISTA	433
FRANCESCA CASTELLANI	
ROMA, RECONOCER LA PERIFERIA A TRAVÉS DEL CINE	439
MONTSERRAT SOLANO ROJO	
EL PAISAJE EN LA CIUDAD. EL PARQUE DEL ILM EN WEIMAR VISTO POR GOETHE	449
JUAN CALDUCH CERVERA, ALBERTO RUBIO GARRIDO	
LAS <i>CIUDADES INVISIBLES</i> COMO HERRAMIENTA DE ANÁLISIS URBANO	457
HELIA DE SAN NICOLÁS JUÁREZ	

Índice

REPRESENTACIÓN HISTÓRICA, LITERARIA Y CARTOGRÁFICA EN EL PAISAJE URBANO DE TETUÁN ENTRE 1860 Y 1956	465
JAIME VERGARA-MUÑOZ, MIGUEL MARTÍNEZ-MONEDERO	
CONSTRUCCIÓN Y CONSERVACIÓN DE LA IMAGEN DE LA CIUDAD INDUSTRIAL: IVREA Y TORVISCOSA (ITALIA)	473
ÁNGELES LAYUNO ROSAS	
LA CONTRIBUCIÓN ESPAÑOLA AL URBANISMO DE LA CIUDAD DE MILÁN	481
MARÍA TERESA GARCÍA GALLARDO	
CULTURAL LANDSCAPES AND URBAN PROJECT. ISTANBUL'S ANCIENT WALLS CASE	489
PASQUALE MIANO	
RENOVATIO URBS STOCKHOLM. CONFERRING A PROPER CHARACTER ON A CITY ON THE ARCHIPELAGO . .	497
CHIARA MONTERUMISI	

SECCIÓN II

LA IMAGEN INTEGRADORA.

PATRIMONIO Y PAISAJE CULTURAL URBANO

LOS REALES SITIOS: PATRIMONIO Y PAISAJE URBANO.	507
PILAR CHÍAS NAVARRO	
THE MAUROR LEDGE OF GRANADA. A VISUAL ANALYSIS.	519
JOAQUÍN CASADO DE AMEZÚA VÁZQUEZ	
EL ORDEN RESTABLECIDO, LA DESCRIPCIÓN DE LOS PUEBLOS RECONSTRUIDOS TRAS EL TERREMOTO DE ANDALUCÍA DE 1884	523
ANTONIO BURGOS NÚÑEZ	
LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA DEL PAISAJE.	531
BERNARDINO LÍNDEZ VÍLCHEZ	
ARQUITECTURA ETNOGRÁFICA EN EL ENTORNO DE RÍO BLANCO DE COGOLLOS VEGA, GRANADA . . .	539
SALVADOR UBAGO PALMA	
AGRICULTURA FRENTE A LA BANALIZACIÓN DEL PAISAJE HISTÓRICO URBANO. ESTUDIO DE CASOS EN MADRID, BARCELONA Y SEVILLA.	547
DAVID ARREDONDO GARRIDO	
LOS ESPACIOS DE LA MEMORIA (Y DEL OLVIDO) EN LA CIUDAD Y SUS DISCURSOS NARRATIVOS: CREACIÓN, TRANSFORMACIÓN, REVITALIZACIÓN, TEMATIZACIÓN	561
IGNACIO GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ	
APUNTES SOBRE CIUDADES POSTBURBUJA: LOS COMUNES URBANOS EN BARCELONA	569
CARLOS CÁMARA MENOYO	
CIUDADES DE LA MEMORIA. CINCO DEPÓSITOS DE BARCELONA	579
ANA ISABEL SANTOLARIA CASTELLANOS	
A TRAVÉS DEL CALEIDOSCOPIO. EL PAISAJE URBANO EN LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA	587
FRANCISCO FERNANDO BELTRÁN VALCÁRCEL	

La cultura y la ciudad

LA CONSERVACIÓN DE LA IMAGEN DE LA CIUDAD HISTÓRICA. EL ESTUDIO DEL COLOR EN LA CARRERA DEL DARRO	595
CARMEN MARÍA ARMENTA GARCÍA	
PAISAJES VELADOS: EL DARRO BAJO LA GRANADA ACTUAL	603
FRANCISCA ASENSIO TERUEL, FRANCISCO JOSÉ IBÁÑEZ MORENO, ANTONIO GARCÍA BUENO	
UNA IMAGEN ANÓNIMA, UNA ESCENA URBANA, UN TROZO DE HISTORIA. ESTRATEGIAS FLUVIALES EN LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA	611
JOSEMARÍA MANZANO JURADO, SANTIAGO PORRAS ÁLVAREZ	
GRANADA: CIUDAD SIMBÓLICA ENTRE LOS SIGLOS XVII Y XVIII	619
NURIA MARTÍNEZ JIMÉNEZ	
LA INFLUENCIA DE LA PIEDRA DE SIERRA ELVIRA EN LA CONFIGURACIÓN URBANA DEL CASCO HISTORICO DE GRANADA	625
IGNACIO VALVERDE ESPINOSA, IGNACIO VALVERDE-PALACIOS, RAQUEL FUENTES GARCÍA	
EL SACROMONTE: PATRIMONIO E IMAGEN DE UNA CULTURA	633
ANTONIO GARCÍA BUENO, KARINA MEDINA GRANADOS	
LA IMAGEN DE LA ALCAZABA DE LA ALHAMBRA.	641
ADELAIDA MARTÍN MARTÍN	
LA GRAN VÍA DE COLÓN DE GRANADA: UN PAISAJE DISTORSIONADO	651
ROSER MARTÍNEZ-RAMOS E IRUELA	
EL CONFINAMIENTO DEL PAISAJE DE LA ALHAMBRA EN SU PERÍMETRO AMURALLADO.	659
ALEJANDRO MUÑOZ MIRANDA	
TRAS LA IMAGEN DEL CARMEN BLANCO	667
ESTEBAN JOSÉ RIVAS LÓPEZ	
LA ALCAICERÍA DE GRANADA. REALIDAD Y FICCIÓN.	673
JUAN ANTONIO SÁNCHEZ MUÑOZ	
LA UNIVERSIDAD DE GRANADA EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX: CULTURA, PATRIMONIO E IMAGEN DE CIUDAD.	681
MARÍA DEL CARMEN VÍLCHEZ LARA	
EL AGUA OCULTA. CORRIENTES SUBTERRÁNEAS Y SACRALIZACIÓN TERRITORIAL EN LA GRANADA DEL SIGLO XVII	689
FRANCISCO ANTONIO GARCÍA PÉREZ	
INVENTARIO DE UNA CIUDAD IMAGINARIA	701
JUAN DOMINGO SANTOS	
NUEVA YORK-REIKIAVIK. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE DOS MODELOS URBANOS	709
JOSÉ MIGUEL GÓMEZ ACOSTA	
CONTRAPOSICIONES EN LA FOTOGRAFÍA DEL PAISAJE URBANO: EL VALOR ESTÉTICO FRENTE AL VALOR DOCUMENTO.	717
JUAN FRANCISCO MARTÍNEZ BENAVIDES	
JULIO CANO LASSO: LA CIUDAD HISTÓRICA COMO OBRA DE ARTE TOTAL	723
JOSÉ RAMÓN GONZÁLEZ GONZÁLEZ, MIGUEL CENTELLAS SOLER	

