

## **Guerra e pace nelle città europee e mediterranee**

### ***War and peace in European and Mediterranean cities***

**ANNUNZIATA BERRINO, GIOVANNA CIGLIANO, PIERO VENTURA**

*Vienna, Sedan, Sarajevo... le città scandiscono le periodizzazioni della storia moderna e contemporanea, sintetizzando con i loro nomi passaggi epocali. Tra basso medioevo e prima età moderna sono da prendere in considerazione gli scenari prodotti dai cambiamenti nei sistemi difensivi delle città, con la rivoluzione militare, fino alla realizzazione delle caserme; le rappresentazioni in una vasta produzione iconografica e testuale degli eventi cerimoniali negli spazi urbani relativi alle vittorie militari o alle paci. Procedendo verso l'età contemporanea residenze, palazzi, piazze, fabbriche, alberghi diventano luoghi di vertici diplomatici, di costruzione del consenso, sono teatri di guerre civili, di scontri armati, di attentati, scenari di rastrellamenti e persecuzioni, così come sono anche luoghi di elaborazioni di nuovi assetti geopolitici e di programmi di pace. La macro-sessione vuole approfondire e riflettere in particolare sulle funzioni che gli spazi urbani hanno assolto nei processi di guerra e di pace e sui linguaggi simbolici utilizzati per fissarli negli immaginari collettivi.*

*Vienna, Sedan, Sarajevo... those cities mark the periodizations of modern and contemporary history, summarizing epochal passages with their names. Between the late Middle Ages and the early modern age, the scenarios produced by the changes in the defensive systems of the cities, involving the military revolution, up to the construction of the barracks, must be taken into consideration; the representations in a vast iconographic and textual production of ceremonial events in urban spaces, relating to military victories or peace. Proceeding towards the contemporary age, residences, palaces, squares, factories, hotels become places of diplomatic summits, of building consensus, they are theaters of civil wars, armed clashes, attacks, scenarios of round-ups and persecutions, as well as places of elaboration of new geopolitical structures and peace programs. The macro-session aims to deepen and reflect in particular on the functions that urban spaces have fulfilled in the processes of war and peace and on the symbolic languages used to fix them in collective imaginaries.*

PREPRINT

**La rivoluzione militare nelle città europee: trasformazioni e rappresentazioni tra XV e XVIII secolo**

*The Military Revolution in European cities: transformations and representations between the 15th and 18th centuries*

**DIEGO CARNEVALE, FRANCESCO STORTI, PIERO VENTURA**

*Le trasformazioni dovute alla rivoluzione militare hanno determinato significativi cambiamenti nel volto e nelle rappresentazioni delle città europee, tra XV e XVIII secolo. Si possono citare al riguardo le nuove strutture difensive secondo i criteri dell'architettura bastionata, con la realizzazione di nuove cinte murarie, il rafforzamento dei porti, fino alla costruzione di caserme e all'apertura di accademie militari. Nell'iconografia delle città in guerra come nell'immaginario e nelle paure dei cittadini si possono cogliere gli effetti di assedi, distruzioni o di resistenze agli attacchi. Nella prima età moderna si afferma anche un'estesa ritualità per celebrare vittorie o paci, con apparati effimeri e celebrazioni religiose, o esequie di capi militari, parate, come si evince anche dalla pubblicazione di festival books. Lo scopo della sessione è attivare una ricognizione di ampio raggio, che consideri le città europee nei teatri di guerra, ma non solo, e nel più ampio quadro del Mediterraneo.*

*The transformations due to the Military Revolution led to significant changes in the European cities' representations, between the 15th and 18th centuries. In this regard, we can mention the new defensive structures, created according to the criteria of the trace italienne, with the construction of new walls, the strengthening of the ports, up to the construction of barracks and the opening of several military academies. In the iconography of cities at war, as well as in the thoughts and in the fears of the citizens, one can grasp the effects of sieges, destruction or resistance to attacks. In the Early Modern period there is also an extensive ritual to celebrate victories or peace, with ephemeral apparatuses and religious celebrations, or funerals of military leaders, parades, as can also be seen from the publication of festival books. The purpose of the session is to activate a wide-ranging survey, which considers European cities in theatres of war, but not exclusively, and in the broader context of the Mediterranean.*

PREPRINT

## Scienza del disegno e sapienza di Stato *Science of drawing and knowledge of the State*

**ANDREA DONELLI**

Università di Trento / Alma Mater Studiorum Università di Bologna

### **Abstract**

*Il saggio intende indagare e discutere, mediante una sorta di comparazione ideale, l'elaborazione grafica geometrica riferita alla cartografia, al disegno inerente la costruzione della città militare e fortificata e la rappresentazione attribuita al "programma di Stato" all'interno di due periodi ben definiti storicamente nei fatti: nel contesto veneto e veronese. Il primo periodo riguarda la Serenissima Repubblica di Venezia, il secondo la dominazione dell'Impero Asburgico. La concordanza storica viene ricercata negli elementi che rimandano alla discussione relativa ai contenuti grafici e geometrici, ossia al significato concreto che l'elaborato disegnato riguardante la città, le mura, le fabbriche, i sistemi fortificati, le macchine (quest'ultimo termine inteso nell'accezione antica) coglie all'interno di una qualità intrinseca della regola, considerata nella riconducibilità dell'esperienza diretta e nelle pratiche induttive, negli strumenti stessi della cultura della scienza e della tecnica.*

*The paper intends to investigate and discuss, through a sort of ideal comparison, the geometric graphic elaboration referring to the cartography, the drawing inherent in the construction of the military and fortified city and the representation attributed to the "State program" within two well-defined periods historically defined in the facts: in the veneto and veronese context. The first period concerns the Serenissima Republic of Venice, the second the domination of the Hapsburg Empire. The historical concordance is sought in the elements that refer to the discussion relating to the graphic and geometric contents, therefore to the concrete meaning that the elaborate drawing concerning the city, the walls, the buildings, the fortress systems, the machines (the latter term understood in the ancient meaning) captures within an intrinsic quality of the rule, considered in the traceability of the direct experience and in inductive practices, in the very tools of the culture of science and technology.*

### **Keywords**

Disegno e cartografia storico militare, Città e territorio della Serenissima e degli Asburgo, Modelli grafici-geometrici nella storia.

*Drawing and historical military cartography, City and territory of the Serenissima and of the Habsburgs, Graphic-geometric patterns in history.*

### **Introduzione**

La scienza del disegno considera l'espressione tecnico grafica e geometrica delle immagini quale modello riferito al rapporto duale e biunivoco inerente sia alla struttura attraverso la metodica della rappresentazione, sia alla figura (l'immagine) che riguarda l'esito proiettato riferito all'oggetto descritto. Entrambe le relazioni (struttura/immagine) risultano necessarie per rappresentare la realtà. Le immagini a loro volta si dispiegano nel descrivere attraverso le proiezioni ciò che la sistematicità dei codici e delle convenzioni precisa nella relazione fondativa tra proiezione e sezione. Con Girard Desargues prima e Gaspard Monge successivamente, si codifica la geometria proiettiva e descrittiva ponendo il termine storico relativo alla fase



pre-scientifica e definendo, in tal modo, la rappresentazione oggettiva attraverso l'analisi delle cose e dei fatti. La realtà stessa dotata di caratteristiche materiali e fisiche è lo strumento con cui i cartografi esplorano e descrivono il territorio osservando le qualità sensibili, misurabili, mutevoli e non, tralasciando gli aspetti soggettivi per favorire e considerare le questioni pratiche morfologiche per i fini militari necessarie alla pianificazione relativa al programma di gestione per la "Sapienza di Stato" [Tafuri 1980]. Topografi, matematici, geometri, cartografi, storicamente e tecnicamente hanno acquisito antecedentemente dati e valori e di seguito restituito tramite la rappresentazione degli elaborati grafici relativi al rilievo del territorio e del costruito un insieme di esperienze fondamentali per la conoscenza della realtà. I modelli grafici concettuali sono a loro volta l'effettivo spazio per lo studio, per le strategie e per il controllo della macchina territoriale e del disegno.

La Sapienza di Stato coglie nelle ragioni dei "modelli morfologici" quegli aspetti per cui oggettivamente è descritto l'impianto e come è fatto un territorio, ponendo a confronto le riflessioni teoriche ed operative per la gestione delle applicazioni economiche, militari e tecniche relative alla dinamica della stessa macchina territoriale. Tale riferimento che riguarda infatti, il concetto di "macchina territoriale", è da considerarsi un'ampia e preventiva organizzazione pianificata ed ottimizzata per la costante riabilitazione e manutenzione geografica, territoriale e urbana resa a garanzia delle città e dei luoghi nel caso studio specifico dell'habitat del Veneto e del veronese, attraverso l'impiego dell'arte militare e della sapienza istituzionale "nel fare città". La dissertazione del saggio si basa sulla continuità e contiguità in cui si articola l'apparato storico dal punto di vista cartografico inerente ai modelli grafici-geometrici che il sistema territoriale Veneziano ed Asburgico ha ereditato e, in un certo modo rievocato dalla tradizione veneta, specie dalla struttura antica romana e di seguito Scaligera. La sistematicità del territorio da un punto di vista militare si è venuta a configurare attraverso un processo organizzativo che ha visto la conferma dello "stato città", predisponendo le condizioni degli interventi militari, disegnando la città, in particolare Verona, con opere infrastrutturali legate ad un uso per la difesa fortificata necessaria ad una "guerra moderna di posizione", attenta sia negli strumenti che nelle strategie [Bozzetto 1990].



1: Carta del Pisato, 1440, il Serraglio Scaligero: il contesto cartografico storico è accertato tra l'attuale confine tra le province di Verona e Mantova.

## 1. Modelli grafici e geometrici

La trattatistica, così come la manualistica, hanno contribuito nei differenti stadi a dare vita ad un modello di conoscenza basato sulla misurazione dei rapporti, sull'aritmetica e sulla geometria. Ad esempio, la struttura intesa quale metodica relativa alla rappresentazione inerente alle restituzioni cartografiche e topografiche militari ha corrisposto alla corretta organizzazione razionale in cui si intrecciano valori simbolici e dispositivi progettuali. Con il termine di valori simbolici si intende considerare un rimando di citazioni e segni che suggeriscono l'appartenenza ad uno Stato, mentre con la definizione dispositivi progettuali [Motta Pizzigoni 2016, 5] si anticipa intellettualmente attraverso la rappresentazione di codici, scale di rapporto numeriche, orientamenti, tratti, campiture e texture ciò che può comportare la scelta e l'ideazione per il "buon governo" dello Stato. Ad esempio, emerge nella descrizione cartografica il valore strategico di alcuni luoghi, considerati sia come campo di studio, che spazio di sperimentazione del progetto. Concorre a ciò l'importanza e l'analisi della geografia e dell'orografia nella descrizione non solo formale del territorio e delle città [Valerio 2005].

La struttura dei segni con cui è rappresentata la cartografia le cui convenzioni sortiscono l'effetto di "misura del territorio o della città" è l'estrinsecazione del carattere lessicale riferito anche al singolo elemento, di carattere grammaticale inerente all'insieme della costruzione grafica, di carattere sintattico e strutturale la quale forma è data dall'interezza del completamento del modello grafico che è alla base del sistema relativo al modello geometrico. Tali aspetti grafici-geometrici sono fondativi e stabiliscono per analogia musicale il ritmo della costruzione del territorio e della città. Ciò che si determina nell'analisi descrittiva cartografica pensata anche per scopi militari e di governo è la straordinaria efficacia della rappresentazione in cui i modelli grafici e geometrici definiscono con puntualizzazione la forma, ossia l'immagine del sistema che mantiene costantemente il rapporto con il segno grafico; la linea, il tratto, nel senso che la linea stessa diventa "fortuitamente" anche la forma del territorio e della costruzione dell'architettura, dell'ingegneria della città. Infatti, le forme che si esplicitano e si rendono tali sulle linee, sui tratti, nei segni sono oltremodo variabili, esse variano anche in quanto la forma geografica è immagine [Gambi 1995], ossia è figura di configurazioni che appaiono anche dubbie e lasciano poi libera interpretazione a possibili ragioni.

Propriamente il territorio è costituito da un insieme di natura ed artificio e di altri elementi di carattere dissimile e per questo la cartografia, il disegno, il modello grafico-geometrico tengono conto nella descrizione dei modelli fisici. Come dire, che la cartografia, il modello grafico e geometrico in quanto dispositivo progettuale anticipa, precede, un *modus operandi* che uscendo dal pensiero della rappresentazione storica pre-scientifica colloca la "nuova scienza della modellazione morfologica", la quale spezza la concezione paratattica di ciò che assicurava attraverso l'impiego e la *forma mentis* decretata dalla prospettiva, per un'altra osservazione del mondo la quale si accosta al tema del "possesso" razionale del territorio e della città, al criterio delle tecniche. La scienza del "disegno veneziano" del Cinquecento vede in Cristoforo Sorte, attraverso la rappresentazione del territorio, un antesignano della moderna topografia. Egli entra con la pratica della conoscenza censuale dentro le cose, nei luoghi, nelle città, negli elementi della natura. Tale attività si rende fondamentale per dirimere contrasti nati in seguito a controversie di confine, e per regolamentare l'utilizzazione delle acque nonché per operare bonifiche e prosciugamenti [Cosgrove 2000]. Il disegno in quanto espressione tecnica-scientifica descrive sezioni, svela la natura, contrassegnando un passaggio epocale di una conoscenza adeguata alle variazioni razionali della realtà. In



sintesi il passaggio delle forme di rappresentazione da modelli in prospettiva, obliqui e zenitali ha contrassegnato il pensiero e l'azione dell'uomo. Vittore Carpaccio rappresenta, servendosi di un modello in prospettiva, un'azione di pace, nel noto telerico dal titolo: "L'arrivo degli ambasciatori". L'opera aiuta a riflettere sulla fusione dei contenuti in cui scienza del disegno e sapienza di stato danno la comprensione di un programma e al tempo stesso di rifondazione delle relazioni tra sapere e potere, in cui prevale la *virtus* umanistica sulle armi. Il modello obliquo della città di Venezia del Cinquecento rappresentato da Jacopo de Barbari, anticipatore della codificazione dell'assonometria di William Farish, rientra nel proponimento programmatico teso dalla Serenissima Repubblica di Venezia alla *renovatio* della scena urbana. La scena urbana veneziana è il rilancio di un ambizioso programma per il territorio della terraferma e della città, di equilibrio nel costante rapporto città-campagna [Concina 1998].



