

Interpretazione delle mura urbane: Venezia e Parma dall'alto

Chiara Vernizzi, Chiara Finizza

Abstract

Rappresentare la forma della città significa fissare la consistenza fisica di una realtà riferita ad un determinato tempo, tramite percorsi di conoscenza di autori che nel corso dei secoli hanno cercato di ricostruire la forma complessa della città, rappresentandola dall'alto, simulando un punto di osservazione senz'altro privilegiato e, per molti secoli, del tutto ideale. Venezia e Parma vengono selezionate per raccontare la storia dell'immagine urbana attraverso autori che hanno registrato graficamente dall'alto, tra gli altri elementi, i limiti di confine tra natura e artificio. Il racconto parallelo e compartivo si articola attraverso la lettura delle piante prospettiche di Jacopo de' Barbari per Venezia (1500) e di Paolo Ponzoni per Parma (1572). Viene infatti adottata, in questo periodo, una rappresentazione iconografica urbana particolare, la "prospettiva planimetrica", ricavata da una planimetria eseguita a seguito di un rilievo geometrico, in modo che il perimetro delle mura e la trama viaria apparissero in tutta la loro completezza; gli edifici sono invece raffigurati con la prospettiva, descritta da un punto di vista situato ad altezza variabile sopra l'orizzonte. La crescente attenzione dei cartografi e dei disegnatori nei confronti della città si collega al nuovo tipo di organizzazione statale che considera la città come un'entità funzionale racchiusa all'interno delle mura, la cui vista dall'alto consente di comprenderne la consistenza e le peculiarità.

Parole chiave: iconografia prospettica, immagine, città, mura, porte urbane.

Introduzione

L'immagine di una città può essere metaforicamente intesa come un filtro attraverso cui osservare la storia della cultura e delle idee [Nuti 1996, p. 15], nei rapporti tra arte, scienza, percezione visiva, comunicazione: essa, infatti, è innanzi tutto un documento figurativo [Nuti 1996, p. 12] attraverso cui vengono comunicate informazioni sullo spazio costruito che risponde alla definizione di città.

Nel tempo, i metodi grafici per la raffigurazione della città hanno utilizzato diverse convenzioni di rappresentazione, mediante le quali le informazioni urbane sono state trasmesse, dando vita a diversi linguaggi o modi di rappresentarle, frutto di scelte in cui si trovano a convergere modelli culturali, meccanismi di percezione visiva, codici figurativi, capacità tecniche, conoscenze scientifiche, finalità pratiche

e richieste del pubblico cui la rappresentazione è destinata [Nuti 1996, p. 12].

La produzione cartografica viene, quindi, intesa non solo come documento dell'organizzazione del territorio nel quale si è storicamente evoluta una società, ma anche come testimonianza del modo di porsi di questa società nei confronti della carta che la rappresenta; solo dall'incrocio di questi due elementi e da una loro interpretazione diacronica può derivare l'individuazione delle funzioni della città, delle sue caratteristiche e dei mutamenti susseguitisi nel tempo. Naturalmente, la produzione cartografica non sempre è in grado di offrire una visione esaustiva degli elementi che compongono la città: di volta in volta il prevalere di motivazioni diverse ha portato ad una selezione degli elementi

rappresentati; pertanto, non è sempre facile confrontare documenti successivi; la presenza stessa, in una certa epoca storica, di produzione cartografica prospettica o planimetrica, o la loro commistione, dipende da numerosi fattori che interagendo, favorirono alcune rappresentazioni piuttosto di altre in relazione alla funzionalità, alle tecniche di rilevamento, ai canoni estetici dominanti ed agli influssi culturali e politici della società cui la carta era destinata.

Ogni immagine storica, anche la più sofisticata, non risulta mai oggettiva: essa rappresenta il modo in cui il committente, da una parte, e l'autore, dall'altra, si sono posti nei confronti della città da riprodurre e l'hanno interpretata e rappresentata; la città raffigurata in una carta non è dunque mai "quella città", ma l'idea spesso convenzionale che della città in una certa epoca si ebbe.

Per interpretare, dunque, in modo quanto più ampio possibile la città, per comprenderne l'evoluzione che ha condotto alle forme urbane attuali, se da una parte è indispensabile conoscerne la storia sulla base della documentazione e della bibliografia esistenti, dall'altra non è meno importante studiare come, nell'arco di molti secoli, si ebbe percezione

di quelle forme, di come esse attraverso i filtri culturali di ogni epoca, furono raccolte, interpretate e trasmesse visivamente [Nutti 1996, p. 133].

Prodotto di una cultura della visione, l'immagine di città ne riflette anche limiti e condizionamenti: le diverse componenti, infatti, hanno avuto, a seconda dei casi, maggiore o minore incidenza, basti pensare ad esempio al condizionamento dovuto agli strumenti tecnici utilizzati, messi a punto proprio per aiutare o sostituire l'occhio nella trascrizione dei dati [Nutti 1996, p. 89].