Índice

EL ESPACIO INTERMEDIO COMO CONSTRUCTOR DE LA IMAGEN DE LA CIUDAD.	731
RAQUEL MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, JOSÉ MARÍA ECHARTE RAMOS	
CITY OVERLAYS. ON THE <i>MERCAT DE SANTA CATERINA</i> BY EMBT	739
SEBASTIAN HARRIS	
LA BARCELONA DEL GRUPO 2C. L'IMMAGINE DI UN LAVORO COLLETTIVO.	747
FABIO LICITRA	
LOS JARDINES DE J.C.N. FORESTIER EN BARCELONA: UNA APROXIMACIÓN CRÍTICA SOBRE EL IMPACTO DE SUS REALIZACIONES EN LA IMAGEN DE LA CIUDAD.	755
MONTSERRAT LLUPART BIOSCA	
BARRIO CHINO. LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DE LOS BAJOS FONDOS DE BARCELONA	761
CELIA MARÍN VEGA	
NUEVA YORK 1960: EL PAISAJE SOCIAL. CHICAGO 1950: ARQUITECTURA MODERNA PARA UNA SOCIEDAD AVANZADA.	767
RAFAEL DE LACOUR	
PAISAJE URBANO Y CONFLICTO: ESTUDIOS DE IMPACTO VISUAL EN ÁREAS HISTÓRICAS PROTEGIDAS ALEMANAS (COLONIA, DRESDE) Y EUROPEAS (ESTAMBUL, VIENA)	775
DANIEL DOMENECH MUÑOZ	
PAISAJE HISTÓRICO URBANO Y ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA: EXPERIENCIAS EUROPEAS Y COMPARATISMO.	781
ADELE FIADINO	
CONTRIBUCIÓN DE LA VEGA COMO PAISAJE CULTURAL AL PATRIMONIO DE GRANADA LA PROBLEMÁTICA ACTUAL DE SUS RELACIONES	787
EDUARDO ZURITA Povedano	
ANÁLISIS DE UNIDADES DE PAISAJE CULTURAL URBANO RESULTADO DE LA LEY DEL GRAN BERLÍN DE 1920	795
FRANCISCO JOSÉ FERNÁNDEZ TORRES, MARÍA LUISA MÁRQUEZ GARCÍA	
PASADO, PRESENTE Y FUTURO DEL LITORAL MARROQUÍ. DAR RIFFIEN	805
ALBA GARCÍA CARRIÓN	
LAS HUELLAS Y PAVIMENTOS DE LA ACRÓPOLIS.	813
JOSÉ FRANCISCO GARCÍA-SÁNCHEZ	
PAESAGGI INUMANI: I SILOS GRANARI COME MONUMENTI.	821
ANTONIO ALBERTO CLEMENTE	
ESPACIOS DE REACCIÓN. LA RUINA INDUSTRIAL EN EL PAISAJE URBANO.	827
YESICA PINO ESPINOSA	
LANDSCAPE AND CULTURAL HERITAGE: TECHNIQUES AND STRATEGIES FOR THE AREA DEVELOPMENT . . .	835
MARIA ANTONIA GIANNINO, FERDINANDO ORABONA	
MANINI Y SINTRA: APORTACIONES AL ÁMBITO DEL PAISAJE	841
IVÁN MOURE PAZOS	

SECCIÓN III

LA CULTURA Y LA CIUDAD / LA CULTURA EN LA CIUDAD

CIUDAD HISTÓRICA Y EVENTOS CULTURALES EN LA ERA DE LA GLOBALIZACIÓN	851
JUAN CALATRAVA	
CIUDAD Y TRIBU: ESPACIOS DIFERENCIADOS E INTEGRADOS DE LA CULTURA POLÍTICA. REFLEXIONES ANTROPO-URBANÍSTICAS SOBRE FONDO MAGREBÍ	863
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD	
MUSEO E/O MUSEALIZZAZIONE DELLA CITTÀ	875
DONATELLA CALABI	
VENEZIA E IL RAPPORTO CITTÀ-FESTIVAL	881
GUIDO ZUCCONI	
EL OCASO DE LA PLAZA DE BIBARRAMBLA COMO TEATRO	887
JUAN MANUEL BARRIOS ROZÚA	
ALGUNAS LECCIONES DE LUGARES CON ACONTECIMIENTOS ASOCIADOS.	897
JOAQUIN SABATÉ BEL	
LA RICONVERSIONE DELLE CASERME ABBANDONATE IN NUOVI SPAZI PER LA CITTÀ	909
PAOLO MELLANO	
LA FACHADA MONUMENTAL, TELÓN DE FONDO Y OBJETO ESCENOGRÁFICO	917
MILAGROS PALMA CRESPO	
AGUA Y ESCENOGRAFÍA URBANA. REALIDAD E ILUSIÓN EN LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES	929
FRANCISCO DEL CORRAL DEL CAMPO, CARMEN BARRÓS VELÁZQUEZ	
EL ESPACIO PÚBLICO COMO CONTENEDOR DE EMOCIONES.	941
JUAN CARLOS REINA FERNÁNDEZ	
UNA INTERPRETACIÓN DE LA CIUDAD DESDE LA PERSPECTIVA DE LA CULTURA INMATERIAL DE LAS FIESTAS POPULARES	949
LUIS IGNACIO FERNÁNDEZ-ARAGÓN SÁNCHEZ	
CULTURAL EVENTS, URBAN MODIFICATIONS. VENICE (ITALY) AND THE MODERNITY	957
FABRIZIO PAONE	
LA CITTÀ DEL TEATRO DE GIORGIO STREHLER	965
JUAN IGNACIO PRIETO LÓPEZ, ANTONI RAMÓN GRAELLS	
INNOVANDO LA TRADICIÓN: LOS JARDINES Y TEATRO AL AIRE LIBRE DEL GENERALIFE. UN DISEÑO DE FRANCISCO PRIETO-MORENO PARA EL FESTIVAL DE MÚSICA Y DANZA DE GRANADA.	973
AROA ROMERO GALLARDO	
UNA FIESTA MÓVIL. LA IMAGEN DE SEVILLA EN LA OBRA DE ALDO ROSSI	981
VÍCTORIANO SAINZ GUTIÉRREZ	
EL GRAN ACONTECIMIENTO CULTURAL DEL VACÍO Y LA MEMORIA EN EL ESPACIO COLECTIVO DE LA CIUDAD	989
MARA SÁNCHEZ LLORENS, MIGUEL GUITART VÍLCHES	