2: Vittore Carpaccio, *L'arrivo degli ambasciatori*, Gallerie dell'Accademia di Venezia, Olio su tela, 275x589 cm 1495.

Anche il disegno con la rappresentazione obliqua è inteso quasi come una specie di catasto, in cui non solo le volumetrie delle fabbriche esibiscono magnificenza e ordine, ma ogni particolare definito dalla suddivisione urbana è di fatto censito, è documentato configurandosi quale modello geometrico "stereografico", ed altresì è anche un piano azzardato di immanenza in cui la città è considerata nel divenire dei suoi rapporti con il territorio, in particolare con gli elementi morfologici che l'attraversano, lungo i quali essa si dispiega e si compone. La rappresentazione zenitale costituisce invece il passaggio avanzato della modellazione morfologica. Essa è il nocciolo della pratica relativa alla modellazione grafico-geometrica per la cartografia militare. I topografi dell'Impero Asburgico hanno redatto in parallelo sia il disegno che il rilievo catastale delle regioni venete occupate ed annesse, elaborando ancora mappe e planimetrie militari utili e necessarie per l'organizzazione e la configurazione dei sistemi fortificati.

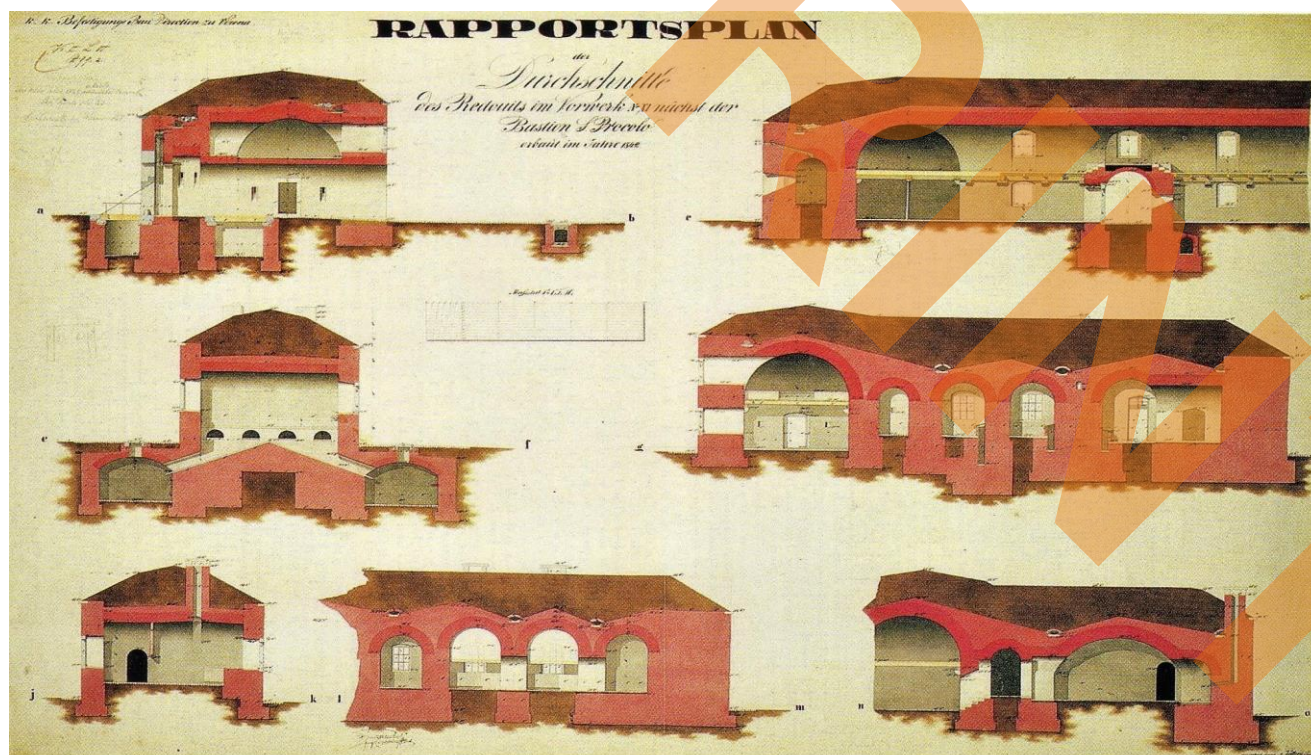
Le rappresentazioni tramite piani quotati rivelano una particolare attenzione e sapienza grafico geometrica riferita alla costruzione topografica. Le reti infrastrutturali costituiscono



una nuova ed ulteriore informazione e conoscenza di come militarmente è incardinato il territorio veronese. Alcune mappe Asburgiche per meglio precisare ed imprimere anche nella sensibilità la sovranità dell'Impero sono strutturate con l'orientamento da Nord verso Sud. La cartografia dell'Ottocento dei geometri e disegnatori Asburgici si impregia inoltre di tratti e di segni; spesso ricorrendo con l'uso del colore congiunto alle esperienze catastali degli stessi, rese dalle mappe che riportano con fedeltà la descrizione degli spazi, la planimetria del disegno della distribuzione delle fabbriche.

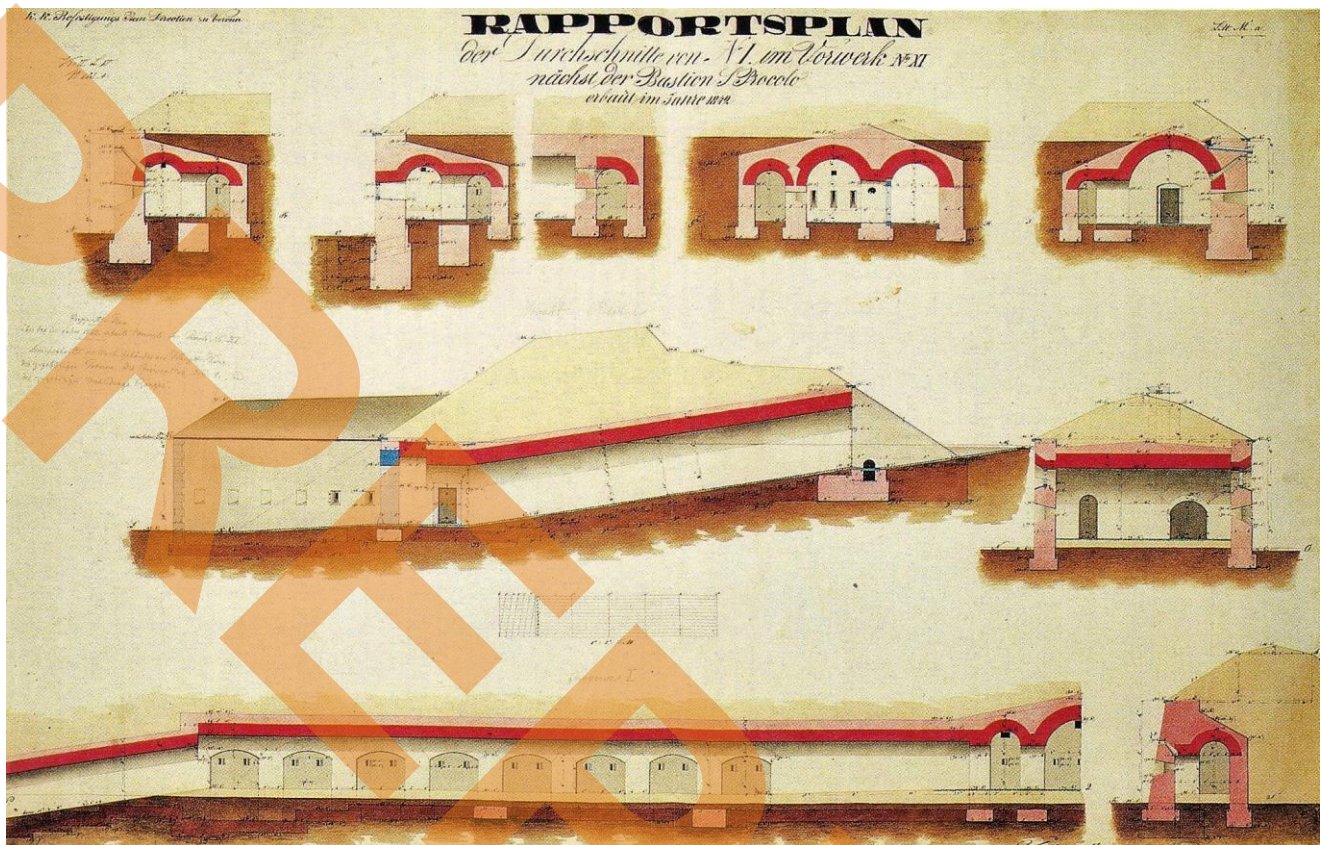
Con altrettanta bellezza i "Rapports plan" descrivono i sistemi difensivi, con profili e dettagli, delineando l'orografia e precisando la costruzione edilizia ed ingegneristica delle opere bastionate [Bozzetto 1993]. Il tratto del pennino elabora e descrive la geografia, le parti in quota risultano ombreggiate dal segno differenziato del raffittimento, l'acquerello celeste campisce le vie d'acqua, il puntinato evidenzia meglio la spaziatura degli appezzamenti riferiti al disegno del suolo. Così come l'uso ancora attento della tinta a china precisa con la campitura di colore rosso le parti sezionate edilizie, mentre con il "rosso baltimora" o "terra di Siena bruciata" si definiscono le parti sezionate del terreno. Con il colore rosa invece si descrive la fabbrica in mappa ed in proiezione ortogonale.

Riassumendo, la cartografia, le mappe, i "disegni militari" alla scala edilizia hanno avuto lo scopo di indagare le relazioni, l'insieme dei rapporti e delle concordanze che hanno determinato la costruzione, lo sviluppo, la conoscenza di come è strutturata la forma dell'habitat; così come allo stesso tempo i disegni informavano sulla difesa di un territorio e della città. Gli elaborati grafici-geometrici sono il risultato di un lavoro collettivo, di competenze e capacità e soprattutto di molto impegno anche temporale. Ciò è un preciso rimando all'attenzione e all'importanza del ruolo ricoperto dalla cartografia, dal disegno tecnico, alla sua preziosa conoscenza derivata dalla storia, dalla pratica e dalle applicazioni, così come alla sapienza e alla perizia necessaria per redigere i modelli grafico-geometrici.



3: Ingegneri del Genio Asburgico, Rapportsplan, Sezioni n. XI del Bastione di San Procolo a Verona, 1842.





4: Ingegneri del Genio Asburgico, *Rapportsplan*, Sezioni n. XI del Bastione di San Procolo a Verona, 1842.

## 2. Macchina del disegno

Con l'espressione "macchina del disegno" si possono contenere una molteplicità di processi di rappresentazione che derivano dalla conoscenza o che appartengono culturalmente, scientificamente e tecnicamente alla geometria descrittiva. Con ciò si dà vita alla pratica e allo sviluppo speculativo compiuto attraverso la capacità di orientare, determinare, intercettare, nonché modellare, così come di controllare le configurazioni combinatorie degli elementi simili, ed uguali, in quanto tali fatti per mezzo della geometria descrittiva determinano l'insieme, l'unità dei processi riconducibili al dato oggettivo. È inevitabile quindi pensare che una specifica conoscenza riferita alla strategia militare storica e non solo sia presente anche nella cartografia, e che il disegno elaborato secondo determinate regole sia il risultato di interessi conoscitivi e coinvolga a sua volta direttamente il sapere, ossia la forma dello spazio insito nella rappresentazione grafico-geometrica.

L'esperienza della città dell'Umanesimo di Venezia rappresentata attraverso il disegno obliquo da Jacopo De Barbari si interroga sulla potenzialità che il sito costituisce ed esplora nella ricercata *forma urbis* il passaggio geometrico "militare" per la conoscenza diretta della città da un *perspicere* ad un "misurare". In tal modo si coglie il fatto della "visione" che non è più sufficiente per rispondere alle questioni pratiche ed alle esigenze civili e soprattutto militari. Nell'arco di tempo si determina infatti, in maniera evidente, il paradigma secondo cui c'è la necessità di garantire alla rappresentazione grafico-geometrica obiettività e misurabilità. È il caso di Auguste Choisy che nella pratica rifugge gli effetti pittorici dovuti all'applicazione della prospettiva prediligendo il massimo distanziamento dal centro di

proiezione, avvalendosi di un centro improprio. L'impiego della proiezione parallela soddisfa l'applicazione tecnica, resa rapida dall'assonometria e predisponendo in tal modo alcuni vantaggi [Scolari 2005], per cui il modello disegnato nella sua completezza volumetrica consente la possibilità di ottenere misure dirette rapportandosi alla scala grafica, risolvendo anche la questione percettiva assicurando e soddisfacendo una resa immediata dei fatti. D'altro canto Gaspard Monge ignora, o meglio trascura, l'assonometria che, come sappiamo, prescinde dalla doppia proiezione ortogonale.

Di fatto la proiezione ortogonale "applicata" consiste nella messa a punto della proiezione quotata la quale è coerentemente adottata per la rappresentazione territoriale. Essa inoltre si rivelerà, come dimostrato nella geometria descrittiva di Monge, essere indispensabile alla formazione degli ingegneri in Francia così come nell'ambito di alcuni settori strategici militari. Tale relazione mette in luce come anche nel contesto militare fosse necessario un tecnico preparato che andasse oltre all'essere un soldato. Si tratta di formare una figura superiore che si distingua per conoscenza ed arguzia rispetto all'arte della guerra. Infatti, l'etimo della parola ingegnere deriva da "ingegno" intrinseco al significato di macchina. La cartografia, il rilievo ed il disegno anche del territorio, come l'algebra, la geometria, la fisica e l'ottica costituiscono il bagaglio della conoscenza disciplinare del soldato-ingegnere, che acquisendo un ruolo sempre più importante diviene fondamentale al punto che la stessa disciplina riferita alla cartografia verrà a delinearsi come un'esperienza di ingegneria civile, ad esempio, nel redigere carte e mappe catastali.