Di fronte all'affermarsi di nuovi modi di rappresentazione che pretendono di imporre all'operare artistico il reale come punto di partenza, i ritratti costruiti sui vecchi e ormai collaudati modelli medievali nel corso del secolo XV cederanno progressivamente il campo alla "veduta dal vero" [Nutti 1996, p. 12].

La rivendicazione di "veridicità" per l'immagine della città comincia ad essere formulata esplicitamente verso la fine del Quattrocento; il vero diviene l'indiscusso punto di partenza dell'immagine, nel senso che tutte le informazioni in essa contenute devono essere ricavate da un contatto

Fig. 1. Pianta prospettica di Venezia attribuita a Jacopo de' Barbari e pubblicata da Antonio Kolb, Venezia, 1500 [Cassini 1971, pp. 30-33].



personale dell'autore con il luogo descritto: la città che il disegnatore avvicina fisicamente e personalmente diviene nella sua globalità l'oggetto della rappresentazione e il metodo con cui viene, in quest'epoca, ritratta è quello della prospettiva, utilizzata a Firenze nei primi anni del 1400 da Filippo Brunelleschi.

Nel XV secolo il "rilevamento urbano e territoriale", nell'accezione attuale del termine, viene considerato disciplina fondamentale per la conoscenza della città e della campagna e, parallelamente all'ampliarsi degli interessi culturali tipico di quell'epoca, si evolvono anche i sistemi di misurazione diretta e indiretta, e inizia in forma embrionale la trattatistica sull'argomento.

Molti i nomi dei cartografi, degli architetti e degli ingegneri che nella seconda metà del XVI secolo si sono dedicati alla cartografia territoriale ed urbana, ma un cenno a parte merita la cartografia di Roma, che continua a monopolizzare l'attenzione degli studiosi tra cui Leonardo Bufalini, autore di una pianta della città nel 1551, mappa redatta sulla base di un piano di rilevamento generale della città, e Antonio Tempesta, autore, nel 1593, di una rappresentazione pseudo-prospettica con punto di vista piuttosto alto, tale da consentire la lettura immediata dello schema urbano complessivo, delle aree a verde, degli edifici monumentali e della maglia viaria.

Il tipo di immagine prodotto dalle vedute prospettiche non poteva restituire una visione soddisfacente, in quanto, con la compressione degli elementi dovuta al gioco della prospettiva, solo una minima parte degli oggetti urbani poteva essere riprodotta. Viene perciò utilizzata in questo periodo una rappresentazione iconografica urbana particolare, basata su una pianta eseguita a partire da un rilievo geometrico planimetrico tale che il perimetro delle mura e la trama viaria apparissero in tutta la loro completezza; gli edifici, invece, sono rappresentati con viste tridimensionali, in modo da rendere schematicamente la loro consistenza volumetrica [Nuti 1996, p. 144].

In questo periodo, di grande importanza è anche la *Cosmografia* di Sebastian Munster, risalente al 1544, che poneva tra gli obiettivi dichiarati "le immagini e le descrizioni delle città più nobili", e dimostra l'interesse crescente per l'iconografia urbana. Solo nel 1572 nasce come ambiziosa impresa editoriale il primo libro di città, un insieme di rappresentazioni completamente autonome da un testo e non più subordinate alle carte geografiche: *Civitates Orbis Terrarum* è il nome comunemente accettato per tutta l'opera, composta da sei volumi editi tra il 1572 e il 1617; quest'opera diverrà

presto un vero prototipo, copiato e riedito con aggiunte: modello, insomma, di un nuovo genere editoriale che durerà a lungo [Nuti 1996, p. 13].

L'aspetto più innovativo di questa produzione è dovuto ai caratteri dell'impostazione di base: il rapporto; infatti, non è più quello tra il committente ed il prodotto da eseguire, ma tra il prodotto finito e il pubblico come utente finale; per questo l'opera si colloca sulla linea di confine tra mercato e scienza, tra oggetto da vendere e strumento di cultura. Le *Civitates* si configurano, così, come documento espressivo di una lunga ricerca che si è svolta attorno alla creazione di un linguaggio per la rappresentazione della città.

La "prospettiva planimetrica"

Nelle "prospettive planimetriche" viene modificato, rispetto alle prime vedute cinquecentesche, il punto di vista della raffigurazione, per eliminare gli inconvenienti derivanti dalla visione dall'alto che, se effettuata con un'angolazione non troppo ampia rispetto all'orizzonte, portava alla sovrapposizione di parti costruite nella rappresentazione di zone fittamente edificate. Il termine più appropriato per indicare questo nuovo modo di rappresentare è quello di "prospettiva planimetrica", perché esplicita sia l'origine bidimensionale metrica che l'aspetto tridimensionale pittorico [Nuti 1996, p. 138].