Índice

HACER CIUDAD. ALDO ROSSI Y SU PROPUESTA PARA EL TEATRO DEL MUNDO	997
Laura Sordo Ibáñez	
SANTIAGO DE COMPOSTELA, HISTORIA Y PROGRESO. EL XACOBEO COMO INSTRUMENTO DE TRANSFORMACIÓN URBANA	1005
Ricardo Hernández Soriano	
<i>GIRONA TEMPS DE FLORS: CULTURA E TURISMO</i>	1013
Nadia Fava	
ARQUITECTURA E IDENTIDAD CULTURAL. EXPERIMENTACIONES CONTEMPORÁNEAS EN LA CIUDAD DE GRAZ	1021
Emilio Cachorro Fernández	
EXPERIENCIAS DE UNA CAPITALIDAD CULTURAL QUE NO FUE EL CASO MÁLAGA 2016.	1033
Ignacio Jáuregui Real – Daniel Rincón de la Vega	
ROMA, CA. 1650. EL CIRCO BARROCO DE LA PIAZZA NAVONA.	1039
Julio Garnica	
PATRIMONIO Y PAISAJE TEATRAL URBANO. LA PLAZA DE LAS PASIEGAS EN GRANADA	1047
Carmen Barrós Velázquez. Francisco del Corral del Campo	
LA VILLE RADIEUSE: UNA CIUDAD, UN PROYECTO, UN LIBRO DE LE CORBUSIER. UN JUEGO.	1055
Jorge Torres Cueco, Clara E. Mejía Vallejo	
LA BERLINO DI OSWALD MATHIAS UNGERS	1063
Annalisa Trentin	
PANORAMI DIFFERENTI PER LE CITTÀ MONDIALI	1071
Ugo Rossi	
METODO PARA VISIBILIZAR LA CULTURA DE LA CIUDAD: MONUMENTALIZAR INFRAESTRUCTURAS	1077
María Jesús Sacristán de Miguel	
ANTIGUOS ESPACIOS CONVENTUALES, NUEVOS ESCENARIOS CULTURALES. APROXIMACIÓN A SU RECUPERACIÓN PATRIMONIAL	1085
Thaïs Rodés Sarrablo	
EFICIENCIA ENERGÉTICA Y CULTURA URBANA: LA CIUDAD COMO SISTEMA COMPLEJO	1091
Rafael García Quesada	
STORIA DI UNA RIQUALIFICAZIONE URBANISTICA AD ALGHERO. LO QUARTER: DE PERIFERIA A CENTRO CULTURALE	1097
Angela Simula	

LECCIÓN INAUGURAL

RITRATTI DI CITTÀ DAL RINASCIMENTO AL XVIII SECOLO

CESARE DE SETA

Non avendo la possibilità di riassumere i temi affrontati in *Ritratti di città. Dal Rinascimento al XVIII secolo*, Einaudi, ho scelto la figura retorica della metonimia, cioè della parte per il tutto. Ho pertanto selezionato alcuni temi che considero centrali e fondanti in una storia che si estende geograficamente a tutta l'Europa e che riguardano un arco cronologico di oltre tre secoli.

1. I MODELLI MENTALI PER RAFFIGURARE UNO SPAZIO

Nelle vedute urbane, quasi sempre composte di testi e immagini, si rinvengono alcune costanti che denotano l'area semantica dello spazio raffigurato: la veduta dall'alto, a volo d'uccello, consente uno sguardo organico di sintesi, mentre la raffigurazione delle fabbriche architettoniche consente di penetrare nel corpo di una struttura urbana e averne così una conoscenza analitica. Al volo dell'uccello si aggiunge l'occhio della talpa. Infatti il punto di vista che miniaturizza, e allo stesso tempo, ordina e *cum-prehende* nuovamente, s'impadronisce dello spazio per conoscerlo, dominarlo e, dunque modificarlo progettandolo: ciò implica di necessità il rappresentarlo in modo verosimile. La verosimiglianza e, in altre parole, il raddoppiamento della realtà in un'astrazione che la simbolizza, è un altro nodo significativo e cruciale, perché crea un discrimine nell'analisi del soggetto.

In una strategia che renda più calzante e efficace il messaggio che propagandano le immagini il supporto materiale delle stesse non è certo elemento secondario, così anche la loro collocazione. Infatti, ulteriore discrimine, è costituito dalla collocazione dell'immagine: essa può essere dipinta su un supporto mobile (tela, tavola, legno, marmo, tessuto ecc.) o immobile (parete affrescata). La scelta della tecnica di rilievo e di rappresentazione è dato essenziale ed essa è sempre funzione della finalità della rappresentazione e, nel caso di dipinti o affreschi, della superficie su cui l'immagine viene dipinta e della luce, interna o esterna, che l'illumina. Nel caso della veduta «a volo d'uccello», essa è fin dalle origini caratteristica delle immagini urbane d'età rinascimentale in Italia, mentre il profilo assai spesso connota la visione del paesaggio fiammingo e nordico. Due tipologie visive che sono diretta conseguenza di un'assai diversa geomorfologia in cui sorgono le città in Italia e nei Paesi Bassi. Molte città della penisola sorgono in luoghi accidentati collinari — esse non si contano: da Firenze a Roma, da Napoli a Genova — mentre nelle province del Regno Unito le città sono tutte sorte in terre assolutamente pianeggianti. Fermo restando questa

fondamentale distinzione vedremo che anche per città come Amsterdam verranno prodotte immagini rappresentate «a volo d'uccello», ma questo vale anche per città come Milano e Bologna che sorgono come Amsterdam in pianura.

2. LA CLASSIFICAZIONE TIPOLOGICA DELL'ICONOGRAFIA URBANA

Questa pertanto in sintesi è la tassonomia di generale riferimento che propongo:

1. *Veduta in prospettiva* ripresa da un punto di vista reale con punto di stazione più alto rispetto al sito della città. L'angolazione varia da 60° a 90°.
2. *Profilo* con l'osservatore disposto generalmente a livello del suolo o del mare: l'immagine è frontale e si risolve in vero e proprio sky-line della città. In tal caso l'immagine è piatta e il disegnatore schiaccia sul piano orizzontale tutti gli elementi tridimensionali. L'angolazione non esiste, perché i punti di vista sono disposti all'infinito. In taluni casi si succedono numerosi punti di vista e ciascuno di essi ha una variabile angolazione.
3. *Veduta a volo d'uccello* realizzata da un punto di vista immaginario posto in alto nel cielo in modo da riprendere il sistema geomorfologico in cui si colloca la città. In tal caso l'autore si avvale usualmente di una pianta, la ruota per esigenze grafiche di impaginazione o per dar risalto a privilegiati *topoi*. Su di essa costruisce in assonometria ortogonale (isometrica, dimetrica, trimetrica) o in assonometria obliqua («alla militare», «alla cavaliera») ogni edificio e in forma pseudoprospectiva la morfologia circostante. Sovente gli edifici monumentali civili e religiosi sono disegnati in «fuori scala», per esaltarne la rilevanza. L'angolazione sull'orizzonte varia da 40° a 60° mediamente. La veduta a volo d'uccello viene sovente indicata come *descriptio*, *prospectus*, *iconografia* e analoghe dizioni.
4. *Pianta* è la restituzione planimetrica di tutti gli edifici, utilizzando una proiezione ortogonale (ortografica) o zenitale (iconografica), con l'esattezza delle misure di ogni fabbrica e delle relazioni tra esse. La percezione visiva viene in tal caso sacrificata per ottenere una lettura «oggettiva» di natura scientifica.