### 3. La costruzione geometrica dell'invisibile

Charles Augustin Coulomb è l'ingegnere militare a cui si deve una particolare quanto nota speculazione ingegneristica relativa al calcolo della spinta delle terre, vale a dire il fenomeno che influenza e determina l'ambito delle opere del terreno ed in particolare della fondazione. Tale dimostrazione analitica, nonché grafico-geometrica deriva dal criterio empirico che appartiene alla storia antica ed è a tutti gli effetti una sorta di costruzione geometrica dell'invisibile e al tempo stesso si rivela utile e necessaria per quanto riguarda la pratica per le opere murarie ed affini per la costruzione. Anche la conoscenza matematica "codificata" da Lazare Carnot autore di studi sulla geometria (il teorema dei coseni, il calcolo infinitesimale), e di Pierre-Louis George Dubuat studioso della meccanica dei fluidi, ed ancora di Joseph-Louis Lagrange con il calcolo scientifico, ha consentito la divulgazione del sapere matematico e tecnico. In tal modo, l'arte militare si è appropriata con riservatezza e concretezza della conoscenza avanzata della scienza analitica, del disegno e delle esperienze pratiche.

L'uso delle armi da fuoco, ha richiesto che si impiegasse la scienza e la tecnica in modo congruo, ma anche in maniera astuta e sapiente per erigere con maestria le costruzioni di mura, bastioni, rivellini, considerando anche la posizione "strategica" relativa alla difesa muraria determinata dal come e dove erigere. Ciò comporta che la costruzione di quella parte definita come geometria dell'invisibile costituisca due fatti essenziali: il primo è dato da una preparazione militare intesa come atto della guerra di difesa ed offesa, per cui la conoscenza scientifica e tecnica deve rispondere ed ubbidire a regole specifiche per la costruzione dei sistemi fortificati, della mura e dei bastioni e di fossi larghi e profondi; il secondo è dato dagli effetti percettivi e di magnificenza, per cui le elevazioni rivelino e dimostrino la loro forza così come l'organizzazione e la pianificazione ordinata dei ruoli e dei comandi militari.

Tutto ciò nella pratica della guerra, comporta il dover sottrarsi ad assumere posizioni dovute ad angolazioni disagiati, di defilarsi abbassandosi, di schivare impatti frontali, e di assorbire



i colpi nemici. La costruzione della grande e complessa macchina riassume in sé nella dualità delle relazioni, l'unità di altre concezioni di macchine, di prassi scientifiche quali, la geometria, il disegno, la matematica e l'ottica. La divulgazione dell'esperienza scientifica di Niccolò Tartaglia riferita alle curve balistiche costituisce il principio apodittico dell'ingegneria militare che utilizza armi da fuoco [Freguglia 1987]. Tale riscontro geometrico descrittivo-matematico è rintracciabile nella documentazione cartografica in cui, dalle mappe e dai disegni territoriali, è comprensibile e si evince come nel succedersi della storia della difesa dello Stato Veneto sia all'interno della Serenissima Repubblica di Venezia, sia con il dominio degli Asburgo emergano concordanze nella conoscenza applicata alla pratica militare. In questo modo si stabilisce nel disegno della città e del suo territorio, attraverso la logica e la coerenza delle operazioni in cui si fondano i fatti e le cose, il senso ed il significato del progetto della macchina territoriale secondo la priorità avallata dalla Sapienza di uno Stato, dalle regole e dalle leggi che ad esso sottendono.

Le porte e le mura veneziane, costruite nella città di Verona, esibivano la *ratio* di una organizzazione della Serenissima per cui esse non dovevano dimostrare vulnerabilità, ma robustezza, incutere insicurezza verso il nemico e magnificenza militare. Ciò è dimostrato anche dal periodo di maggiore attività nelle città di Verona e Legnago da parte di Michele Sanmicheli, architetto incaricato dalla Serenissima tra il 1529 e il 1534, il quale doveva intervenire e sovrintendere alle richieste della Repubblica Veneziana nei confronti dei siti ritenuti da rafforzare. Sotto l'egida della programmazione di Francesco Maria Della Rovere la Serenissima si occupa di controllare e di governare inoltre i sistemi orografici formati dalla geografia in quanto potrebbero a loro volta presentare degli aspetti sensibili per la difesa di alcune città e per l'intero territorio [Concina 1983]. Sanmicheli riconosce per la città di Chioggia una adeguata protezione ed un intervento di "modernizzazione" delle fortificazioni, come per il caso di Malamocco, il principale punto e porto di ingresso alla laguna. Nello specifico si è trattato di operare un adeguato e puntuale intervento alla difesa osservando con perizia il problema idraulico dovuto al moto ondoso.

Con lo stesso principio, tre secoli dopo, l'Impero Asburgico interviene sulle città del quadrilatero. Verona, come referente principale, e Legnago per l'area geografica a sud sono oggetto di interventi finalizzati al restauro delle opere veneziane di intervento sanmicheliano. Tali aspetti confluiscono in un rapporto comparativo inerente ai fatti in cui si sono dispiegati e svelati. La prova fornita dalla "continuità" e "contiguità" del saper fare tra l'operare della Serenissima Repubblica di Venezia e l'impero Asburgico risulta duale, nonostante i tre secoli che separano gli interventi militari sulla città e sull'intero territorio. La misura in cui la guerra, le conoscenze strategiche militari, le forme ed il modo anche materiale che dividono le due esperienze storiche sollecitano ad un confronto negli aspetti secondo i quali, in questa vasta cultura, sono sempre le affinità a prevalere sulle differenze. Gli Austriaci sulla città di Verona hanno lavorato ad un restauro, una forma di riabilitazione delle mura e delle porte confermando in tal modo l'esistente veneziano. Il nuovo intervento militare degli Asburgo ha riguardato il rafforzamento con l'elevazione e la realizzazione di forti attraverso un articolato e metodico sistema di collegamento che la Serenissima invece aveva nei secoli precedenti ottimizzato con la messa a punto dell'orografia costituita dalla natura geografica dei siti e dei luoghi *extra moenia*. Tale raffronto è constatabile dalla mappa cartografica, documento fondamentale ed ineccepibile per leggere e comprendere la *mutatis mutandis* dei fatti documentati.

Con ciò ci si dispone a comprendere una specie di "*adaequatio rei et intellectus*" relativa alle opere, ai presidi, alle costruzioni militari che formano a loro volta un tutt'uno con il disegno



morfologico della città e del suo territorio. Si desume in ciò ancora un'ulteriore prova in cui si supera la concezione paratattica, e si realizza l'unità dei pensieri e dei fatti. Il possesso al "razionale" del territorio, la comprensione razionale degli ambienti politici, militari e scientifici rafforza lo stesso enunciato di unità reso tangibile dalla cartografia inerente al progetto realizzato dal sistema dei forti, il restauro delle mura, l'elevazione di nuovi bastioni, di rivellini e di altre opere a servizio militare. La cartografia, il disegno delle fabbriche militari, dei bastioni, del sistema fortificio, nel documento grafico-geometrico della doppia proiezione mongiana spiega e precisa bene la rappresentazione dell'unità tra i metodi che presiedono l'articolarsi anche nella distanza temporale riferiti alle tecniche del sapere che hanno come fondamento le discipline scientifiche. Infatti, tali esperienze si concretizzano nella concezione "geometrica dell'invisibile" rivelazione che si esprime principalmente nella *Sapienza di Stato* che si esplicita e si realizza prima nella Serenissima Repubblica di Venezia, nei nessi in cui lo spirito della "virtus", riguarda la *ratio* rivolta all'antico e al modo di costituirsi nella lingua "moderna" [Tafuri 1985], e poi anche nella pianificazione dell'Impero Asburgico. Ciò ha implicato ulteriori questioni di Stato le quali hanno inteso mettere in atto ciò che si definisce come "la sapienza di governo" che si è determinata elaborando un complesso intreccio degli affari veneziani per la direzione delle città. Così come per l'Impero Asburgico, esso si collega con il principio dell'immagine della "macchina spaziale" in cui l'intera organizzazione forma un'insula funzionale ed operante in grado di svolgere e rispondere a compiti complessi di ampia dimensione e portata.

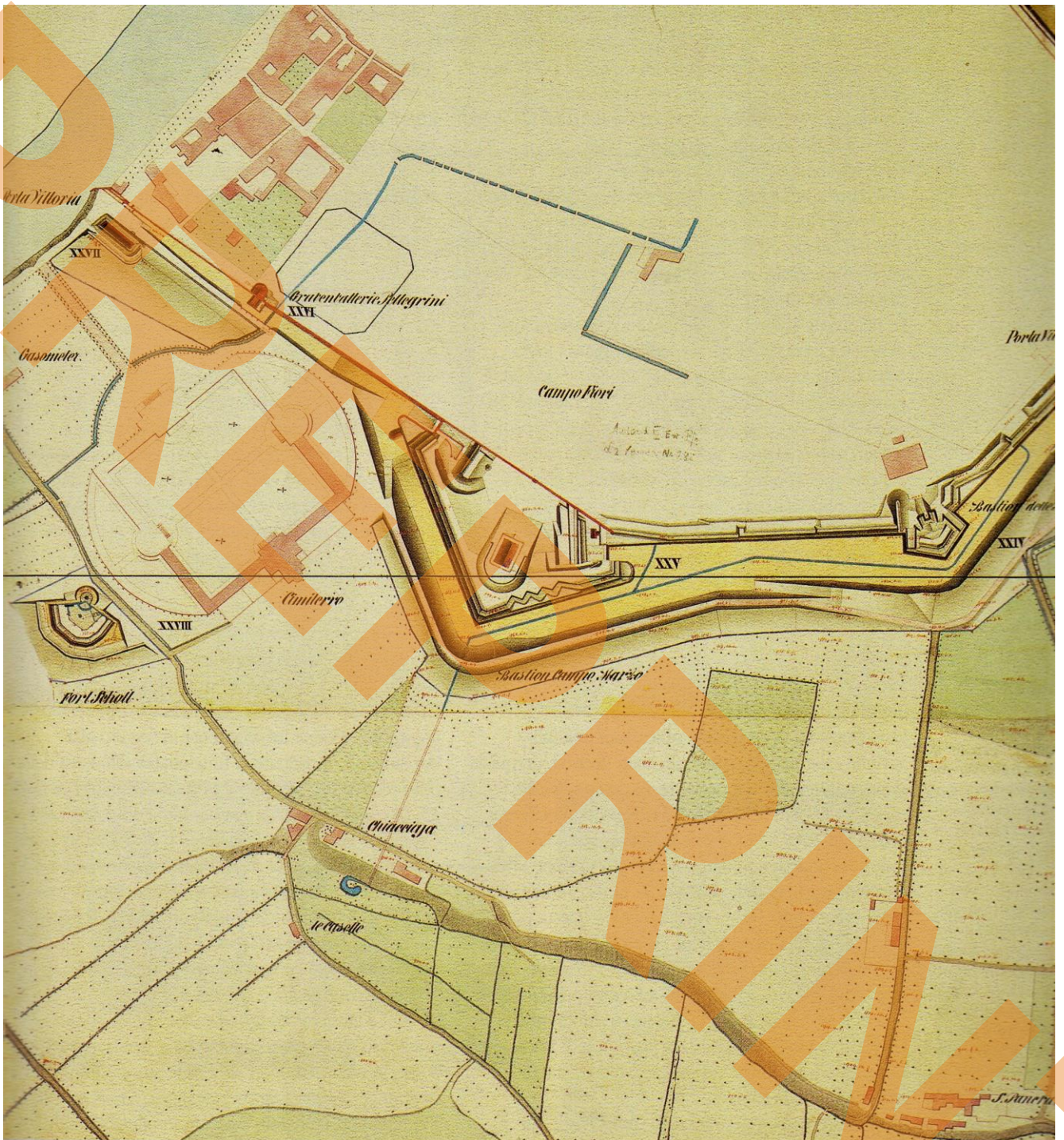
## Conclusioni

Lo studio ha inteso cogliere ipotesi, formulare congetture, trarre comparazioni, osservando l'esistenza di importanti connessioni acquisibili dalle rappresentazioni, dall'esperienza storica,



5: Ingegneri del Genio Asburgico, *Stadt Verona, sistema dell'organizzazione dei forti militari e dei bastioni, 1818 – 1829.* <https://www.venetoeconomia.it/2019/02/mapire-citta-venete-800-mappe-asburgiche/>.





6: Ingegneri del Genio Asburgico, Stadt Verona, Piano Generale della cinta magistrale a sx Adige 1838 ca.

dalla scienza e dalla letteratura del disegno e del territorio le quali descrivono attraverso le opere ed i presidi difensivi la città militare, negli ambiti storico culturali del dominio che ha riguardato due importanti e tra essi concordanti programmi di Stato: il tempo della Serenissima Repubblica di Venezia ed il periodo dell'Impero degli Asburgo nel Veneto e nella città di Verona. L'esperienza a differenti livelli e stadi dovuta all'evoluzione tecnico- scientifica



del disegno e dell'impiego della cartografia ha evidenziato tra le due dominazioni punti simili, che hanno riguardato la comprensione e la conoscenza dell'organizzazione della città e dell'assetto del territorio. Tale eloquente dimostrazione è risultata importante nel rimarcare quanto nell'arco temporale gli stessi concetti e criteri sulla difesa della città e del suo territorio siano risultati analoghi e per alcuni aspetti omologhi. L'elaborazione della cartografia, ad esempio, vede in Cristoforo Sorte una delle figure più intraprendenti e capaci a servizio della Serenissima, in qualità di topografo e di cartografo. Questa collaborazione che, diremo nel gergo moderno, "professionale" costituisce un preciso riferimento per comprendere correttamente la relazione che si instaura all'interno di un comune e consolidato sapere, quello che intercorre tra il disegno del suolo del territorio veneto e il disegno restituito nella sua specifica struttura morfologica. Il disegno tecnico in proiezione mongiana caratterizza invece la rappresentazione e la dimostrazione in uso militare per gli ingegneri dell'Impero Asburgico. Si comprende in questa particolare esperienza il grado di precisione e di perizia relativa alla scienza di rappresentare lo spazio. Gli elaborati, nel loro sviluppo tecnico e scientifico, costituivano la garanzia per il controllo, la riuscita e la manutenzione dell'opera anche per l'uso razionale delle risorse e per la conoscenza di come essa era composta e costituita, aspetto quest'ultimo non certo secondario. Scienza del disegno e Sapienza di Stato intercettano e trovano all'interno della questione della rappresentazione il punto di elevazione e di armonia su come operare la governabilità, azione che conduceva necessariamente alla precisazione di misure e di forme.