Viene così messo a punto questo sistema di rappresentazione, teso al superamento dei limiti delle condizioni topografiche, dei mezzi tecnici, dello sguardo umano, attraverso un artificio: «una "ratio geometrica" assicura il rispetto della forma globale, il rapporto tra le parti e il tutto, la disposizione dei quartieri. Le singole parti della città sono le minori unità volumetriche, i blocchi di case, gli isolati. Si può individuare così l'ossatura spaziale dell'organismo urbano nelle sue successive fasi di crescita, si può percepire la città come un oggetto composto di pieni e di vuoti, e la natura dei vuoti differenziati in piazze, vie, spazi liberi» [Nuti 1996, p. 144]. Degna di nota è l'attenzione rivolta al tessuto edilizio minore, che va acquisendo dignità urbana, e quindi grafica, al pari dei grandi organismi architettonici. La ricerca di un tipo di figurazione che coerentemente analizzi le relazioni tra viabilità, edilizia minore, spazi verdi ed edifici monumentali è costante in questo campo in tutto il XVII secolo.

Il secondo criterio, la "ratio perspectiva", «descrive l'aspetto esterno della città, il luogo che la circonda con i colli, i fiumi, i campi, poi il suo confine, con le mura e i baluardi; infine, l'interno, con l'aspetto degli edifici sia pubblici che privati, in



Fig. 2. Le mura liquide di Venezia nella pianta di de' Barbari: le porte d'acqua e le funzioni tra terra e acqua (elaborazione grafica Virginia Droghetti).

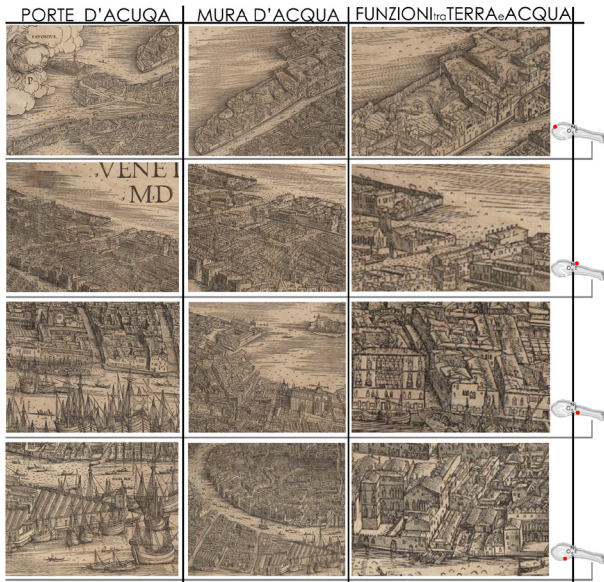


Fig. 3. Abaco sintetico: le porte d'acqua, le mura e le funzioni tra bordo nord e sud (elaborazione grafica Virginia Droghetti).

modo tale che si possano riconoscere ed eventualmente confrontare i diversi modi di costruire» [Nuti 1996, p. 144]. Il procedimento di costruzione della pianta prospettica inizia proprio attraverso la "ratio geometrica", mentre alla "ratio perspectiva" spetta completare la raffigurazione tenendo presente la finalità da raggiungere: presentare all'osservatore un'immagine ad effetto-vero, come credibile parte della realtà osservata [Nuti 1996, pp. 149, 150].

Nella rappresentazione, un confine sottile corre tra imitazione del vero e simulazione del vero, conflitto che si risolve, in parte, nel secolo XVIII a favore della misura, con la rinuncia totale al secondo momento, la sovrapposizione dell'alzato.

Pianta prospettica della città attribuita a Jacopo de' Barbari e pubblicata da Antonio Kolb, Venezia, 1500

La pianta prospettica attribuita a Jacopo de' Barbari (fig. 1) è una xilografia stampata su sei fogli da sei matrici in legno e misura 134,5x282 cm. Le matrici sono conservate al Museo

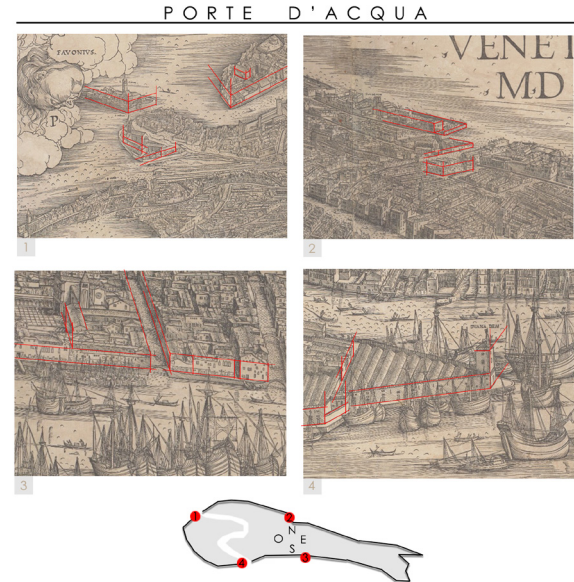


Fig. 4. Uno studio sulle linee di costruzione delle porte d'acqua nella pianta del de' Barbari (elaborazione grafica Virginia Droghetti).

Correr di Venezia, mentre non si conosce bene il numero esatto della tiratura originale: le cui copie si trovano in diversi luoghi, solo a Venezia se ne contano sei [1]. L'opera, commissionata da Anton Kolb, richiese un lavoro di tre anni, e venne pubblicata nel 1500 dallo stesso committente con il titolo in alto al centro *Venetie MD*.