Naturalmente lo slittamento tra l'una e l'altra categoria tipologica è frequente e le regole fissate vengono spesso trasgredite. Il vedutista-topografo è tanto più bravo quanto più è capace di dissimulare i suoi «tradimenti» del reale. La veduta è una traduzione dei dati reali, e traduzione viene da *tradere*, cioè tradire. Solo un'indagine analitica su ciascuna immagine urbana può svelare i meccanismi della sua costruzione e dei suoi «tradimenti». Così come non c'è una città identica a un'altra, allo stesso modo non c'è una restituzione grafica o rappresentazione identica all'altra.

3. LA PIANTA DELLA CITTÀ E IL PRIMATO DELLA GEOMETRIA

Alla creazione del «ritratto di città» contribuiscono in egual misura arte e scienza: esso è frutto da un lato dell'invenzione della prospettiva e dalla sempre più elaborata strumentazione topografica per la misurazione a distanza, dall'altro dei progressi compiuti dall'istituzione dei catasti e della nuova cartografia che rappresenta il territorio. A partire dal XV secolo le maggiori città italiane si dotano di piante che hanno finalità pratiche

di carattere militare, civico, urbanistico e fiscale e si realizzano i primi rilievi topografici adottando metodologie e strumentazioni scientifiche.

Il rilevamento planimetrico della città era già agli esordi del Cinquecento una pratica largamente diffusa: basti pensare al solo caso celebre della pianta di Imola (1502) di Leonardo da Vinci, redatta secondo una perfetta proiezione ortogonale. Essa è con ogni probabilità la messa in bella di un rilievo di un ingegnere lombardo, Danesio Maineri, commissionato dagli Sforza e redatto tra il 1472 e il 1474. Conviene sottolineare che la data di questo rilievo coincide con quella della Tavola Strozzi e quella della veduta della *Catena* del Rosselli. Attorno a quegli anni, insomma, l'ambizione di possedere raffigurazioni di città di carattere diverso, e con intenzionalità diverse, era un programma comune: condiviso dalle oligarchie urbane o dai signori che erano i committenti di queste immagini redatte da autori capaci di usare compasso e regolo. Il celeberrimo foglio vinciano non è che il coronamento di una lunga serie di provvedimenti atti a dotare le città di piante geometricamente attendibili.

4. LE CITTÀ DIPINTE NELLE SEDI DEL POTERE CIVILE, RELIGIOSO E NOBILIARE

Già a partire dal XIV secolo la città e il paesaggio vengono rappresentati in affreschi e tavole dipinte che hanno caratteri realistici e topograficamente interessanti. Caso di eminente rilievo sono gli affreschi di Ambrogio Lorenzetti a Siena e quello del *Maestro dei Mesi* nella Torre dell'aquila nel Castello del Buon Consiglio a Trento: quest'ultimo non solo capo d'opera della pittura medievale nell'Italia settentrionale allo scoccare del Quattrocento, ma anche fonte essenziale per conoscere i riti della civiltà contadina nel corso delle quattro stagioni e la vita della società curtense a Trento.

Le città dipinte su parete, ad affresco, sono sempre più ricorrenti, almeno a partire dal primo XV secolo, in spazi pubblici e privati, in sedi del potere religioso, politico o nobiliare. Tali immagini sono eredità diretta della progressiva fortuna politica dei comuni nel corso del Medioevo: immagini di città o di territori governati nella loro interezza sono un corpo unico che rimanda all'identità che di sé voleva offrire una comunità, un principe o un signore. La committenza e gli autori, sensibili al fascino della città costruita, perseguivano un intento celebrativo, consapevoli del valore che andava assumendo la fisionomia dell'*urbs*. E parlo di fisionomia o se, si vuole di fisiognomica, perché la terminologia è assolutamente simmetrica al ritratto umano. Riprodurre uno spazio percepito come significativo consente di comprendere la mentalità con il quale opera l'artista, che esprime il «sentimento» e la coscienza che si ha della città in quel dato momento storico.

La costruzione delle immagini e le raffigurazioni pittoriche che hanno per scopo precipuo quello di offrire un «ritratto» della città, è operazione tecnica complessa di mediazione fra professionalità che vanno affermandosi e diversificandosi nel corso del tempo. Il committente non è mai attore passivo, ma partecipa alla redazione di una immagine che è essenziale medium di affermazione del proprio dominio, oltre che celebrazione di *Buon governo*. Anche il luogo in cui queste immagini sono collocate —come già segnalato— all'interno di una fabbrica, riveste un suo significato nella strategia di comunicazione del principe: momento autoreferenziale e costitutivo di una privata percezione di sé, e, più spesso, vetrina per un pubblico privilegiato che può così concretamente misurare e valutare ciò su cui si fonda il potere dell'*auctoritas*.

Così, la figura del Principe nell'Italia centro-settentrionale, s'impone in una fitta rete di città con classi dirigenti di ascendenza mercantile e più limitatamente d'origine feudale.

Il Signore, espressione di questo patriziato urbano, mette in campo un'ulteriore forma di legittimitazione del proprio potere: la rappresentazione iconografica del territorio sui cui esercita il proprio potere. Per cui l'iconografia urbana murale è un prodotto originale ed esclusivo della cultura artistica italiana in epoca moderna. La lunga tradizione urbana medievale della città-stato ha una sua continuità anche nell'immagine che commissiona il Principe, dominatore di un territorio e fortemente radicato nella città che talvolta arricchisce e plasma a sua immagine. La vocazione autoreferenziale dell'immagine urbana diviene così parte dell'opera civilizzatrice del Principe.

La corte è l'incubatore ideale e forse il più denso di significati nel favorire la nascita delle geoiconografie murali. Il concetto di Corte, tema sul quale c'è stata un'aggiornata e densa riflessione storiografica negli ultimi decenni, è essenziale termine di riferimento. La pratica di realizzare geoiconografie murali si diffonde rapidamente, a partire dal XV secolo in Italia: infatti non vi sono casi analoghi precedenti al di fuori delle Alpi e quando successivamente se ne trovano tracce esse sono in diretta dipendenza con la cultura artistica fiamminga e italiana. Clamoroso il caso documentato di Lucas Cranach (1472-1553) che, a differenza del contemporaneo Albrecht Dürer, non venne mai in Italia e non lasciò mai l'area danubiana e tedesca, salvo un viaggio in Olanda.