### Bibliografia

- BOZZETTO, L.V. (1993). *Verona la cinta magistrale Asburgica*, Venezia, Edizioni Arsenale.
- BOZZETTO, L.V. (1990). *L'architettura militare asburgica a Verona*, in *Il Veneto e l'Austria*, a cura di S. Marinelli, G. Mazzariol, F. Mazzocca, Milano, Edizioni Electa, pp. 396-407.
- CONCINA, E. (1983). *La macchina territoriale. La progettazione della difesa nel Cinquecento veneto*, Roma-Bari, Edizioni Laterza.
- CONCINA, E. (1998). *Storia dell'architettura di Venezia*, Milano, Edizioni Electa.
- COSGROVE, D. (2000), *Il paesaggio palladiano*, a cura di F. Vallerani, Verona-Vicenza, Edizioni Cierre-CISA.
- FREGUGLIA, P. (1987). *Niccolò Tartaglia e il rinnovamento delle matematiche nel Cinquecento*, in *Cultura, scienze e tecniche nella Venezia del Cinquecento*, Venezia, Ed. Istituto veneto di scienze lettere ed arti, pp. 203-216.
- GAMBI, L. (1995). *Lo spazio disegnato*, in *L'Archivio di Stato di Bologna*, Bologna, Edizioni Nardini, pp. 173-182.
- MOTTA, G.C., PIZZIGONI, A. (2016). *Tracciare piani, disegnare carte. Spazi e linee della cartografia nel progetto di architettura*, Torino, Accademia University Press.
- SCOLARI, M. (2005). *Il disegno obliquo*, Venezia, Edizioni Marsilio.
- TAFURI, M. (1985). *Venezia e il Rinascimento*, Torino, Edizioni Einaudi.
- TAFURI, M. (1980). *Sapienza di stato e atti mancati: architettura e tecnica urbana nella Venezia del '500*, Venezia-Milano, Edizioni Electa, pp. 16-39.
- VALERIO, V. (2005). *La cartografia storica nell'analisi territoriale. Esame e considerazioni storiche sulla Fagianeria annessa al Real Palazzo di Portici*, in «L'Universo», LXXXV, 1, pp. 108-129.

### Elenco delle fonti archivistiche o documentarie

Wien. Österreichisches Staatsarchiv, Abteilung. Bundeskanzleramt Dienststelle, Österreichisches Staatsarchiv.

### Sitografia

<https://www.venetoeconomia.it/2019/02/mapire-citta-venete-800-mappe-asburgiche/> (ottobre 2022)

<https://www.venetoeconomia.it/2019/02/mapire-citta-venete-800-mappe-asburgiche/> (novembre 2022)

PREPRINT



## La "prima chiave del Regno": sistema difensivo ed esercizio delle armi nella Napoli del Quattrocento

The "first key of the Kingdom": defensive system and military practice in the Fifteenth-century Naples

**ALESSIO RUSSO**

Università degli Studi di Napoli Federico II

### Abstract

*Questo studio analizza la capitale del regno di Napoli in quanto "strumento di guerra", con un ruolo di primo piano nell'elaborazione delle strategie militari e negli esiti dei conflitti avvenuti nel XV secolo. Si prenderà dunque in esame, per la prima volta nel suo complesso, il sistema delle strutture difensive e produttive della città, così come il bacino sociale di reclutamento per le forze armate, mettendo in luce le specifiche politiche della monarchia (in particolar modo nel periodo aragonese) e le loro conseguenze.*

*This study analyzes the capital of the kingdom of Naples as an "instrument of war", with a leading role in the elaboration of military strategies and in the outcomes of the conflicts occurred in the fifteenth century. For the first time as a whole, the system of defensive and productive structures of the city will be examined, as well as the social basin of recruitment for the army, highlighting the specific policies of the monarchy (especially in the Aragonese period) and their consequences.*

### Keywords

Napoli nel Quattrocento, fortificazioni, guerra.  
*Fifteenth-century Naples, fortifications, war.*

### Introduzione

Vittorio Spinazzola, in uno studio sulla Tavola Strozzi (Fig. 1), notava come Napoli vi fosse «rappresentata da Castel dell'Ovo al Carmine [...] tutta chiusa da fortezze merlate [...]. Una Napoli delle battaglie. Sulla terra, il sistema dei forti la fa apparire, com'era di fatto, quasi imprendibile, un vero strumento chiuso di guerra» [Spinazzola 1919].

In questa sede, la "prima chiave del Regno", com'è spesso stata definita la sua capitale, sarà esaminata proprio in quanto «strumento di guerra», con un ruolo di primo piano nell'elaborazione delle strategie militari e negli esiti dei conflitti del XV secolo. In primo luogo, si farà riferimento alle sue numerose strutture difensive permanenti: mura, torri e porte della città [Rusciano 2002; Santoro 1984; Colletta 2006; Hersey 1969; della Rocca 1978; De la Ville sur Yllon 1903; Galdieri 1953; Russo 1985; Sepe 1942]. Molti di questi edifici sono certo stati oggetto di studi approfonditi, ma ancora non interpretati nel loro insieme, in quanto parti di un articolato sistema di controllo e protezione della città, che ne definiva le interazioni e le specifiche funzioni. Saranno tuttavia evidenziati anche altri elementi strutturali, che rendevano invece la capitale uno "strumento di guerra" proiettato all'esterno delle sue mura, capace di contribuire ampiamente all'approvvigionamento militare del Regno. Infine, sulla base dei più recenti studi riguardanti l'esercito aragonese, così come le forme e le manifestazioni della cultura cavalleresca napoletana, si terrà conto del florido bacino sociale



1: *Tavola Strozzi* (Napoli, Museo di San Martino). La città è rappresentata prima della costruzione delle nuove mura aragonesi, e risultano assenti le torri del Molo Grande.

che alimentava il sistema militare urbano e regnicolo, e che fu peraltro, a tale scopo, oggetto di una precisa azione di rafforzamento, condotta dai sovrani di Napoli.

### 1. Una capitale militarizzata: Napoli fortezza e "fabbrica" di guerra

Al momento della conquista aragonese della città, nel 1442, Napoli risultava protetta da quattro castelli (Fig. 2), di cui tre siti nella parte occidentale, ossia il Castel Nuovo (seconda metà del XIII secolo), Castel Sant'Elmo (1329) e Castel dell'Ovo (1140); e uno in quella orientale, cioè Castel Capuano (seconda metà del XII secolo). Castel Nuovo [de Divitiis 2013; Mormone 1967; Santoro 1982; Stella 1928; Filangieri 1934b; Di Battista 1998], prima residenza reale sin dall'età angioina, si trovava in una posizione di grande importanza strategica, che ne determinò quasi obbligatoriamente un ruolo di spicco anche sotto gli Aragonesi: era infatti collocato poco oltre le mura occidentali, che proteggeva come un avamposto da sud, e non troppo distante dal cuore della città, che si trovava così non solo difesa dalla fortezza, ma anche particolarmente esposta al suo tiro. Scagliando una pioggia di proiettili di pietra, ad esempio, nel febbraio del 1495 gli artiglieri aragonesi della reggia riuscirono a infliggere gravi danni e a tenere la città, come scrisse il Sanudo, in grande *terribilità*: «per la terra non si andava», e persino il re de Francia «stava con molta paura per le continue bombarde et mortari venivano trati». La mattina del 21 agosto, poi, a parti invertite, lo stesso Sanudo riporta come i francesi «dil castello trete una bombarda, la qual dette nel tetto di la chiesa di San Domenico» e seminò il panico [Sanudo 1873, 242, 531]. Il castello si affacciava, inoltre, direttamente sul mare. Come riporta l'autore della celebre *Descrizione della città di Napoli e statistica del Regno nel 1444*, gli batteva «el mare ale mure», e gli si era «conzegnado el porto», così «che la maiestà del re» poteva «montare e dismantare nel mare stando dentro dal Castello Novo» [Dispacci sforzeschi 1997, doc. 1]. Dunque, esso si configurava anche come il fondamentale polo difensivo del fronte costiero occidentale, da cui tenere sotto controllo soprattutto l'attiguo Molo Grande della città, sua principale zona d'accesso marittima. Questo ruolo emerge molto chiaramente nello scontro, riportato sempre dal Sanudo, tra le truppe di Ferrandino (settembre 1495) e i francesi, determinati a riconquistare il molo, in cui il possesso del castello da parte dei nemici diede ai difensori uno svantaggio decisivo [Sanudo 1873, 594]. Lo stesso Molo Grande (Fig. 4), rinforzato e ampliato sotto il Magnanimo e Ferrante I, non era comunque sprovvisto di difese, ma si configurava come una postazione fortificata autonoma, in quanto protetto da mura con

parapetti, e soprattutto, negli anni Ottanta e Novanta del Quattrocento, da un efficace sistema di torri: la grossa torre della Porta del Molo, la torre-lanterna, e una torretta più bassa, posta all'estremità del braccio traverso. Già nel 1455 l'ambasciatore sforzesco Alberico Maletta scriveva però che re Alfonso aveva deciso di rafforzare il luogo, facendo erigere due «torri superbe et forti, l'una in capo di ditto muolo, l'altra ex oposito verso le mura de la terra, sicché tra quelle e la bucha del ditto muolo sempre se possa difender»<sup>1</sup>. Anche la zona tra il Molo Grande e il Molo Piccolo d'età angioina, nella quale erano presenti l'arsenale regio, i magazzini e un molo di mezzo, sotto gli Aragonesi era di fatto un nucleo fortificato e chiuso, capace di offrire una buona posizione difensiva: vi si asserragliarono infatti le truppe aragonesi nel 1495, durante gli scontri per la conquista del Molo Grande, riuscendo a bloccare l'attacco dei francesi [Colletta 2006, 263-264; Sanudo 1873, 594]. Ad ogni modo, tornando al Castel Nuovo, si può affermare che questo, con una guarnigione stabile di 50 soldati, ma capace di ospitarne almeno un migliaio, nonché protetto da ampi fossati e dalla cosiddetta *cittadella*, nel corso della dominazione aragonese non perse mai la sua efficacia militare, anzi la incrementò notevolmente a partire già da Alfonso il Magnanimo, tanto da essere considerato fra le più imprevedibili fortezze italiane: come ha notato Pepper, d'altronde, le possenti fortificazioni del castello, ulteriormente migliorate da Alfonso II, si dimostrarono più che adeguate a fronteggiare persino la temibile artiglieria francese, nel 1495, e la sua resa fu dovuta piuttosto al crollo della disciplina della guarnigione. Gli stessi francesi, una volta occupata la fortezza, riuscirono poi a realizzarvi «una delle difese più lunghe del tardo XV secolo», terminata solo a causa dell'esplosione della «prima mina di polvere da sparo nella storia della guerra moderna» [Pepper 2005, 249-253]. A protezione e supporto, tanto del castello, al fianco del quale sorgeva come avamposto difensivo, quanto del Molo Grande, vi era la Torre di San Vincenzo, interamente circondata dal mare, che già l'autore della *Descrizione della città di Napoli* riteneva «forteza inexpugnabile». In effetti, nel 1495, nonostante il massiccio attacco francese dalla terra e dal mare, questa fu costretta alla resa soltanto alcuni giorni dopo la conquista di Castel Nuovo (12 marzo). Il destino della torre era ovviamente legato a quello della reggia, dalla quale poteva essere efficacemente bombardata (così fece re Ferrandino, nel novembre del 1495). San Vincenzo riusciva inoltre a tenere sotto tiro, data la posizione favorevole, anche un'ampia area ad est di Castel Nuovo, e poteva fungere da capo occidentale per tendere in mare una catena di sbarramento contro le imbarcazioni nemiche [Notar Giacomo 1845, 188, 194-195, 199; Pepper 2005, 249; di Costanzo 1839, 203]. Il Castel dell'Ovo [Filangieri 1934a; Gubitosi 1967-68; Mazzoleni 1970; Mormone 1967; Santoro 1982], sito all'estremo occidentale della baia che, partendo dal Molo Grande, aveva al centro proprio la Torre di San Vincenzo, sorgeva invece su di un isolotto unito alla terraferma solo da un pontile. Dotato di una guarnigione ordinaria di 20 soldati, e di un piccolo molo autonomo capace di ospitare diverse galee, esso ebbe anche la funzione di «anticamera» della città, di luogo sospeso fra l'interno e l'esterno, da utilizzare nei momenti più delicati per la Corona, fra cui la successione da un sovrano ad un altro [*I registri Privilegiorum* 2018, 67-68; Sanudo 1873, 229; Vitale 2006, 89-94]. Se il castello si configurava indubbiamente come un temibile caposaldo, era tuttavia tenuto sotto scacco, in quanto sovrastato a poca distanza dall'importante rocca di Pizzofalcone, sita sullo spuntone roccioso del monte Echia (Fig. 5), noto anche con il toponimo arturiano di *Siti Perillos*. La rocca, sorta a partire da un campo fortificato (*bastia*) eretto da Alfonso il Magnanimo durante l'assedio di Napoli [Minieri Riccio 1881, 29-32], e custodita in tempo di pace da almeno 10

<sup>1</sup> Milano, Archivio di Stato, *Archivio Sforzesco, Potenze Estere, Napoli*, B. 195, f. 122.