La città è rappresentata con somma abilità in cui viene posta particolare attenzione ai dettagli, permettendo di fare emergere la nitidezza della singolare struttura urbana, malgrado la sua straordinaria varietà evidenziata dall'intreccio di canali, di campi e di campielli. La mappa è circondata da otto volti che soffiano, a personificare i venti principali, accompagnati dai nomi latini. Sempre nella parte superiore dell'incisione sono riportati, oltre al titolo, gli dèi Mercurio e Nettuno; quindi, i simboli della tradizione come il leone marciano sono assenti, alludendo ad una visione profana.

Venezia viene presentata come un manufatto solido di pietra che emerge da uno spazio liquido. Una solidità che si rivela, in particolare, in relazione agli ambienti mobili che de' Barbari rappresenta nei margini incompiuti di fango e

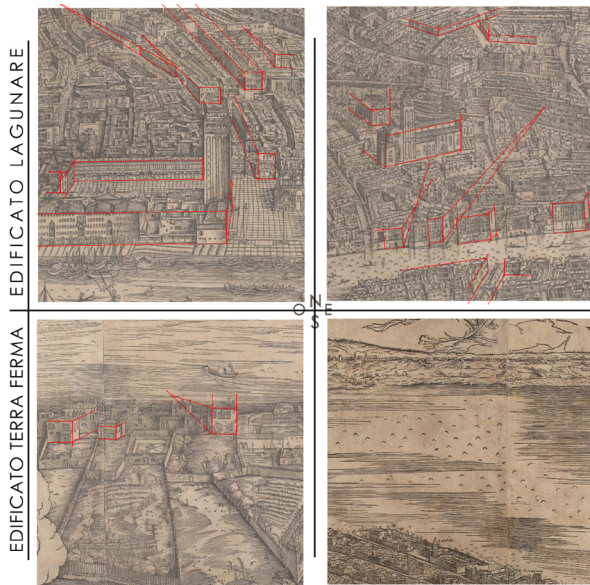


Fig. 5. Uno studio sulle linee di costruzione dentro e fuori le mura nella pianta di de' Barbari (elaborazione grafica Virginia Drogchetti).

legno di una città ancora in costruzione. Questa dicotomia tra città compiuta e "frammentata" si rivela anche nella modalità rappresentative: deformando e approssimando le aree marginali a nord della città (giardini, orti, cantieri navali e terreni vuoti), amplia e mette in evidenza le vie d'acqua interne, fa emergere l'area dell'Arsenale (centro della flotta repubblicana) e celebra San Marco (centro politico e religioso) con una prospettiva teatrale costruita sul modello geometrico della pavimentazione della piazza. Fino agli ultimi secoli del Medioevo, come ci testimonia una tra le prime fonti iconografiche di Venezia [2], il suo aspetto era stato completamente diverso: non c'erano strade e non c'era una rete di campi. Questa rete si stabilì, quindi, solo più tardi a connettere le varie parrocchie: alla rete dei canali si venne a sovrapporre una seconda rete di collegamento terrestre. In aggiunta, le numerose opere di bonifica portarono ad un ispessimento urbanistico che fu determinante nel razionalizzare il rapporto tra i sistemi insediativi in espansione e le sue acque, tanto da dare vita ad una vera e propria geografia di spazi limite tra natura e artificio.

Queste trasformazioni avevano plasmato e definito il contesto urbano secondo nuove regole, anche "geometriche", e avevano infatti generato la formazione di un nuovo modello di "bordo" urbano (fig. 2). La pianta del de' Barbari, osservata nei suoi dettagli, registra in modo evidente il ruolo e la caratterizzazione di questi bordi che non rappresentavano soltanto la fonte diretta di approvvigionamento per le lavorazioni, ma rappresentavano anche la via di transito più comoda per il trasporto dei materiali provenienti dalla terraferma. Su questi bordi viene a formarsi, quindi, un'area geograficamente di margine che è conseguenza di un consolidamento strutturale tardivo, ma che fin dalla sua prima organizzazione si qualifica come imprescindibile nodo connettivo. Osservando la pianta, anche la corona di bordo si rivela in tutta la sua diversità morfologica e accuratezza di dettaglio: a nord, confini ancora incerti e di transizione in cui bassi fondali e arenili fungevano da linea di demarcazione tra la città e la laguna, tra terra e acqua; mentre a sud, verso il bacino marciano, i bordi si manifestano già come dei veri e propri organismi urbani (fig. 3).

«Qui la struttura della città si allentava per lasciare posto a maglie larghe e dalle geometrie semplificate su cui insistevano aree inedificate, vigne e orti e poche abitazioni, in cui per usare le parole di Cristoforo Sabbadino la laguna fungeva da "mura di questa alma di città di Venezia"» [Sabatino 1987, p. 23]. Affermazione ripresa più avanti anche da Michele Sanmicheli che definì la laguna come la fortezza di questa città, come se fossero mura [3].