I primi esempi di città ad affresco risalgono agli anni ottanta del Quattrocento nelle sedi di Gonzaga e Roma. Nella cittadina del mantovano il marchese Francesco II aveva una villa, di cui, purtroppo, anche in tal caso, non resta più nulla. Ma sappiamo che otto riquadri, ospitati in quella che era definita «camera delle città», raffiguravano quattro centri di mare e quattro di terra. Lo stato di avanzamento dei lavori di affresco viene comunicato al marchese in una lettera del 23 novembre 1493 da Teofilo Colenucci, forse autore del programma illustrativo: esse erano Costantinopoli, Roma, Napoli, Firenze, Venezia, Il Cairo, Genova, ma mancava ancora un'ultima città di terra e il Gonzaga scelse Parigi. La scelta è significativo indizio della struttura urbana delle maggiori capitali e città dominanti sul finire del XV secolo.

Altri *milieu* culturali e politici presentano immagini in geoiconografie murali e analizzandole ci si accorge che essi hanno caratteri diversi. E' il caso di palazzi di governo urbano, sedi di potere cittadino, politico, o anche solo amministrativo. Qui l'*imago urbis* associa il richiamo al dominio sul territorio, proprio della corte principesca, ad una ideologia civica eredità delle città-stato medievali. E' il caso, ad esempio, della *Madonna del Terremoto* nel Palazzo Comunale di Bologna (1505). Il bisogno di ridefinire il proprio ambito di pertinenza nell'appropriarsi di uno spazio per governarlo contribuisce a fare sorgere il gusto per l'erudita catalogazione del reale. I cicli affrescati sono imprese in cui vengono anticipate acquisizioni scientifiche che diverranno solo più tardi patrimonio comune: nel caso del Guardaroba di Cosimo I nasce il concetto di atlante del mondo moderno prima che emerga la nozione comune di atlante, mentre, per quanto riguarda la Galleria, viene qui formalizzata per linee generali l'entità politico-amministrativa dell'Italia, secoli prima della sua effettiva comparsa. Ma anche sotto il profilo del soggetto della rappresentazione questi due casi si discostano dall'impostazione tolemaica, geometrico-matematica: le rappresentazioni sono di una multiforme varietà e contengono spesso altre informazioni estranee al dato puramente geografico. Gli ambienti stessi e il loro rapporto con le iconografie che sono una sorta di sfida epistemologica, nel momento in cui alludono alla tridimensionalità del dato reale grazie

all'uso di una acquisita strumentazione tecnico-prospettica. Passeggiando in una Galleria si ha la sensazione di percorrere l'Italia in un ipotetico itinerario da nord a sud.

Rispetto a quanto avvenuto fino a quel momento è ricca la messe dei dati inclusi nelle rappresentazioni, dove emerge la multidisciplinarietà dei saperi in ambiti culturali diversi che questi sollecitano, tutto un mondo che quel tipo di mappa ha il compito di evocare. Non solo dunque un semplice «genere» pittorico, ma un sistema assai più articolato e complesso di conoscenze molteplici con una intenzionalità preenciclopedica.

La generale vocazione all'imitazione dell'antico che si diffonde a partire dal XV secolo, ispira il rinnovamento in chiave classicista di molte dimore di origine feudale e riguarda naturalmente anche l'apparato decorativo del palazzo. La tendenza a dipingere su parete immagini di città o territori inizia già nel Medioevo, come si è ricordato con Ambrogio Lorenzetti a Siena e il *Maestro dei Mesi* a Trento, ma è certo che si sviluppa e si afferma in epoca rinascimentale come fenomeno a sé stante, senza trovare, però, nella letteratura e nella trattatistica una sistematica legittimazione.

5. IL «RITRATTO» DI NAPOLI NELLA TAVOLA STROZZI, 1472-73, LA VEDUTA DI FIRENZE DELLA CATENA E LA VEDUTA DI ROMA

La Tavola Strozzi è tra le più splendide raffigurazioni urbane del Rinascimento che ci sono pervenute ed è il primo e più affascinante «ritratto» di Napoli in età moderna. La tavola è dipinta a tempera: nelle sue inusuali dimensioni (245 x 82 cm) raffigura la città con attendibilità topografica in tutta l'estensione raggiunta a metà del Quattrocento. Dipingere una veduta urbana delle dimensioni della Tavola Strozzi presuppone, infatti, il possesso di particolari strumenti tecnici, una definita consapevolezza dello spazio urbano, una competenza nel rilievo topografico e architettonico e una non comune destrezza nell'uso della prospettiva. Nella seconda metà del Quattrocento erano ben pochi e specializzati artisti a possedere questi capacità tecniche, e rari sono i dipinti che possono accostarsi e rivaleggiare, per qualità e dimensioni, con la Tavola Strozzi., ho provato a dimostrare la veridicità e il realismo. Sono così giunto ad avanzare l'ipotesi che l'autore possa essere Francesco Rosselli, fiorentino (1448 – *post* 1513), figlio di Lorenzo e fratello minore del più celebre Cosimo, autore di una grande veduta di Firenze, incisa in metallo — un frammento è presso la Società Colombaria di Firenze, databile al 1472 — da cui deriva la xilografia detta della *Catena* o berlinese incisa da Lucantonio degli Uberti in sei fogli alcuni anni più tardi conservata presso la Kupferstichkabinett, Berlino. Il Rosselli, pittore, incisore, miniaturista e cartografo è l'autore della tavola da essa derivata (Fitzwilliam Museum, Cambridge). Francesco Rosselli, in questa tavola su tempera (cm. 52,5 x 143,5) — tecnica identica a quella con cui fu dipinta la Tavola Strozzi — si avvale del prototipo da lui stesso creato che è la veduta della *Catena*, anche se presenta delle lievi modifiche sia nel formato (cm. 51,5 x 131,5), che per alcuni particolari che consentono di datarla a circa 1495. Della veduta di Roma ci resta una copia (Palazzo Ducale di Mantova).

Le vedute eccezionali di queste tre grandi capitali dell'occidente cristiano hanno l'intenzionale ambizione di rappresentare nella loro globalità le città ritratte e in esse il pittore dispiega tutte le risorse di quella grande invenzione del secolo che è la prospettiva e la veduta è assunta a campo privilegiato di sperimentazione delle straordinarie potenzialità del nuovo mezzo.

6. JACOPO DE' BARBARI: VENEZIA I 500

Jacopo de' Barbari è l'acme di questa medesima ricerca sia per la qualità del prodotto sia per l'eccezionale dimensione dei fogli (135 x 280 cm.). A glorificare «la fama di questa eccelsa città» Jacopo pone in grande evidenza Mercurio — divinità che protegge l'attività mercatrice della Dominante — e Nettuno che governa il mare da cui trae la sua prosperità.