soldati, non solo dominava il Castel dell'Ovo, ma poteva «infestare il Castello Novo e teneva stretta la città da quella parte, impedendo i viveri e gli altri soccorsi che potessero pervenirle per le due vie, l'una della marina, l'altra della gola fra i due colli [il Vomero e l'Echia]» [Santoro 1984, 65]. Il Sanudo riporta dettagliatamente il sanguinoso e lungo assedio di Pizzofalcone, tenuto dalle truppe aragonesi nel 1495, che furono costrette a costruire un grande ponte di legno e a concentrarvi una parte consistente delle artiglierie a loro disposizione, fino a devastarne talmente tanto le mura, che «pareva mai non fusse stato castello»; eppure, data la posizione favorevole, i nemici continuarono a opporre una «grandissima difesa», facendo ripari e fossati [Sanudo 1873, 593]. Non lontano da Pizzofalcone, nella zona prossima alla riva fra questo e il Castel Nuovo, stava poi il convento di Santa Croce, il quale è visibile anche nella Tavola Strozzi (Fig. 5). Più «una fortezza che un monastero», in quanto circondato da robuste mura, se occupato da una guarnigione, e opportunamente rafforzato, poteva garantire un'efficace postazione difensiva, come dimostrarono ancora una volta i francesi nel 1495: dal luglio di quest'anno, infatti, Santa Croce fece parte della linea di difesa costiera su cui si attestarono le truppe d'Oltralpe, e resistette a lungo agli assalti nemici, tanto che re Ferrandino dovette, anche in questo caso, concentrarvi buona parte delle sue artiglierie [Sanudo 1873, 595]. Il maestoso colle del Vomero, dall'altro capo del fronte occidentale, era invece dominato da Castel Sant'Elmo [Gubitosi 1973; Mormone 1967; Santoro 1982], anch'esso esterno alla cinta muraria, e nel 1442 presidiato da diciotto soldati [I registri Privilegiorum 2018, 67-68]. Questo era ovviamente in posizione sopraelevata rispetto alle altre fortezze e alla città, e la sua costruzione, come è riportato anche nella relazione di un ambasciatore veneziano di fine XVI secolo [Le Relazioni 1863, 307], era stata voluta da Roberto d'Angiò soprattutto per assicurare la città da sommosse popolari. L'importanza strategica di Castel Sant'Elmo, per il controllo dell'ampia area sottostante, è sottolineata ad esempio dal di Costanzo, in relazione agli scontri fra re Renato e re Alfonso nel 1439: da qui, infatti, il campo aragonese sul monte Echia fu infestato giorno e notte con micidiali tiri di mortaio, tanto che le truppe del Magnanimo ritenevano d'essere «bersaglio alla morte». La fortezza, che aveva oltretutto subito gravi danni a causa del terremoto del 1456, nel gennaio del 1495 non sembrava tuttavia più adeguata a tenere sotto scacco la città, tanto che Alfonso II vi ordinò una radicale ristrutturazione, con l'intento di trasformarla, come riporta il Ferraiolo, nel castello più bello d'Italia. Lo stesso cronista scrive poi che i francesi, che vi si erano asserragliati quello stesso anno, appena la città si ribellò a favore di re Ferrandino furono costretti a lasciare Sant'Elmo e rifugiarsi nelle fortezze presso la costa, poiché erano appunto consci di non poter resistere da quella posizione isolata [di Costanzo 1839, 305; Il Terremoto 1989; Una cronaca napoletana 1956, 112-113, 154; Sanudo 1873, 238]. Come si è mostrato, la zona occidentale della capitale regnicola, e in particolar modo il suo fronte meridionale, era dunque efficacemente dominata da un articolato sistema di fortezze e postazioni controllate dai castellani e dalle guarnigioni del re, in quanto di diretta pertinenza della Corona, che rendevano secondario il sostegno della popolazione e l'apporto delle mura cittadine, le quali restarono sostanzialmente (così come nel tratto nord-orientale, a cominciare dalla torre San Giovanni) quelle d'età angioina per gran parte del regno aragonese. A partire da Alfonso II (1494-95), però, si diede l'avvio a un progetto ambizioso, che prevedeva di far avanzare la cinta occidentale sino a congiungerla con i due poli di Castel Nuovo e Castel Sant'Elmo, i quali ne sarebbero usciti ulteriormente rafforzati, insieme alla percezione della sicurezza, e quindi alla generale tenuta psicologica dei napoletani in caso di guerra. Ad oggi non è stato ancora delineato con precisione l'andamento della cortina occidentale (Fig. 3), né tantomeno



il suo aspetto architettonico, ma è certo comunque che non era completa al momento dell'invasione di Carlo VIII, e che i lavori, almeno per quanto riguarda il tratto da Porta Reale a Castel Nuovo, ripresero sotto Federico d'Aragona tra il 1499 e il 1501; troppo tardi, dato che lo stesso sovrano commentò come Napoli fosse in agitazione, in quanto non si trovava fortificata da mura «di quelle se avesse potuto stare con lo animo quieto, se li inimici la avessero arrampata» [Volpicella 1908]. Spostandoci nell'aerea orientale della città, troviamo una situazione molto differente. L'unica vera e propria fortezza regia, cioè con un castellano nominato dal sovrano e una guarnigione stabile di 20 soldati, nel 1442 era quella di Castel Capuano [de Divitiis 2013; *Castelcapuano* 2011; De Filippis 1956; Di Lernia, Barrella 1993; Garrucci 1871; Nunziante 1983; Mormone 1967; Santoro 1982], che si trovava lontano dalla costa e a cavallo delle mura angioine (Fig. 3, 5), delle quali costituiva dunque un imponente avamposto difensivo, peraltro in posizione strategica rispetto alla principale via di comunicazione verso Napoli dall'hinterland. Questo fu, com'è noto, dapprima residenza di re Alfonso, mentre si svolgevano i lavori a Castel Nuovo, e in seguito adibito specificamente a dimora dell'erede al trono, duca di Calabria (Ferrante prima, e poi Alfonso II). L'angolo meridionale della cinta muraria cittadina era inoltre rafforzato dalla presenza del complesso del Carmine [De la Ville Sur Yllon 1893; Longobardi 2007; Rusciano 2008], con un torrione sporgente detto *Sperone*, che forniva un'ulteriore difesa dagli attacchi dal mare e dalla terra. Dal monastero del Carmine, con le artiglierie minute, i genovesi di guardia per Renato d'Angiò riuscirono ad esempio ad uccidere il prode Pietro d'Aragona, fratello del Magnanimo, mentre questo tentava l'assalto delle mura [di Costanzo 1839, 302]. Dall'estate del 1484, in considerazione di un contesto politico denso di minacce, l'impianto strategico aragonese cambiò radicalmente, con l'inizio della costruzione di una nuova cinta muraria orientale (Fig. 3), più avanzata rispetto a quella angioina, e rispondente tanto agli sviluppi del tessuto urbano nell'area, quanto alle nuove esigenze difensive dovute all'evoluzione delle più moderne armi da fuoco. L'opera, già completa alla vigilia dell'invasione francese, comprendeva anche un rafforzamento del suddetto angolo sud-orientale della cortina. L'avanzamento delle mura orientali portò con sé, tuttavia, l'abbandono del ruolo difensivo del *munitissimo* Castel Capuano, il quale risultò collocato dentro la cinta e assunse invece, attraverso radicali interventi del 1488, i tratti specifici di una dimora principesca. Stando al Sanudo, durante l'invasione francese re Ferrandino rinunciò persino a rafforzarne la guarnigione, poiché era ormai da considerarsi, appunto, «uno palazzo». E ancor più fecero i francesi, lasciandolo senza «garde et non custodito» [Sanudo 1873, 229, 501]. Come ha mostrato efficacemente Bianca de Divitiis, esso divenne in altri termini «un oggetto di attrazione e ammirazione», in quanto centro di una rete di residenze reali, che costituiva insieme alle due magnifiche ville ducali di Poggioreale e della Duchesca [de Divitiis 2013, 469]. La difesa della capitale ad est, in modo diametralmente opposto alla situazione del fronte occidentale, fu dunque affidata esclusivamente alla nuova cinta muraria, ossia, di fatto, alla città stessa, alla sua *universitas*, con i propri ufficiali e le proprie guardie, senza il supporto della quale la Corona non poteva più in alcun modo mantenere il controllo dell'area. Questa scelta, basata sulla fiducia della monarchia nei confronti dei nobili e del popolo della sua capitale, dal punto di vista militare comportò in sostanza una netta frattura nella «prima chiave del Regno», con il configurarsi di una zona occidentale di predominio regio opposta ad una *pars civitatis* orientale, e risultò non priva di gravi conseguenze: tradito dai napoletani, che, terrorizzati dai francesi dopo la rovinosa ritirata del suo esercito, gli si rivoltarono contro, saccheggiando oltretutto Castel Capuano, re Ferrandino perse inevitabilmente il fronte orientale a favore dei nemici, i quali penetrarono in città da quella parte (attraverso Porta

ALESSIO RUSSO

Capuana). Lo stesso capitò, alcuni mesi dopo, anche agli invasori d'Oltralpe. Com'è stato accennato, la capitale ospitava al suo interno anche elementi tali da configurarla come uno "strumento di guerra" attivo, cioè in grado di contribuire in buona misura ai bisogni militari del Regno. Il primo fra questi era naturalmente il grande arsenale regio, che provvedeva alla costruzione e alla manutenzione delle imbarcazioni (così come di armi da fuoco di calibro medio o piccolo), oltre che alla custodia dei materiali bellici [Ansani 2019, 154]. Sappiamo che, un decennio dopo i lavori di ristrutturazione e ampliamento voluti da Alfonso il Magnanimo nel 1455, Ferrante I, conscio della necessità di tenere costantemente armato un nutrito corpo di galee per la difesa del Regno, decise d'incrementare ulteriormente l'impianto, dotandolo di nuove strutture per accoglierle [Colletta 2006, 262, 280]. La centralità dell'arsenale napoletano, nel sistema della difesa navale regnicola, è oltretutto testimoniata dal fatto che il suo incendio, voluto da re Ferrandino per sottrarlo ai conquistatori francesi, contribuì in larga parte, come scrisse Irma Schiappoli, all'irrimediabile crollo dell'efficienza della marina aragonese [Schiappoli 1940, 184]. Negli anni Ottanta, a Napoli esisteva inoltre una struttura deputata specificamente alla costruzione delle artiglierie, detta la *bombardera*, che spesso veniva visitata anche dai membri della famiglia reale, come il duca di Calabria Alfonso II e la regina Giovanna, i quali vi si recavano proprio per ammirare i maestri mentre fondevano le bombarde, emblemi di progresso tecnico e vigore militare. D'altro canto, è stato dimostrato che, dagli anni Ottanta del Quattrocento, al pari della *regia curia*, anche «la municipalità di Napoli gestiva un più che cospicuo numero di bocche da fuoco, il quale, in uno con la dotazione dei castelli, costituiva il più grande parco di artiglieria in possesso delle potenze italiane» [Storti 2016, 69]. Bartolomeo Capasso propose un'interpretazione che sembra condivisibile, secondo cui l'*universitas* napoletana aveva ottenuto di poter fabbricare e gestire artiglierie, armi e munizioni proprie, in corrispondenza dell'edificazione delle nuove mura di cinta orientali, la cui difesa era, come si è detto, di sua competenza. Esse erano custodite probabilmente presso il convento di San Lorenzo, e alla loro gestione erano preposti ufficiali municipali detti appunto *deputati delle artiglierie e delle fortificazioni* [Capasso 1899, 26-28]. Va poi almeno ricordata la presenza, a Napoli, delle nutrite cavallerizze regie (saccheggiate dalla popolazione in tumulto contro re Ferrandino, alla vigilia della conquista francese), dalle quali, insieme alle altre di Terra di Lavoro e del Regno, la Corona attingeva cavalcature fondamentali per tenere in assetto da guerra i propri uomini d'arme, ricavandone peraltro un certo vantaggio economico. Come ha dimostrato Francesco Storti, negli anni Novanta del Quattrocento la massa di lancieri demaniali risulta interamente rifornita con cavalli regi. Le botteghe artigianali, disseminate nelle specifiche vie e quartieri della città, e rinomate per la qualità dei loro prodotti, erano infine un primario bacino di approvvigionamento per le armi (in particolare lance e corazze), le selle, ed altri oggetti d'uso militare, come i padiglioni e i pennacchi, indispensabili all'equipaggiamento dei soldati del re. D'altronde, data la presenza nettamente maggioritaria di artigiani napoletani in trasferta negli accampamenti aragonesi, s'ipotizza addirittura che la Corona, sotto Ferrante I, avesse stipulato una vera e propria convenzione con le corporazioni artigiane della capitale [Storti 2020, 12-16].