La precisione del dettaglio grafico fa pensare ad una rappresentazione della città basata su un accurato rilievo urbano, scorciato, poi, in prospettiva da un anomalo punto di vista dall'alto. Un punto di vista che fa alludere ad una visione ideale, data l'impossibilità di raggiungere a quel tempo un punto di vista così elevato. Uno scorcio del 1500 che si pone a metà tra scienza e arte, in cui l'accuratezza meticolosa dei dettagli si contrappone talvolta alla deformazione prospettica scaturita dall'adozione di più punti di fuga (fig. 4). La mappa offre un'immagine di Venezia definitiva e al tempo stesso mutevole, che è, come la città stessa; l'autore riesce a mantenere una relazione dinamica con la realtà che rappresenta e il movimento che la abita. Questa peculiarità rende ancora oggi la pianta del de' Barbari una tra le fonti più usate per comprendere lo spazio figurativo della città di Venezia. Insieme alla pianta di de' Barbari vi sono altre rappresentazioni, meno dettagliate e successive, che ribadiscono il valore strutturale dell'ambiente lagunare [4].



Fig. 6. La nobilissima città di Parma di Paolo Ponzoni e pubblicata da Francesco Conti, Piacenza, 1572 (Archivio di Stato di Parma, Mappe e Disegni, vol. 2 n. 13).

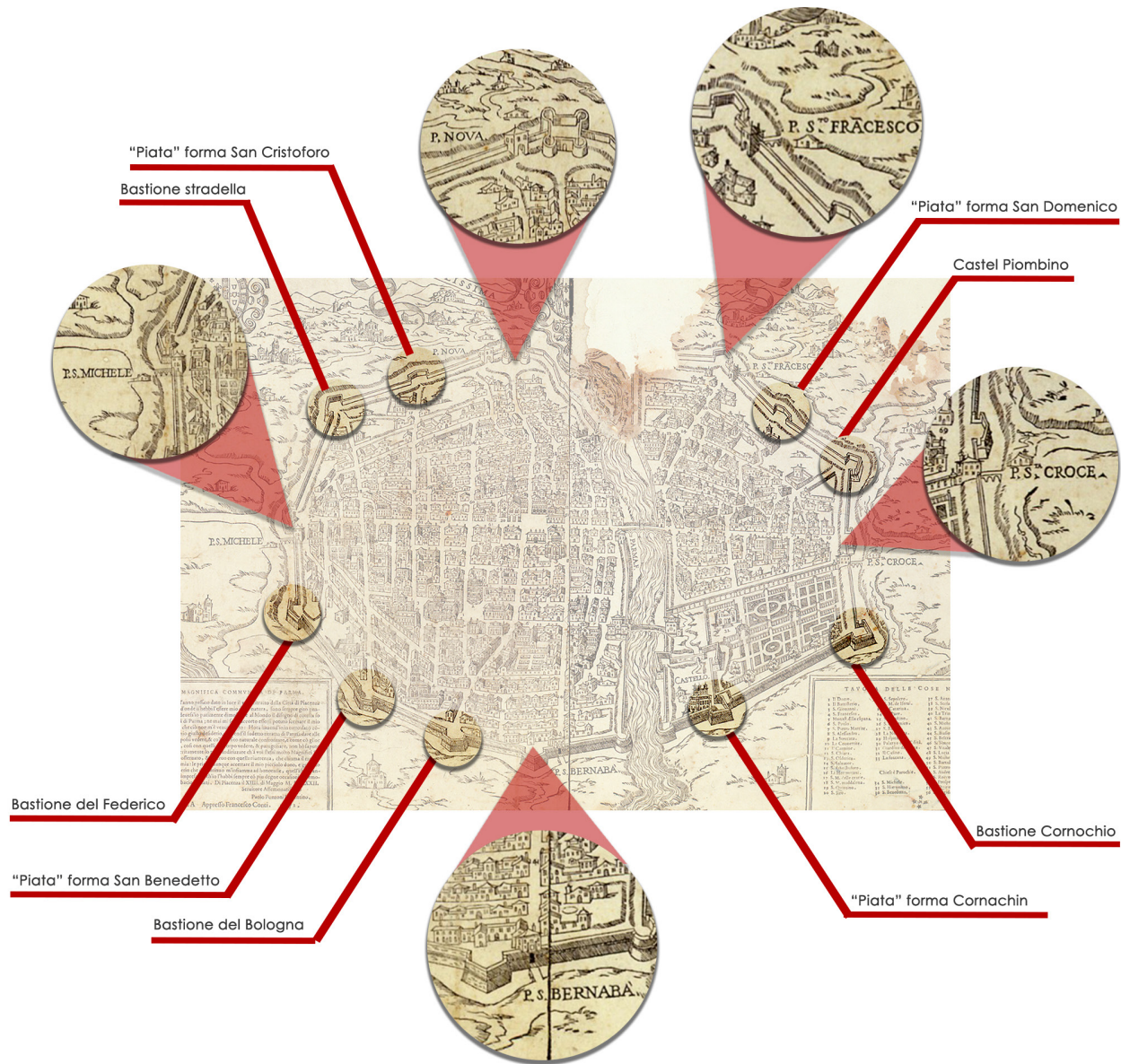


Fig. 7. Le mura di Parma nella pianta di Ponzoni: le porte e i bastioni (elaborazione grafica Virginia Droghetti).