Per rappresentare la Serenissima l'autore è *costretto* a spostare il punto di vista altissimo nel cielo. Difatti Venezia — a differenza di Roma, Firenze e Napoli — è un'isola piatta, la cui massima emergenza è costituita dal campanile di San Marco, da cui certo non è possibile scorgere la città e il sistema lagunare nella sua interezza. L'unico modo per «vedere» l'isola è volare come un uccello su di essa e i punti di vista adottati dal de' Barbari sono numerosi ed essi hanno un valore empirico, non «tolemaico»: riferibile piuttosto al già maturo sistema di rilevamento a distanza. Una tale immagine, comunque, non è mai mimesi, perché non si dà imitazione attendibile di nulla nella restituzione artistica.

7. LA RIVOLUZIONE DELLA STAMPA E LA DIFFUSIONE DELL'IMMAGINE DI CITTÀ

Le tavole e i dipinti potevano spostarsi da un luogo a un altro, e dunque una qualche circolazione ristretta l'avevano, tra i committenti, gli artisti e tra quanti avevano il privilegio di accedere a questi pezzi unici collocati in ambienti più o meno riservati; gli affreschi avevano un ruolo autocelebrativo, erano destinati a chi già conosceva la città o perché residente in essa o perché viaggiatore che l'aveva visitata. Ma la fortuna e la diffusione dell'immagine della città, a partire dall'invenzione della stampa, conosce un'eccezionale fortuna non solo in guide e libri, sempre più numerosi, contenenti descrizioni e illustrazioni che hanno questo scopo primario, ma anche attraverso la diffusione di fogli sciolti tratti dalle incisioni prima in legno poi in rame prodotti dalle numerosissime botteghe calcografiche che in ogni città e in ogni contrada d'Europa si premurano di fissare l'immagine stereotipa del luogo con fini eminentemente celebrativi e documentari allo stesso tempo. Per ogni città europea le indagini sull'iconografia testimoniano che si diffonde una vera e propria moda, un'accelerazione che è sollecitata evidentemente da un fiorente mercato, così da consentire l'affermazione di un artigianato artistico particolare che è l'incisione a tema urbano. E si usa la qualifica d'artigianato perché essa è la più pertinente a indicare un'attività di disegnatori, incisori e stampatori che vivono, almeno fino ai primi del Cinquecento, ai margini di quello che si può definire il mercato dell'arte, ovverossia della pittura di interesse vedutistico e della trattatistica architettonica, urbanistica e militare.

La rozzezza semplificata delle prime vedutine xilografiche non ci deve far velo, né conviene sottovalutarne l'importanza: esse testimoniano — così come ancor prima codici miniati e disegni — che tra tardo Quattrocento e Cinquecento inizia quel lungo processo che vede affermarsi un nuovo sapere che non è fondato solo sulla storia, ma anche sulla rappresentazione dell'universo; vale a dire le città e il territorio in cui si svolgono gli eventi della storia. È lo spazio (la geografia) a sopravanzare il tempo (la storia) con i suoi protagonisti e accadimenti.

Sarà questo un lungo cammino che inizia proprio con le prime vedute urbane incise in legno e culminerà, nel Grande Secolo, con quella propria e vera rivoluzione scientifica e artistica di cui sono parte i *Monumenta* della cartografia del Seicento. Le *Cronache* rinascimentali

di Fabio Biondo e di Leandro Alberti sono ancora parte di un mondo del sapere dominato dalla storia; le umili vedutine sono il segno che sta nascendo un nuovo sapere visivo che sfida l'egemonia letteraria ed erudita dell'Umanesimo. Naturalmente converrebbe sapere quanti esemplari ne siano stati tirati dai legni, questione controversa visto che dipende dalla specie del legno facilmente deperibile e dalla qualità delle stampe. Le ricerche sono avere sull'agomento e sulle tirature, pochissimi i dati e molto variabili. Tuttavia non v'è dubbio alcuno che le immagini da xilografie e poi da incisioni in rame si contano sempre in alcune decine, mentre il dipinto è un *unicum*. Per ogni città o per molte città si può risalire a un prototipo tardoquattrocentesco che senza aver la rilevanza topografica e la qualità tecnica della xilografia fiorentina, pur segna l'inizio di un'inversione di rotta. La storia si fa storia di luoghi, di monumenti civili e religiosi, di quartieri e piazze, di mercati e di fortezze.

8. LE COMMESSE DELLO STATO E LA FORTUNA DELL'IMMAGINE URBANA

A metà del Cinquecento Filippo II di Spagna promuove una serie di iniziative di notevolissimo rilievo per la conoscenza dei possedimenti della Corona, in grado di fornire una messe di informazioni preziosissime sulle città che erano parte dei territori d'Europa. In questo quadro s'inserisce l'eccezionale commessa a Jacob van Deventer per la realizzazione di 250 piante «a vista de pajaro» per le quali occorsero sedici anni di lavoro. In effetti le immagini di van Deventer non sono «a vista de pajaro», ma sono vere e proprie piante: il che sta a significare che la dizione «a volo d'uccello» viene utilizzata in esordio in modo generico. A questa commessa seguì quella al topografo Mastro Pedro de Esquivel per le mappe delle «poblaciones» di Spagna. La passione del sovrano per l'immagine della città è poi manifesta nell'incarico al pittore fiammingo Anton van den Wyngaerde che viaggiò per la penisola iberica disegnando uno strepitoso repertorio di vedute urbane, un viaggio che ebbe termine solo con la sua morte a Madrid e di cui si dirà distesamente più avanti.

9. JACOB VAN DEVENTER CARTOGRAFO DEI PAESI BASSI AL SERVIZIO DI FILIPPO II RE DI SPAGNA

Il cartografo Jacob van Deventer per commessa di Filippo II eseguì dapprima 151 piante di città degli antichi Paesi Bassi: la raccolta, oggi alla Biblioteca Real di Madrid, spiega largamente il credito e la stima dei contemporanei che riscuoteva a quel tempo il fiammingo e ci permette di considerare Jacob uno dei protagonisti della storia della cartografia europea. La sua produzione è infatti imponente per quantità e qualità, e, più di recente le sue fortune storiografiche sono prosperate, come attesta largamente la letteratura più recente e aggiornata. Contemporaneo e connazionale di Anton van den Wyngaerde, Jacob nacque probabilmente intorno al 1500 a Campen presso la città di Deventer, da cui prese il nome, come era costume nei Paesi Bassi, a cominciar da Pieter Bruegel. Tra gli anni 1520-'30 Lovanio era divenuto un centro importante per la cartografia, perché lì erano attivi matematici, geometri e costruttori di strumenti scientifici, come Caspar van der Heyden, il celebre matematico Gemma Frisius e il suo allievo, non men celebre, Gerardo Mercatore. Jacob dunque ebbe rapporti con i pionieri della cartografia scientifica nei Paesi Bassi: da Frisius apprese la tecnica della triangolazione per disegnare le mappe regionali e le piante di città. Grazie a questo lavoro Jacob si guadagnò una larga reputazione e fu nominato