## 2. Una città in armi: il "bacino sociale" della guerra

La guerra, ancor prima di coinvolgere direttamente la città, a fine Quattrocento, accompagnata dal suono delle bombarde francesi, innervava dunque profondamente, con le sue esigenze e le sue opportunità, la trama urbana, ma anche il tessuto economico e sociale della Napoli aragonese. La nobiltà di seggio della capitale, d'altro canto, poteva vantare, sin dall'età angioina,



## Difese, distruzioni, permanenze delle memorie e dell'immagine urbana



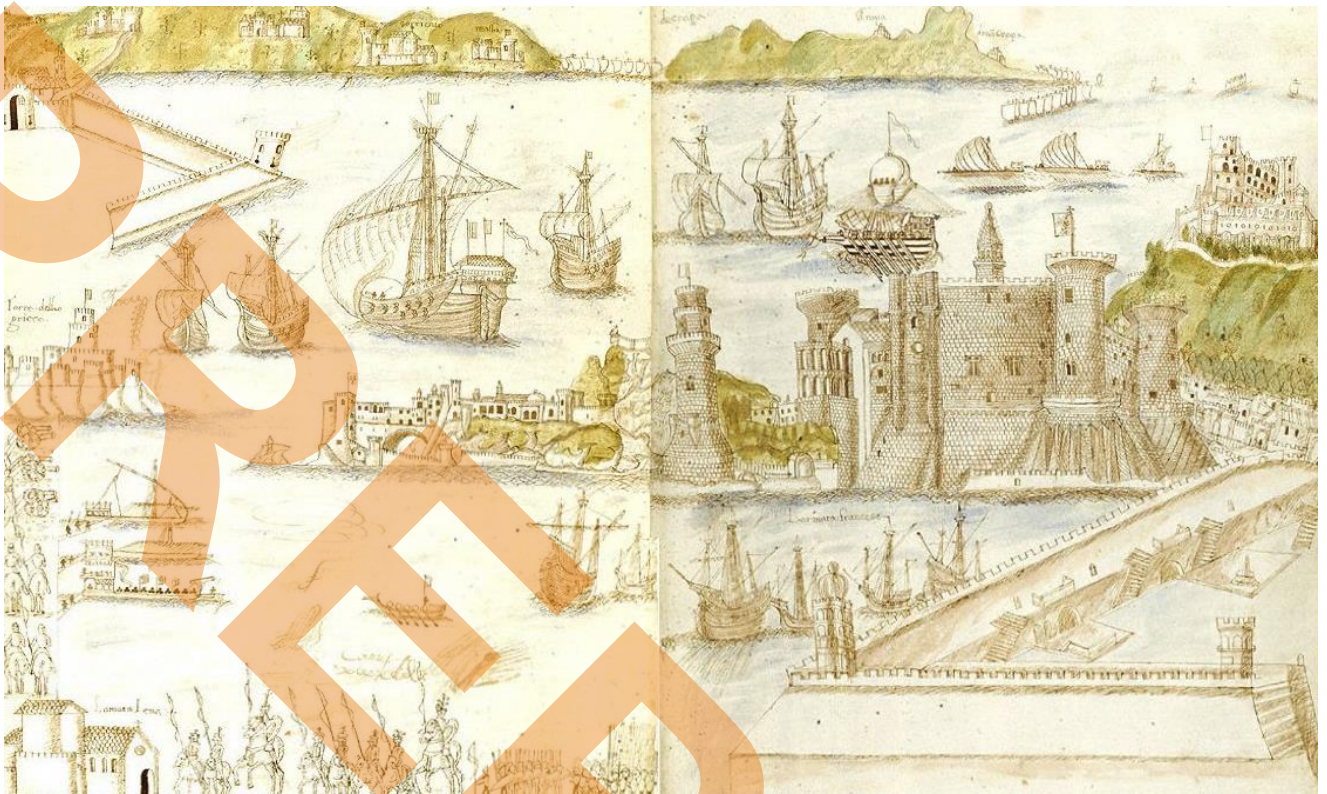
2: particolare della veduta di Antonio Lafréry (*Ritratto della Nobile Città di Napoli...*, Roma 1566). La cinta muraria raffigurata è quella di epoca vicereale. 1) Castel dell'Ovo. 2) Pizzofalcone. 3) S. Croce. 4) Torre di S. Vincenzo. 5) Castel Nuovo. 6) Molo Grande. 7) Arsenale. 8) Castel Sant'Elmo. 9) Castel Capuano. 10) Carmine.



3: L'ampliamento aragonese delle mura occidentali e orientali secondo la ricostruzione di Claudia Rusciano [Rusciano 2002, 17].



ALESSIO RUSSO



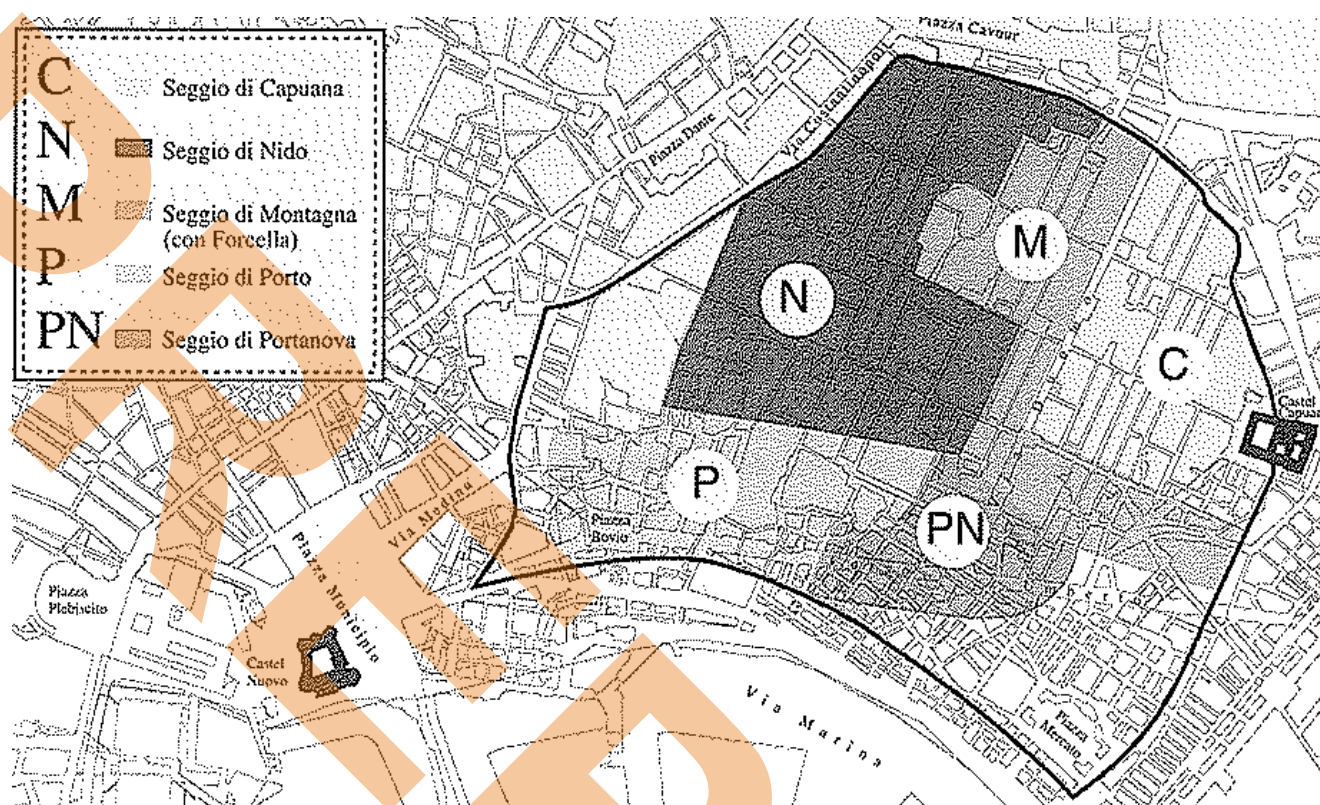
4: Napoli e il Golfo nel 1495, raffigurate nella Cronaca di Ferraiolo [Una cronaca napoletana 1956]. A sinistra, si notano in particolare Torre del Greco e il Castel dell'Ovo. A destra, il Molo Grande (con le sue torri), Castel Nuovo, la torre di San Vincenzo e Castel Sant'Elmo (1495).

notevole vocazione e perizia marziale. Aveva dovuto farci i conti lo stesso Alfonso d'Aragona, quando ad esempio, nel 1423, forte del possesso di Castel Nuovo, aveva fatto sbarcare le sue truppe innanzi alla città, e queste erano state costrette alla difensiva dagli audaci assalti dei giovani cavalieri napoletani. Angelo di Costanzo, riferendosi al tempo della reggenza di Margherita di Durazzo, ricordava inoltre che, a Napoli, i nobili vivevano «non attendendo ad altro che a star bene a cavallo e bene in arme» [di Costanzo 1839, 304, 410]. Va tuttavia specificato come, ad essere di gran lunga più attive nell'esercizio delle armi, fossero le famiglie afferenti ai *seggi* più influenti della città (Fig. 6), Capuana e Nido, dalle quali, sotto Carlo di Durazzo, proveniva non a caso la maggioranza dei cavalieri napoletani impiegati nelle milizie del re. Un riequilibrio, certo, aveva provato a sollecitarlo Ladislao d'Angiò, puntando sui *seggi* di Porto e Portanuova, ma la situazione restò di fatto tale anche in età aragonese; anzi, come evidenzia Francesco Storti, l'evoluzione, condizionata



5: particolare della Tavola Strozzi, in cui, alle spalle della Torre di San Vincenzo, si notano Pizzofalcone, che domina il Castel dell'Ovo, e Santa Croce.





6: I territori dei cinque seggi di Napoli [Di Meglio 2012, 36, fig. 1].

dalle dinamiche interne della capitale, che surclassarono dunque la capacità d'intervento della Corona, fu piuttosto quella della chiusura oligarchica e del netto predominio, fra i ranghi dell'esercito, di due famiglie: i Caracciolo di Capuana e i Carafa di Nido [Storti 2007, 85-86; Storti 2015a, 81]. Ad ogni modo, alla domanda di armigeri da parte della Corona, che dal 1464 tese al monopolio delle armi e ridusse l'elemento mercenario con la creazione di un "esercito demaniale", Napoli, nel suo complesso, rispose esprimendo circa il 30% delle forze di cavalleria pesante del Regno. Essa fu dunque, anche in questo senso, «capitale militare», oltre che politica. Il potenziamento ulteriore della predisposizione bellica dei nobili napoletani, avvenuto sotto i sovrani aragonesi e in relazione alle loro rinnovate istituzioni militari, è altresì testimoniato dall'impianto concettuale espresso da Tristano Caracciolo nella sua celebre *Defensio nobilitatis neapolitanae*: ponendosi dal punto di vista del più illustre patriziato cittadino, l'autore identifica appunto nella milizia, e specificamente nel *servitium* fra i ranghi del regio esercito, il parametro costitutivo del nobile napoletano [Tufano 2013]. Va sottolineato, inoltre, il fatto che Ferrante d'Aragona scelse di essere rappresentato, su due delle principali porte della nuova cinta muraria orientale (Porta Nolana e del Carmine), nei tratti, fatta eccezione per la corona come unico segno distintivo, di un semplice cavaliere e uomo d'arme: con la spada sguainata, supremo difensore della soglia della città (e del Regno), egli esaltava dunque un ideale, e una funzione, condivisi con coloro a cui per primi era affidata, come si è detto, la custodia di quella parte della capitale [Storti 2018, 1476]. L'ambito dove le rappresentazioni della Corona in armi, così come i suoi interessi politico-militari, si fondevano nel modo più vivido ed evocativo con i costumi del patriziato napoletano, era però, di certo, quello delle manifestazioni ludiche cavalleresche, ossia delle giostre e dei tornei organizzati nella città. Quando il Magnanimo s'impadronì di Napoli, la

ALESSIO RUSSO

capitale vantava già una consolidata tradizione, e una notevole diffusione di tali competizioni. In epoca angioina la nobiltà era stata infatti attivissima nelle pratiche del giostrare e del duellare, tanto che ogni seggio, nella propria zona d'influenza, aveva aree deputate a questo scopo. Dal canto loro, i sovrani di casa d'Angiò e in specie i Durazzo, consci del valore politico dei giochi cavallereschi, li avevano regolarmente utilizzati «come importanti occasioni per uscire dal castello e imprimere [...] la propria autorità all'interno dei seggi o nei luoghi dove i nobili a essi ascritti facevano sfoggio del proprio valore. Ma non soltanto: offrendo la loro presenza, cui era legato anche il conferimento di onori e riconoscimenti sul campo ai giostratori più abili, i re stimolavano la competizione fra i seggi, al fine di poter contare militarmente su elevati numeri di giovani cavalieri avvezzi all'uso delle armi» [Russo 2017, 70].

Angelo di Costanzo riporta ad esempio che Ladislao d'Angiò «veniva ad otto e a dieci dì ad alloggiare» presso il Palazzo Bonifacio a Portanova, per «vedere la gioventù che si esercitava in quella strada in continue giostre» [di Costanzo 1839, 281-282]. L'assidua frequentazione della *tela*, da parte del sovrano, spronava dunque il tessuto sociale storicamente meno legato alle attività marziali. Alfonso il Magnanimo, come sappiamo, andò oltre, ristrutturando e ampliando la strada della Sellaria, che fu dunque trasformata in una nuova, grande area destinata ad ospitare spettacolari manifestazioni cavalleresche, e sita all'interno delle mura. Roxane Chilà ha giustamente sottolineato come «la ricollocazione volontaria delle giostre in pieno cuore della città» risulti «piuttosto eloquente in merito alla volontà del re di rendere questi eventi spettacoli urbani a pieno titolo» [Chilà 2014, 440]; e, andrebbe aggiunto, di eccitare ancor più, in tal modo, con il patrocinio della Corona, i costumi marziali della sua nuova capitale. Anche dopo la disfatta degli aragonesi, con l'ingresso in città del re di Francia, i *gentilhomini* napoletani non rinunciarono a rimarcare il proprio valore militare, innanzi al nuovo sovrano e ai conquistatori, attraverso le competizioni cavalleresche, accettando la sfida dei nobili francesi in un grande torneo all'Incoronata, e organizzando a loro volta, insieme ad altri signori del Regno, una giostra nella via prospiciente a San Giovanni a Carbonara, luogo tradizionalmente destinato alle tenzoni equestri della nobiltà più bellicosa della capitale [Russo 2019]. Finora si è parlato di forze di cavalleria, ma cosa dire del ruolo dei fanti e dei marinai napoletani nell'esercito e nelle forze marittime? Riguardo alle flotte, la ricerca è ancora in sostanza ferma allo studio di Irma Schiappoli sulla marina aragonese (1940), dove tuttavia il tema non è particolarmente approfondito. Le fanterie regnicole sono invece state recentemente oggetto dell'analisi di Francesco Storti, che ha rilevato come Napoli, nei momenti di maggiore bisogno della monarchia, si dimostrasse un fondamentale serbatoio di volontari. Tra il 1459 e il 1460, l'oratore sforzesco Antonio da Trezzo scriveva infatti: «da Napoli a Capua non se vede altro che andare fanti» senza *soldo* (i quali raggiusero addirittura le 3000 unità). Erano combattenti, inoltre, professionalmente qualificati e ben armati. Si pensi che dalla capitale, nel novembre del 1460, uscirono ben 400 fanti e altrettanti balestrieri, tutti equipaggiati con corazzine [Storti 2015b, 9]. La pratica del tiro con la balestra, d'altronde, fu efficacemente incentivata dai sovrani aragonesi, sin dal tempo del Magnanimo, il quale concesse appunto ai napoletani di «esprimersi, anche in tempo di pace, nella gara annuale al tiro a segno [...] tenuta a Napoli [...] per commemorare la presa della città» [Storti 2016, 63; Senatore 2010]. Anche Diomede Carafa, più tardi, consigliava nei suoi *Memoriali* di favorire l'armamento e l'esercizio militare dei sudditi, «dico almeno de le balestre et altre cose a llo ro facile da tenere», dal momento che «non have comparacione ad havere li soy armati ali bisogno et anco acte ad defendere». La Corona, dunque, come sostiene Storti, confidava, e non solo a Napoli, su di una «cittadinanza attiva»

in guerra [Storti 2016, 63-64]. Questa fu certo determinante per re Ferrandino, nel 1495, in quanto, durante la sua riconquista della città, fu favorito dal notevole supporto armato dei napoletani, così come della popolazione dei casali, terre e castelli siti attorno alla capitale. Paolo Giovio fornisce ad esempio dettagli molto interessanti sulla violenta quanto ben organizzata guerriglia di strada attuata dalla popolazione, che, annidata nelle abitazioni, e favorita dalle strette vie urbane, costrinse con *furore* i soldati francesi alla ritirata [Giovio 1555, 121-122]; ma numerosi altri episodi testimonianti, in varie forme, la "cittadinanza attiva" della capitale, emergono dalla lettura delle cronache, delle storie o delle fonti diplomatiche del tempo.