Malgrado le precoci visioni cinquecentesche il mito di Venezia vive ancora oggi il rapporto serrato tra terra e acqua, il recinto terracqueo e la pianura liquida lagunare [Dal Fabbro 2020]. Una laguna che in questa mappa è rappresentata con tratti lineari e puntinati, e il cui paesaggio "oltre le mura liquide" seppur lievemente accennato fornisce una chiara idea della terraferma (fig. 5).

La nobilissima città di Parma di Paolo Ponzoni e pubblicata da Francesco Conti, Piacenza, 1572

Nel 1572, viene pubblicata a Piacenza da Francesco Conti la pianta, delle dimensioni di 66x88 cm incisa su rame, intitolata *La nobilissima città di Parma* (fig. 6), realizzata da Paolo Ponzoni [Miani Huluhogian 1984] e oggi conservata in una copia nell'Archivio di Stato di Parma, nella raccolta *Mappe e Disegni*, e in una copia presso la Biblioteca Palatina di Parma.

La città è rappresentata secondo un orientamento ruotato di 180° rispetto a quello oggi convenzionale che vede il nord geografico nella parte superiore della raffigurazione urbana; nella parte superiore dell'incisione, compare infatti un riferimento alle pendici collinari dell'Appennino, che, come noto, si trovano a sud della città.

Sempre nella parte superiore dell'incisione sono riportati, oltre al titolo, inserito in un festone, tre stemmi di incerta interpretazione [Vernizzi 1994].

Molto importante è comunque il riferimento ai punti cardinali, inseriti in modo corretto ad est e a ovest della via Emilia (ovviamente in riferimento alla rappresentazione ruotata di 180°); non sono presenti riferimenti né grafici né numerici alla scala di riduzione e all'unità di misura utilizzata.

La rappresentazione sintetizza gli schemi sopra indicati: all'interno del tessuto urbano, circoscritti dalla cinta muraria (fig. 7), costituito da edifici abbozzati e strettamente addossati gli uni agli altri a formare gli isolati, spiccano alcuni fabbricati che sono disegnati con maggiore chiarezza e dettaglio: sono come spesso accade nelle rappresentazioni urbane di quei secoli, i centri del potere civile (la piazza civica con il palazzo del Comune), il centro religioso con la cattedrale ed il battistero, le chiese e le parrocchie e le opere a difesa della città. Gli edifici prospicienti il tratto urbano della via Emilia sono rappresentati in modo schematico, ma risultano ugualmente ben riconoscibili: si veda ad esempio il palazzo del Comune con l'altissima torre civica, l'imponente mole della SS.ma Annunziata e l'impianto planimetrico a crociera dell'ospedale Maggiore.

Anche la posizione, la forma e dimensione, seppure indicative, delle porte (fig. 8) esistenti lungo la cinta muraria sono molto precise, e contribuiscono a conferire a questa rappresentazione il valore di documento iconografico molto affidabile nella descrizione e diffusione della conoscenza degli elementi architettonici ed urbani presenti nel 1572, data presente nella dedica contenuta nel riquadro in basso a sinistra nell'incisione.

In questo tipo di iconografia prospettica diventa fondamentale anche la "Tavola delle cose notabili", presente in basso a destra nell'incisione: una vera e propria legenda, nell'accezione moderna del termine, ulteriore elemento descrittivo che attribuisce ad ogni edificio un numero di riferimento, con richiamo descrittivo appunto nella "Tavola delle cose notabili" accentuando, di conseguenza, l'importanza di alcuni luoghi rispetto ad altri.

La rappresentazione degli elementi interni al tessuto urbano, dal punto di vista geometrico, è spesso più vicina ad una proiezione assonometrica (quindi parallela) che non ad una prospettiva (proiezione centrale) in quanto spesso mancano i punti di fuga e sono ben visibili gli elementi nelle loro dimensioni proiettate da un centro di proiezione improprio; diverso è il discorso relativo alla rappresentazione degli insediamenti sparsi nel territorio circostante la città, che sembrano invece veder convergere le linee orizzontali verso diversi punti fuga.

La rappresentazione delle mura è molto puntuale e consente di vedere in modo preciso la diversa configurazione dei vari bastioni, leggendone, a seconda della loro collocazione lungo la cinta muraria, la parte interna o la parte esterna (fig. 9).

La configurazione di questi elementi architettonici è descritta in modo rigoroso, evidenziando le forme lineari o curvilinee che vengono confermate nelle diverse posizioni dai riferimenti bibliografici e storico-architettonici disponibili, consentendo una documentazione precisa ed affidabile della reale configurazione della cinta muraria, descritta anche in altre piante della città, sia coeve (pur se meno accurate) che successive.

Lungo tutta la cinta muraria la tridimensionalità è esaltata e sottolineata dall'utilizzo delle ombre proprie applicate lungo i lati rivolti a nord e a ovest, mentre mancano del tutto le ombre portate. Anche nella rappresentazione del tessuto costruito interno alle mura talvolta compare l'ombra portata, coerentemente riportata negli stessi lati, ma non presente in modo omogeneo sugli edifici di tutta la città (fig. 10).