cartografo reale da Filippo II che era un appassionato cultore di questa disciplina. Il lavoro di rilevamento delle città dei Paesi Bassi prese il via nel 1559 e comprende mappe territoriali e piante di molte città. Il rilevamento sul campo l'occupò fino al 1572, quando si trasferì a Colonia per sottrarsi ai conflitti religiosi e politici che insanguinavano i Paesi Bassi. La rifinitura e la copia di questo vasto materiale di rilievo sul campo l'impegnarono fino alla morte: la corrispondenza testimonia che van Deventer ritardò intenzionalmente la finitura perché non era ancora stato pagato adeguatamente dall'amministrazione reale spagnola. Van Deventer morì nel 1575 a Colonia senza terminare i suoi lavori, un destino del tutto simile a quello del collega e conterraneo van de Wyngaerde che si spense in Spagna. Con molta difficoltà la corte madrilenza riuscì a recuperare i volumi di piante di van Deventer: due di essi sono conservati oggi nella Biblioteca Reale di Madrid, mentre il primo volume incompleto è presso la Biblioteca Reale del Belgio a Bruxelles.

Georg Braun e Franz Hogenberg trassero infatti le immagini delle città delle Province Unite dagli originali di Deventer e le stamparono nei loro volumi con poche modifiche e aggiornamenti; le rappresentazioni sono per larga parte comprese nel III (1581) e IV (1588) volume del *Civitates*. Van Deventer era morto nel 1575 e i suoi volumi erano già in Spagna: la collaborazione di Jacob con i cartografi tedeschi risale necessariamente agli anni 1572-75 quando il van Deventer si era trasferito a Colonia. L'imponente produzione cartografica del van Deventer per le province olandesi corona il progetto promesso da Carlo V e proseguito con determinazione da suo figlio Filippo II che l'aveva esteso alla Spagna con la commessa a van den Wyngaerde. Conviene ricordare che anche il lavoro di quest'ultimo non fu mai tradotto in opera incisa. «Se oggi l'atlante di Ortelius, uscito nel 1570, e il *Civitates* di Braun e Hogenberg [...] — ha concluso Wouter Bracke — sono considerati come due progetti indipendenti e quindi studiati separatamente, per i loro editori nonché per i loro contemporanei, essi costituirono parte integrante di una entità, di una intrapresa editoriale portata avanti, a quanto pare, sulle orme del cartografo Jacob van Deventer».

10. LA PIANTA ET ALZATA DELLA CITTÀ DI ROMA DI GIOVAN BATTISTA FALDA

La monumentale *Nuova Pianta Et Alzata Della Città Di Roma* opera di Giovan Battista Falda (1643-78), incisa a Roma in 12 rami, da Giovanni Giacomo De Rossi nel 1676, costituisce il capolavoro finale della ricchissima tradizione iconografica del *Caput Mundi* che, come s'è visto, aveva raffigurato la città a volo d'uccello dalla seconda metà del Cinquecento. L'immagine traccia un disegno straordinariamente accurato di Roma, in grado di offrire un dettagliato quadro di sintesi delle trasformazioni occorse all'architettura e alla forma urbana tra Cinquecento e Seicento: giunge così a compimento la ricca e complessa ricerca iconografica che, da due secoli circa, aspirava ad una soluzione rappresentativa in grado di descrivere in modo esaustivo la complessità fisica e semantica della Città Eterna.

L'immagine del 1676 segna anche il punto di arrivo di una ricchissima serie di esperienze compiute dal Falda, circa la raffigurazione della città: disegnatore ed incisore attivissimo, nel corso della sua vita egli realizza numerose rappresentazioni dedicate ai luoghi e alle architetture più significative di Roma, offrendo un'attenta documentazione delle trasformazioni definite nei primi venticinque anni della seconda metà del XVII secolo. Le esperienze precedenti permettono al Falda di concepire il suo capolavoro con grande maestria: in esso si coniugano in maniera pressoché perfetta scientificità del rilievo,

qualità e minuziosità della rappresentazione e intento celebrativo. Il punto di vista è, come da tradizione, collocato idealmente sul Gianicolo: un'attenta definizione tridimensionale sostanzialmente di tipo assonometrico viene strutturata su base planimetrica molto attenta e rispettosa della reale configurazione del costruito; le difformità che è possibile evidenziare, oltre alcune contrazioni nella zona meridionale e la tipica dilatazione degli spazi aperti, riguardano l'area nord occidentale in corrispondenza della Strada Pia e della Porta omonima e i rioni più centrali della città, leggermente espansi per permettere una migliore visione delle architetture.

L'immagine —in scala di mille passi romani— illustra con particolare finezza d'esecuzione il carattere della città in ogni dettaglio, descrivendo minuziosamente l'architettura: dai ruderi antichi, ancora ben visibili, alle aree definite nel corso del Cinquecento fino alle grandi opere architettoniche del Seicento; puntuale è la testimonianza degli interventi e dunque del ruolo assunto dalle grandi famiglie cardinalizie — i Borghese, i Barberini, i Pamphili, i Ludovisi, gli Aldobrandini, i Chigi —nel corso del XVII secolo. In primo piano sulla sinistra è raffigurato il Borgo, ove spicca —vista di spalle— l'imponente mole della basilica di San Pietro, consacrata nel 1626 da Urbano VIII; in grande evidenza è la piazza antistante, diversamente raffigurata nelle vedute del Falda — attraverso le quali si può leggere il percorso compiuto dall'irregolare *platea* preesistente fino alla realizzazione dell'opera berniniana — e qui disegnata con le due ali del colonnato, ma ancora senza il successivo slargo di piazza Rusticucci. La parte sinistra e centrale della veduta sono dedicate alla descrizione delle zone più significative della città: qui l'attento e dettagliatissimo disegno del Falda sottolinea l'apporto di ogni elemento — testimonianze dell'antico, palazzi cardinalizi, chiese e complessi religiosi— nel rispetto delle reali caratteristiche architettoniche e dimensionali. La rappresentazione illustra accuratamente anzitutto i luoghi e le architetture definiti durante la stagione barocca, presentandone per la prima volta un repertorio pressochè completo: evidenti i significati, in senso non solo urbanistico, delle due chiese gemelle di Santa Maria dei Miracoli e Santa Maria di Monte Santo, del quadrivio delle Quattro Fontane, del complesso del palazzo pontificio al Quirinale, di Santa Maria Maggiore con le due piazze —qui alquanto regolarizzate— con l'obelisco e la colonna. Nel compatto e stratificato tessuto del centro cittadino emergono —per citare solo alcuni elementi— il Collegio Romano con la chiesa di Sant'Ignazio di Loyola, i SS. Cosma e Damiano e i SS. Luca e Martina nella zona del Campo Vaccino di Pietro da Cortona, San Carlo ai Catinari a Regola e Sant'Andrea della Valle a Sant'Eustachio, la borrominiana Casa dei Filippini e il complesso della Sapienza con la chiesa di Sant'Ivo, Santa Maria della Pace di Pietro da Cortona, fino all'apertura, nel cuore dell'insediamento urbano, dell'invaso di piazza Navona.