### Conclusioni

Al netto di una ricostruzione che necessita ancora di molti approfondimenti, il quadro che si può delineare con certezza è quello di una Napoli tardomedievale configurata come un poderoso dispositivo di guerra, con numerose strutture militari e risorse sociali, il cui funzionamento in chiave di difesa fu però condizionato, tra la fine del Quattrocento e l'inizio del secolo successivo, oltre che da fattori di natura specificamente politica, dal depotenziamento del presidio regio nell'area orientale e dall'inadeguatezza complessiva della cinta muraria, su cui (con l'eccezione della cortina ad est) s'interveniva troppo tardi e troppo lentamente perché l'*universitas* potesse affrontare la minaccia di un assedio con «lo animo queto». D'altro canto, pur consegnatasi senza combattere, questa dimostrò, come si è visto, di possedere comunque gli anticorpi sufficienti per incidere dall'interno sugli esiti del conflitto franco-aragonese.

### Bibliografia

- Castelcapuano: da reggia a tribunale. Architettura e arte nei luoghi della giustizia* (2011), a cura di F. Mangone, Napoli, Massa.
- Dispacci sforzeschi da Napoli*, vol. I (1997), a cura di F. Senatore, Salerno, Carlone.
- I registri Privilegiorum di Alfonso II Magnanimo della serie Neapolis dell'Archivio della Corona d'Aragona* (2018), a cura di S. Palmieri, C.L. Rodríguez, Napoli, Accademia Pontaniana.
- Il Terremoto del 1456* (1989), a cura di B. Figliuolo, vol. II, Altavilla Silentina, Studi storici meridionali.
- Le Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato durante il secolo decimosesto* (1863), a cura di E. Albéri, vol. XV (appendice), Firenze, Società editrice fiorentina.
- Una cronaca napoletana figurata del Quattrocento* (1956), a cura di R. Filangieri, Napoli, L'arte tipografica.
- ANSANI, F. (2019). *L'immagine della forza. Il "libro degli armamenti" di Ferrante d'Aragona*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», 137, pp. 147-182.
- CAPASSO, B. (1899). *Catalogo ragionato dei libri registri e scritture esistenti nella sezione antica o prima serie dell'Archivio Municipale di Napoli*, vol. II, Napoli, Francesco Giannini e Figli.
- CHILÀ, R. (2014). *Une cour à l'épreuve de la conquête: la société curiale et Naples, capitale d'Alphonse le Magnanime (1416-1458)*, Tesi di dottorato, Université Paul Valéry-Montpellier III e Università degli Studi di Napoli Federico II.
- COLLETTA, T. (2006). *Napoli città portuale e mercantile. La città bassa, il porto e il mercato dall'VIII al XVII secolo*, Roma, Kappa.
- DE DIVITIIS, B. (2013). *Castel Nuovo and Castel Capuano in Naples: the transformation of two medieval castles into «all'antica residences» for the Aragonese royals*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 76, pp. 441-474.
- DE FILIPPIS, F. (1956). *Castelcapuano*, Napoli, L'arte tipografica.
- DE LA VILLE SUR YLLON, L. (1893). *Il Castello del Carmine*, in «Napoli Nobilissima», 2, pp. 186-189.
- DE LA VILLE SUR YLLON, L. (1903). *Le mura e le porte di Napoli*, in «Napoli Nobilissima», 12, pp. 49-56.
- DELLA ROCCA, A. (1978). *Le mura di Napoli, porta Capuana e la loro vicenda storica*, Napoli, Istituto italiano dei castelli, Sezione Campania.
- DI BATTISTA, R. (1998). *Il cantiere di Castelnuovo a Napoli fra il 1443 ed il 1473*, Tesi di Dottorato, Università IUAV di Venezia.
- DI COSTANZO, A. (1839). *Historia del Regno di Napoli*, Napoli, Borel e Bompard.



ALESSIO RUSSO

- DI LERNIA, L., BARRELLA, V. (1993). *Castel Capuano: memoria storica di un monumento da fortilizio a tribunale*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane.
- DI MEGLIO, R. (2012). *Nobiltà di seggio e istituzioni ecclesiastiche nella Napoli dei secoli XIV-XV*, in *Ordnungen des sozialen Raumes. Die Quartieri, Sestieri und Seggi in den fruehneuzeitlichen Staedten Italiens*, a cura di G. Heidemann, T. Michalsky, Berlino, Reimer.
- FILANGIERI, R. (1934a). *Castel dell'Ovo nelle sue più antiche rappresentazioni (1352-1465)*, Napoli, Miccoli.
- FILANGIERI, R. (1934b). *Castelnuovo reggia angioina e aragonese di Napoli*, Napoli, Editrice Politecnica.
- GALDIERI, R. (1953). *Mura, porte e torri di Napoli, dal VII secolo a. C. alla prima metà del 1700*, in «Bollettino dell'Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio», 43-44, pp. 1-37.
- GARRUCCI, G. (1871). *Il Castel Capuano e le sue storiche vicende*, Napoli, Stamperia della Regia Università.
- GIOVIO, P. (1555). *La prima parte dell'Historie del suo tempo*, tradotte da L. Domenichi, Venezia, de Farri.
- GUBITOSI, C. (1967-1968). *Castel dell'Ovo nella storia: il rilievo, il restauro, la ristrutturazione*, in «Atti della Accademia Pontaniana», 17, pp. 83-95.
- GUBITOSI, C. (1973). *Analisi e lettura architettonica di Castel Sant'Elmo in Napoli*, in «Atti della Accademia Pontaniana», 22, pp. 39-70.
- HERSEY, G.L. (1969). *Alfonso II and the Artistic Renewal of Naples, 1485-1495*, New Haven, Yale University Press.
- LONGOBARDI, L. (2007). *Una fortificación anomala: el Castillo del Carmen*, in «Castillos de España», 145, pp. 37-46.
- MAZZOLENI, J. (1970). *Lavori a Castel dell'Ovo nell'epoca aragonese*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», 85-86, pp. 377-382.
- MINIERI RICCIO, C. (1881). *Alcuni fatti di Alfonso d'Aragona dal 15 aprile 1437 al 31 di maggio 1458*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», VI, pp. 29-32.
- MORMONE, R. (1967). *I castelli di Napoli*, Napoli, Istituto italiano dei castelli, Sezione Campania.
- NOTAR GIACOMO (1845). *Cronica di Napoli*, a cura di P. Garzilli, Napoli, Stamperia Reale.
- NUNZIANTE, F. (1893). *Castel Capuano sede dei Tribunali*, in «Napoli Nobilissima», 2, pp. 113-118.
- PEPPER, S. (2005). *Castelli e cannoni nella campagna del 1494-95*, in *La discesa di Carlo VIII in Italia (1494-95). Premesse e conseguenze*, a cura di D. Abulafia, Napoli, Scienze e Lettere, pp. 239-260.
- RUSCIANO, C. (2002). *Napoli 1484-1501. La città e le mura aragonesi*, Roma, Bonsignori.
- RUSCIANO, C. (2008). *Il castello dimenticato: nascita, declino e scomparsa del Forte del Carmine, in Territorio, fortificazioni, città. Difese del Regno di Napoli e della sua capitale borbonica*, a cura di G. Amirante, M.R. Pessolano, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 91-104.
- RUSSO, F. (1985). *La murazione aragonese di Napoli: il limite di un'era*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», 103, pp. 87-120.
- RUSSO, A. (2017). *Giostre e tornei nella Napoli aragonese (1443-1494)*, in *L'esercizio della guerra, i duelli e i giochi cavallereschi. Le premesse della Disfida di Barletta e la tradizione militare dei Fieramosca*, a cura di F. Delle Donne, Barletta, Cafagna, pp. 67-108.
- RUSSO, A. (2019). *Identità e cultura cavalleresca prima della Disfida di Barletta: le giostre e i tornei napoletani del 1495*, in *La Disfida di Barletta e la fine del Regno. Coscienza del presente e percezione del mutamento tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento*, a cura di F. Delle Donne, V. Rivera Magos, Roma, Viella, pp. 93-110.
- SANTORO, L. (1982). *Castelli angioini e aragonesi nel Regno di Napoli*, Napoli, Rusconi Immagini.
- SANTORO, L. (1984). *Le mura di Napoli*, Roma, Istituto italiano dei castelli.
- SANUDO, M. (1873). *La spedizione di Carlo VIII in Italia*, a cura di R. Fulin, Venezia, Visentini.
- SCHIAPPOLI, I. (1940). *La marina degli aragonesi di Napoli*, Napoli, Miccoli.
- SENATORE, F. (2010). *La processione del 2 giugno nella Napoli aragonese e la cappella di S. Maria della Pace in Campovecchio*, in «Annali di Storia moderna e contemporanea», 16, pp. 343-361.
- SEPE, M. (1942). *La murazione aragonese di Napoli. Studio di restituzione*, Napoli, Artigianelli.
- SPINAZZOLA, V. (1919). *Di Napoli antica e della sua topografia in una tavola del XV secolo rappresentante il trionfo navale di Ferrante d'Aragona dopo la battaglia d'Ischia*, in «Bollettino d'arte», IV, pp. 125-143.
- STELLA, A. (1928). *Castelnuovo di Napoli alla luce dei documenti e della storia*, Napoli, Jovene.
- STORTI, F. (2007). *L'esercito napoletano nella seconda metà del Quattrocento*, Salerno, Laveglia.
- STORTI, F. (2010). «*Se non haveremo lo modo vincerla con lancie et spate, la vinceremo con zappe et pale*». Note sulle tecniche ossidionali del secolo XV, in Atti del Convegno su "L'assedio di Diano del 1497" (Teggiano, 8-9 settembre 2007), a cura di C. Carlone, Battipaglia, Laveglia & Carlone, pp. 235-276.
- STORTI, F. (2015a). *I lancieri del re. Esercito e comunità cittadine nel Mezzogiorno aragonese*, Battipaglia, Laveglia & Carlone.



- STORTI, F. (2015b). *Fanteria e cavalleria leggera nel Regno di Napoli (XV secolo)*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», 133, pp. 1-47.
- STORTI, F. (2016). *Fideles, partiales, compagni nocturni. Difesa, lotta politica e ordine pubblico nelle città regnicole del Basso Medioevo*, in *Città, spazi pubblici e servizi sociali nel Mezzogiorno medievale*, a cura di G. Vitolo, Battipaglia, Laveglia & Carlone, pp. 61-94.
- STORTI, F. (2018). *Ideali cavallereschi e disciplinamento sociale nella Napoli aragonese*, in *Ingenita curiositas. Studi sull'Italia medievale per Giovanni Vitolo, III*, a cura di B. Figliuolo, R. Di Meglio, A. Ambrosio, Battipaglia, Laveglia & Carlone, pp. 1485-1502.
- STORTI, F. (2020). *Medici, artigiani, cavalli. Assistenza e servizi per i soldati demaniali regnicoli nel XV secolo*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», 138, pp. 7-17.
- TUFANO, L. (2013). *Tristano Caracciolo e il suo "discorso" sulla nobiltà. Il regis servitium nel Quattrocento napoletano*, in «Reti Medievali», 14, 1, pp. 1-51.
- VITALE, G. (2006). *Ritualità monarchica, cerimonie e pratiche devozionali nella Napoli aragonese*, Salerno, Laveglia.
- VOLPICELLA, L. (1908). *Federico d'Aragona e la fine del Regno di Napoli nel MCI*, Napoli, Ricciardi.

**Elenco delle fonti archivistiche o documentarie**

Milano, Archivio di Stato, *Archivio Sforzesco, Potenze Estere, Napoli*, B. 195, f. 122.

PREPRINT

## *La rappresentazione della città nelle scene di guerra in Palazzo Vecchio a Firenze* *The representation of the city in the battle scenes in Palazzo Vecchio in Florence*

**DANIELA STROFFOLINO**

Consiglio Nazionale delle Ricerche

### **Abstract**

*L'intervento vuole soffermarsi sull'analisi delle tipologie iconografiche utilizzate nella rappresentazione della città nelle scene di guerra affrescate fra il XVI e il XVII secolo. La città e il paesaggio che la circonda è insieme protagonista e sfondo in scene di battaglie e assedi. Spesso vengono rappresentati solo tratti di mura o bastioni intorno ai quali impazza la battaglia, altre volte vedute prospettiche da punti di vista più alti che riprendono l'intero tessuto urbano.*

*The intervention intends to dwell on the analysis of the iconographic typologies used in the representation of the city in the frescoed battle scenes between the 16th and 17th centuries. The city and the landscape that surrounds it are both protagonist and background in scenes of battles and sieges. Often are represented only sections of walls or ramparts around which the battle rages, other times perspective views from higher points of view that take up the entire urban fabric.*

### **Keywords**

Rappresentazione urbana, scene di battaglia, Palazzo Vecchio a Firenze.