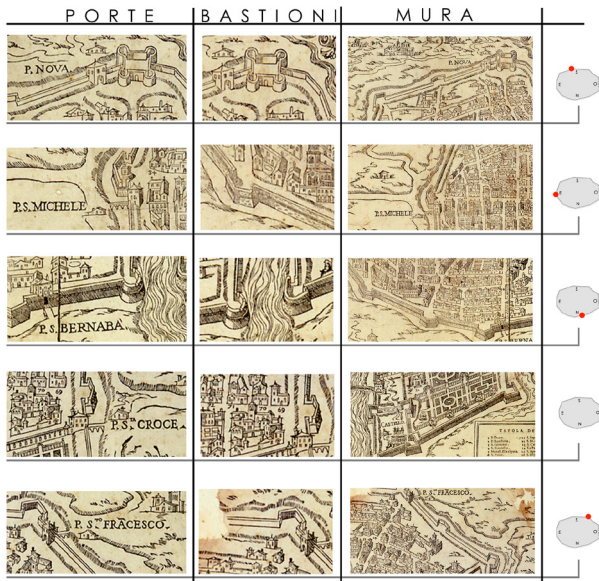


Fig. 8. Abaco sintetico: porte, bastioni e mura (elaborazione grafica Virginia Droghetti).

La raffigurazione della cinta muraria si completa infine con l'indicazione del fossato, le cui scarpate sono rappresentate con un fitto tratteggio, e il cui attraversamento viene puntualmente descritto attraverso la rappresentazione di ponti in corrispondenza delle porte su tutti i lati della città.

Conclusioni

Assumere la città come una progressiva messa a punto di una visione organica – un'*imago mundi*, per riprendere le parole del geografo Franco Farinelli – costituisce la base dell'esplorazione sulle metafore su cui si fondano le storie dell'immagine urbana [Farinelli 2009].

La lettura della città attraverso le sue rappresentazioni è ovviamente un esercizio che deve avvenire conoscendo il filtro culturale con cui l'autore ha trascritto la realtà, inquadrandola nel contesto temporale, politico e scientifico nel quale si è mosso.

Le immagini urbane sopradescritte sono state scelte non a caso: quasi coeve, entrambe frutto di un'operazione di

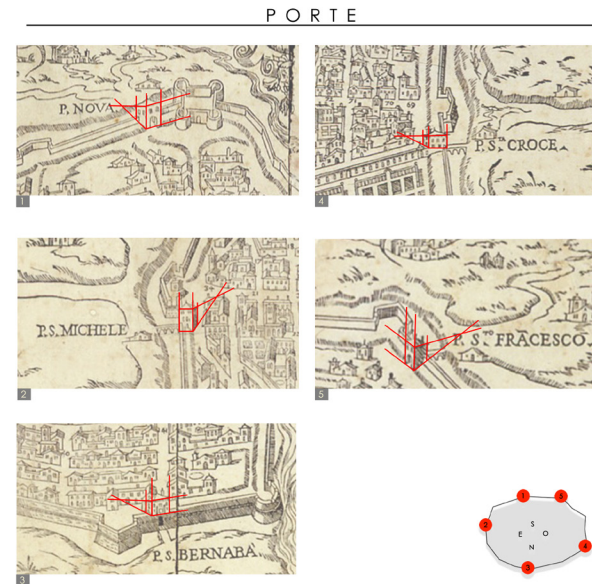


Fig. 9. Uno studio sulle linee di costruzione delle porte nella pianta del Ponzoni (elaborazione grafica Virginia Droghetti).

rilevamento che definisce la struttura urbana dal punto di vista planimetrico in modo preciso, consentendo la lettura del tessuto in modo puntuale, il tutto corredato da una rappresentazione tridimensionale a cavallo tra proiezione parallela e centrale, volta a descrivere le caratteristiche della consistenza volumetrica e dell'immagine che della città si vuole trasmettere in una logica di comunicazione oggettiva dei fatti urbani.

Nello specifico, Venezia costituisce una fonte inesauribile di testimonianze: ampiamente dipinta, ritratta e filtrata da artisti, incisori e topografi il cui esito è un denso prodotto culturale di conoscenza. Questo patrimonio contribuisce alla conoscenza dei luoghi che, proprio a Venezia, nel 1500 vede una delle sue prime testimonianze nella xilografia di Venezia di Jacopo de' Barbari. Infatti, questo solido patrimonio di osservazione tra dato reale, rappresentazione scientifica e accuratezza tipografica permette di osservare, attraverso i diversi punti di vista usati dall'autore, gli elementi dominanti della città di Venezia. Rispetto all'assetto precedente, qui il tessuto si è ispessito con una conseguente contrazione degli spazi d'acqua. Una minuziosità che lascia



Fig. 10. Uno studio sulle linee di costruzione dentro e fuori le mura nella pianta di Ponzoni (elaborazione grafica Virginia Droghetti).