La veduta di Falda costituisce l'ultima impresa cartografica dedicata a Roma ascrivibile al «ritratto di città». Bisognerà aspettare settant'anni per avere una nuova monumentale rappresentazione: ma la pianta di Giovan Battista Nolli sarà un prodotto completamente diverso, frutto di un contesto culturale e scientifico proprio del secolo dei Lumi.



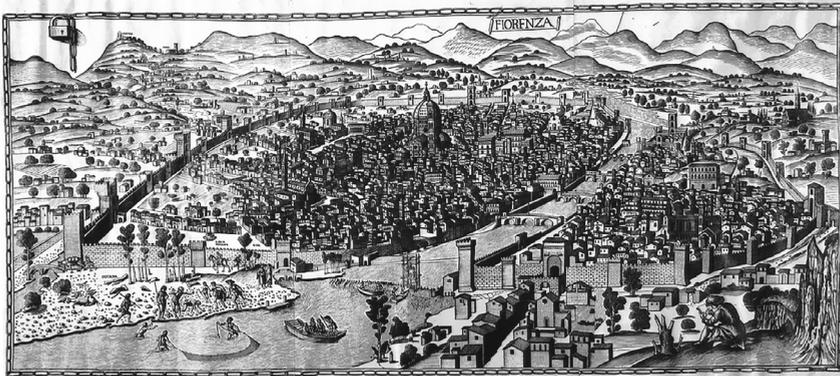
Leonardo da Vinci, Plano de Imola, 1502



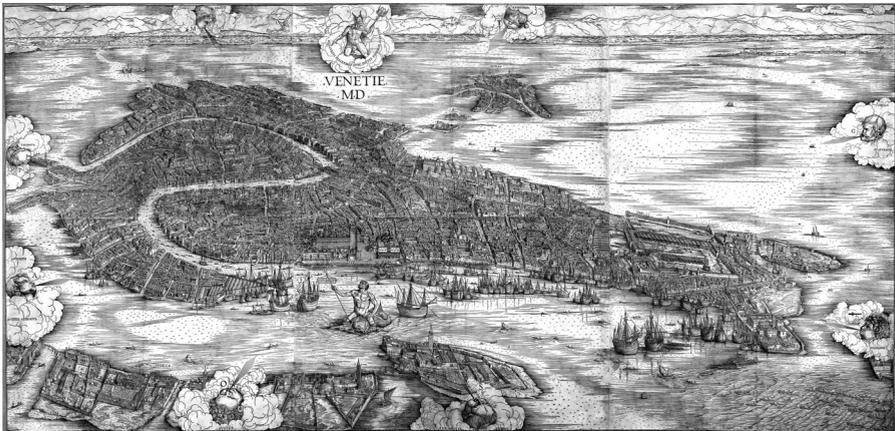
Nápoles, Tavola Strozzi, atr. Francesco Rosselli, 1472-73



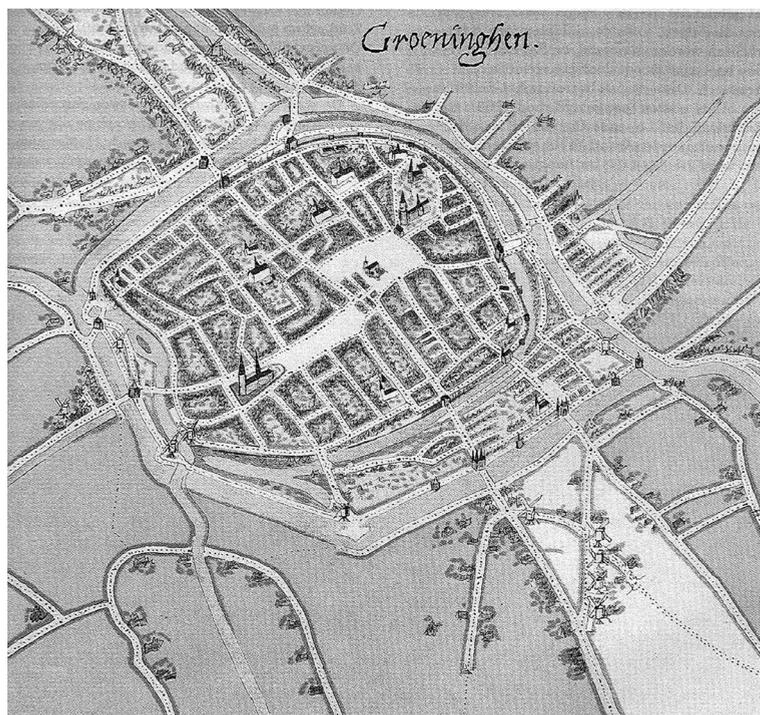
Anton van den Wyngaerde, Granada, h. 1562



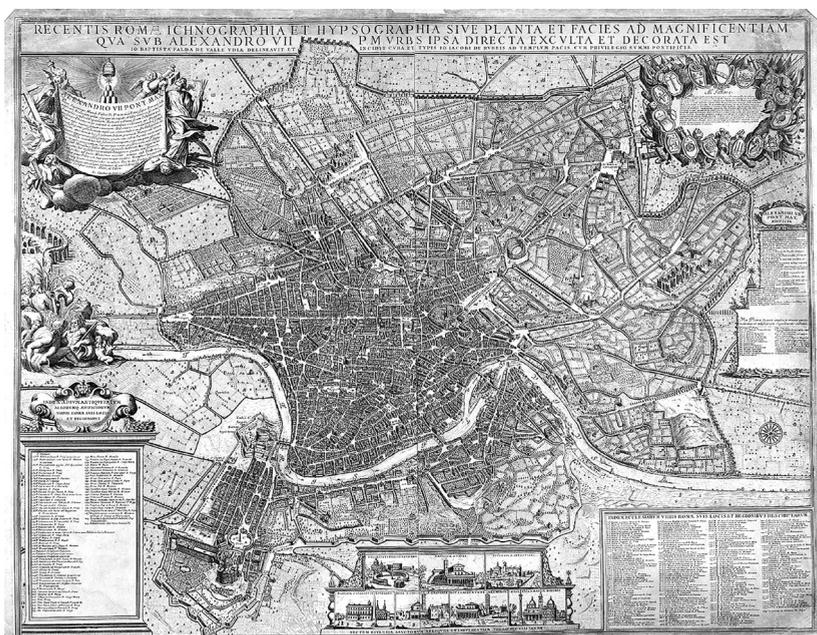
Lucantonio degli Uberti, *Florenzia: vista della Catena*, post. 1472



Anton van den Wyngaerde, *Granada*, h. 1562



Jacob van Deventer, Groningen, h. 1565



Giovan Battista Falda, *Pianta di Roma*, 1676.