leggere lo spazio urbano di acqua e di terra in tutti i suoi particolari. Infatti, un sito, quello lagunare, che sin dalle sue origini è caratterizzato da un controllo incessante della natura. Questione che si intensificò nella seconda metà del Quattrocento quando i fronti della città, come detto, iniziarono ad animarsi sotto la spinta di una demografia in continuo aumento. È proprio intorno alla metà del secolo che si concentrarono anche gli interventi volti a regolare, attraverso la costruzione di palificate e rive, le “smagliature” dei bordi dello spazio terrestre. Furono gli anni in cui

la spinta espansiva, il controllo e la gestione dello spazio urbano, vide un lento passaggio da pratiche frammentarie ad azioni di logistica complessiva per smussare il profilo della città delfino [Howard 1997]. L'idea di Venezia come di una città in continuo movimento è riconosciuta quale valore significativo della sua stessa immagine. Un moto che si riflette nel suo tessuto urbano che, dopo essersi assestato nell'accorpamento delle cellule urbane elementari (le isole di primitiva formazione), si occupò fin dal XIII secolo di estendere i suoi confini oltre la naturale linea di demarcazione tra terra e acqua. Se per le altre realtà cittadine l'espansione urbana corrispose a un avanzamento oltre le mura medievali, per Venezia il processo si manifestò più invasivo poiché provvedeva la distruzione delle mura liquide – ovvero la laguna – che la circondavano. Più che di crescita a Venezia, si parlò di modifica, riferito al rapporto tra terra e acqua, ma anche dell'assetto insediativo e funzionale della città.

Anche Parma [Miani Huluhogian 1984], pur nel differente ruolo che storicamente ha svolto, ha conosciuto una grande fortuna rappresentativa, che soprattutto ritroviamo, oltre che nella planimetrica prospettiva del Ponzoni, in alcuni caposaldi della rappresentazione zenitale quale la pianta dello Smeraldi del 1592 e l'Atlante Sardi del 1767, inquadrabili come veri strumenti di conoscenza preliminare all'attuazione di importanti interventi, di tipo urbano nel primo caso (la scelta della collocazione della cittadella fortificata farnesiana) e di tipo fiscale nel secondo caso (la mappatura della proprietà privata).

Entrambe le rappresentazioni sopradescritte, grazie al punto di vista collocato in alto, con una inclinazione di circa 30° rispetto all'orizzonte, consentono di tenere insieme la descrizione della consistenza planimetrica del tessuto urbano e la lettura della consistenza volumetrica e di immagine formale dei due contesti, con particolare riferimento al sistema delle mura, costruite e naturali, che li caratterizzano.

Note

[1] La tiratura originale molto probabilmente risale a venti copie. A Venezia se ne contano sei, tra cui quattro presso il Museo Correr; una presso la Biblioteca Nazionale Marciana e una presso la Fondazione Querini Stampalia.

[2] Il riferimento è alla Planimetria di Venezia dalla «*Chronologia Magna ab origine mundi*», di Frà Paolino da Venezia, Venezia, 1346. Carta manoscritta su pergamena di mm. 350x340 collocata nella Biblioteca Marciana. Il centro è costituito dalla trama compatta delle insule e delle

rispettive chiese, il cui nome identificava, anche nella toponomastica corrente, le varie zone della città.

[3] In ASVe (Archivio di stato di Venezia), *Scavi ed Esecutori alle acque*, reg. 119, c. 23r-v.

[4] Sono da considerarsi efficaci la piccola xilografia Vinegia nella sintesi vigorosa immaginata da B. Bordone del 1536 nel suo “*Isolario*”, sia la celebre *pianta de Venetia* del 1557 di Cristoforo Sabbadino.

Autori

Chiara Vernizzi, Dipartimento di Ingegneria e Architettura, Università degli Studi di Parma, chiara.vernizzi@unipr.it
Chiara Finizza, Dipartimento di Ingegneria e Architettura, Università degli Studi di Parma, chiara.finizza@unipr.it

Riferimenti bibliografici

Cassini, G. (1971). *Piante e vedute prospettiche di Venezia (1479-1855)*. Venezia: Istituto Universitario di Architettura di Venezia.

Dal Fabbro, A., Montessori, M.G., Cantarelli, R. (2020). *Venezia dall'alto*. Milano: Jaca Book.

Farinelli, F. (2009). *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*. Bari: Academia Universa Press.

Howard, D. (1997). *Venice as a Dolphin. Further Investigations into Jacopo de' Barbari's View*. London: Artibus et Historiae.

Miani Huluhogian, F. (1984). *Le immagini di una città: Parma (secoli XV-XIX)*. Parma: PPS.

Nuti, L. (1996). *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*. Venezia: Marsilio.

Sabbadino, C. (1987). *Discorsi de il Sabbadino per la laguna di Venetia, ristampa anastatica*. Venezia: Tipoffeset Gasparoni.

Vernizzi, C. (2004). *Parma e la via Emilia. Città storica, città moderna e asse fondativo: rilievo e rappresentazione*. Fidenza (PR): Mattioli 1885.