*Urban representation, battle scenes, Palazzo Vecchio in Florence.*

### **Introduzione**

Volendo ragionare sulla rappresentazione delle città nelle tante scene di guerra affrescate nei palazzi del potere fra il XVI e il XVII secolo si è voluto partire dagli esempi rinvenibili nelle stanze di Palazzo Vecchio a Firenze affrescate dal Vasari e dai suoi aiuti – in particolare Giovanni Stradano, Battista Naldini e Iacopo Zucchi – a partire dal 1555. L'eminenza del caso non preclude l'opportunità di un'ulteriore analisi, tesa a comprendere i tipi e le modalità di rappresentazione delle città all'interno di immagini che raccontano battaglie, assedi, assalti di cui le stesse sono coprotagoniste.

In questa storia per immagini della famiglia Medici, l'elemento geografico, territoriale e urbano, secondo il preciso volere di Cosimo I ha un posto rilevante: lì dove inizialmente era stata prevista la sola allegoria, il Duca aveva infatti preteso di inserire la veduta realistica della città, creando un vero e proprio atlante dei territori toscani assoggettati, delle fortezze, piazzeforti, porti, migliorati nei loro impianti difensivi per proteggere il Granducato e per esaltarne e sottolinearne la potenza [De Seta 2011, 103].

### **1. Tipi di rappresentazione urbana negli affreschi di Palazzo Vecchio a Firenze**

Quando, nel 1556, Vasari inizia la sua impresa, il tema dell'iconografia urbana era agli esordi [Kliemann 1993, 69-77]. Sicuramente erano già stati prodotti i grandi prototipi della fine del XV e l'inizio del XVI secolo: la *Tavola Strozzi* (1472) di Napoli, la *Veduta della Catena* (1472 ca.) di Firenze, la veduta di Roma (1478-90), tutte attribuite a Francesco Rosselli,



DANIELA STROFFOLINO

l'eccezionale quanto rivoluzionaria xilografia *Venetie MD* opera di Jacopo de' Barbari (1500), la pianta di Imola di Leonardo da Vinci (1502), ma sussisteva una certa confusione sulla terminologia da usare per individuare le differenti tipologie [Stroffolino 1999]. Nei *Ragionamenti* Vasari usa la dicitura «ritratto al naturale», che sta ad indicare un'immagine di tipo prospettico o *skyline*, in ogni modo un'immagine ottenuta da punti di vista fisicamente individuabili, da cui ritrarre la città «a occhiate». Il punto di vista si alza solo per rappresentare nuove fortezze o città in cui Cosimo aveva migliorato e modificato l'impianto difensivo e che si trovano tutte rappresentate nella sala a lui dedicata: è il caso di Piombino e Livorno. Questo secondo ritratto rappresenta la città dal mare mostrando la conformazione assunta in seguito ai lavori di intervento sulle fortificazioni voluti da Cosimo e realizzati dai suoi ingegneri in conseguenza della decisione di fare di Livorno il nuovo porto commerciale e militare del Granducato. In primo piano la fortezza realizzata da Antonio e Giuliano da Sangallo con la sua pianta irregolare a losanga, i tre bastioni asimmetrici e il mastio duecentesco, la darsena alle cui spalle, su un ampio piazzale si apre la Porta a Mare che consente l'ingresso alla città. Il tessuto urbano composto da una edilizia minuta senza alcuna emergenza è tagliato longitudinalmente dalla "strada maestra" che termina sulla Porta a Terra, ai cui lati si intravedono i due nuovi bastioni. Più leggibile il terzo che fa da contrappunto alla fortezza sul versante occidentale delle mura. Vasari usa un campo largo – che sarà mantenuto anche nelle vedute successive della città – in modo da inglobare nell'affresco anche la torre del Marzocco, il Fanale, le torri dell'antico porto pisano, fino alla città di Pisa [Matteoni 1985, 5].

Unica vista a "volo d'uccello" è quella di Portoferraio, motivata dalla volontà di rappresentare una città nuova, rifondata con il nome di Cosmopoli della quale viene in realtà mostrato il progetto del sistema difensivo senza dare alcun risalto all'impianto urbano se non attraverso la rappresentazione di una rete viaria impostata su assi ortogonali.

## 2. La veduta dell'assedio di Firenze

Per la sola veduta dell'assedio di Firenze (1529-1530) Vasari sente il bisogno di precisare il diverso e complesso metodo utilizzato, reso necessario soprattutto per poter raffigurare il posizionamento delle truppe su un territorio vasto e orograficamente articolato. «Per far questa appunto, ritrarre Firenze in questa maniera, che per veder l'esercito come s'accampò allora in pian di Giullari, su'monti, ed intorno a'monti, ed a Giramonte, mi posi a disegnarela nel più alto luogo potetti, ed anco in sul tetto di una casa per scoprire, oltra i luoghi vicini, anco quelli e di S. Giorgio, e di S. Miniato, e di S. Gaggio, e di Monte Oliveto. Ma Vostra Eccellenza sappia, ancorchè io fussi sì alto, io non poteva vedere tutta Firenze perchè il Monte del Gallo e del Giramonte mi toglievano il veder la porta di S. Miniato e quella di S. Niccolò ed il ponte Rubaconte, e molti altri luoghi della città, tanto son sotto i monti. Dove per far che il mio disegno venisse più appunto, e comprendesse tutto quello che era in quel paese, tenni questo modo per aiutare con l'arte dove ancora mi mancava la natura; presi la bussola e la fermai sul tetto di quella casa, e traguardai con una linea per il dritto a tramontana, che di quivi aveva cominciato a disegnare, i monti e le case, e i luoghi più vicini, e la facevo battere di mano in mano nella sommità di que' luoghi per la maggior veduta; e mi aiutò assai che avendo levato la pianta d'intorno a Firenze un miglio, accompagnandola con la veduta delle case per quella linea di tramontana, ho ridotto quel che tiene venti miglia di paese in sei braccia di luogo misurato (...) fatto questo, mi fu poi facile di là della città ritrarre i luoghi lontani dei monti di Fiesole, dell'Uccellatoio, così la spiaggia di Settignano, col piano di

S. Salvi, e finalmente tutto il pian di Prato, con la costiera dei monti fino a Pistoia» [Milanesi 1882, VIII, 174-175].

Dalla spiegazione dell'autore si ricava un metodo basato sulla misurazione indiretta effettuata con la bussola per ottenere la corretta posizione dei punti traggurati, così come rivela lo schizzo di mano del Vasari conservato presso la sua casa di Arezzo. Nonostante la dovizia di particolari con cui il pittore descrive l'esecuzione della sua veduta e la fiducia circa il risultato ottenuto, da una verifica effettuata sul dipinto per controllarne la correttezza prospettica, sono risultate – al contrario – delle forti deformazioni attuate dall'artista per rendere l'immagine più godibile ed equilibrata nell'insieme [Iaccarino 2000, 278]. Nel realizzarla Vasari sicuramente tenne presente la richiesta espressa dal Duca, in una lettera scritta il 7 gennaio 1556 dal segretario Bartolomeo Concini, di realizzare una pianta in prospettiva di Firenze, alla quale risponde prontamente: «Nessuna pianta si lieva in prospettiva se già sopra la pianta non si lieva lo edificio di tutto quel che contiene la pianta; imperò fatevi dichiarare se s'ha a levar la pianta di Fiorenza o se a ritrar Fiorenza come ella sta, e se bisogna far il cerchio delle mura di fuori, o se s'ha a far dentro le strade con gli edifizii; che in ogni cosa va tempo a misurarla e farla che stia bene» [Milanesi 1882, VIII, 320].

La richiesta di una "pianta in prospettiva" fa sicuramente riferimento ad un'immagine in cui fossero visibili tutte le strade e gli edifici dall'alto, una veduta "a volo d'uccello" come quella di Venezia, che per Firenze sarà realizzata solo nel 1584 da Stefano Bonsignori con la *Nova pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineata*. Vasari conosceva bene l'impegno che avrebbe richiesto la costruzione di un'immagine del genere, per la quale sarebbe stato indispensabile provvedere a rilevare interamente la città sia in pianta che in alzato.

### 3. Le vedute delle battaglie di Pisa, Siena, Milano

La veduta dell'assedio nella sua impostazione generale appare molto diversa da tutte le altre immagini di battaglie affrescate nel palazzo. In questa sede faremo riferimento solo ad alcune città di maggior rilievo, rappresentate nella loro totalità (Siena, Pisa, Milano), anche se da punti di vista che ne escludono una visione integrale. L'organizzazione generale della scena è identica per tutte e prevede la rappresentazione dell'assalto in primissimo piano descritto con un turbinio di gesti ed emozioni animati dal furore della battaglia, subito dopo il luogo dell'assalto apre lo sguardo sulla città. Come si è detto il tessuto urbano non si dispiega e non può essere indagato nelle sue parti, lascia intravedere solo torri e campanili spesso non facilmente individuabili.

Vasari deve affrontare anche un'altra difficoltà: così come Firenze è rappresentata in un momento storico precedente a quello dell'esecuzione dell'affresco, mostrando una situazione difensiva che, per quanto tempestivamente adeguata da Michelangelo alle nuove tecniche belliche, rimaneva di fatto medievale, altre città vengono mostrate nell'assetto che presentavano nel momento dell'episodio bellico rappresentato e pertanto diventava necessaria una ricostruzione storica del tessuto urbano, difensivo e architettonico.

A tal proposito di grande interesse risulta essere una lettera scritta da Vasari il 28 aprile del 1567 a Giovanni Caccini in cui lo avvisa dell'arrivo imminente a Pisa di Battista Naldini, suo stretto collaboratore, per rilevare e disegnare il sito fuori dalla porta di Stampace con il tratto di mura da Porta San Marco fino alla porta della cittadella vecchia, e riportare in pianta la precisa ubicazione che avevano gli accampamenti fiorentini durante la battaglia e poi l'assedio del 1499, e le trincee pisane facendo affidamento sui ricordi di possibili testimoni. Era necessario risalire anche all'aspetto originario della torre di Stampace, distrutta dalla furia

DANIELA STROFFOLINO

della guerra, sempre attraverso testimonianze e vecchie rappresentazioni. Inoltre Vasari scrive «Poi si faccia, che Batista pigli un'altra vista sopra il Torione di Stanpacie e ritragga di dentro tutta Pisa, quella parte che si vede» [Nuti 2006, 351]. La lettera innanzitutto chiarisce un dato fondamentale per chi studia l'iconografia urbana e cioè che la definizione "ritratto dal vero" non viene usata solo come un modo di dire per attestare la veridicità del disegno, ma fa riferimento ad un reale sopralluogo ad opera di un tecnico; inoltre chiarisce la grande attenzione riposta alla ricostruzione storica dell'evento. Gli esiti di questo viaggio sono visibili innanzitutto nel disegno preparatorio, conservato presso l'Istituto Centrale della Grafica di Roma, che dimostra l'uso dello sportello per controllare l'immagine prospettica, ma chiarisce anche la volontà di dare grande visibilità e precisione al versante meridionale e occidentale del sistema difensivo dove si era concentrata la battaglia, e trattare invece la totalità del tessuto urbano con tratti veloci e non definiti in modo da rendere difficile il riconoscimento degli edifici. La trasposizione di questi dati nel grande affresco del lato sinistro del Salone dei Cinquecento dimostra l'operazione di rilevamento del tratto di mura dalla torre di S. Marco alla Porta a Mare, e il disegno dal vivo effettuato dal Naldini portandosi sul bastione Stampace. Guardiamo la città da questa posizione: essa si dispiega ad arco a nord e a sud del letto dell'Arno, per tutta la sua lunghezza rappresentata con una vista prospettica bassa che non lascia intravedere alcuna strada se non le piazze che si aprono lungo la sponda settentrionale. Procedendo da sinistra verso destra nella sezione settentrionale riconosciamo il Ponte a Mare o della Degazia correttamente rappresentato con quattro archi [Berretta 2012, 73], l'arsenale, il blocco della Cittadella con la torre Guelfa, il gruppo monumentale del Duomo, la torre e il battistero ben riconoscibile per il bianco dei marmi che lo differenzia dal resto, pur se in parte nascosto dalle armi in primo piano, il campanile della chiesa di S. Matteo a ridosso di quello che diventerà a partire dal 1583 su progetto di Bernardo Buontalenti il nuovo palazzo ducale. Ben visibile oltre la Porta a Lucca il campanile di Santa Caterina e, solo molto più in là, quello di S. Francesco in linea con il ponte di mezzo, ma in posizione troppo distante dal primo blocco di edifici, non giustificabile a livello prospettico se non per motivi puramente rappresentativi. A queste leggi risponde anche tutta l'area urbana conosciuta con il nome di Chinzica, in cui si può solo supporre di vedere rappresentati il campanile del Carmine e quello di S. Martino, l'alta torre della chiesa dello Spirito Santo. Inoltre rimane senza riscontro o meglio con un riscontro sulla posizione ma non sul disegno di facciata, l'edificio dettagliatamente descritto lungo le mura meridionali, isolato e quindi ben visibile, che per posizione possiamo far coincidere con la chiesa e monastero di S. Antonio Abate, più volte distrutta e ricostruita e pertanto modificata nella facciata. Vasari la descrive con prospetto a salienti interrotti, così come riportato anche nelle incisioni seicentesche, a partire da quella disegnata da Achille Sori e stampata da Matteo Florimi. Come si è detto, Vasari richiese un dettagliato rilievo delle mura lungo il versante meridionale, con un'attenta ricostruzione della situazione al 1499, qui infatti è visibile la successione delle torri trecentesche lievemente aggettanti, con quella finale di San Marco, seguita da due torri più basse appartenenti al blocco della Fortezza Nuova costruita su progetto di Filippo Brunelleschi. Diversamente rappresentato il versante settentrionale delle mura nelle quali è riscontrabile una sola apertura riconducibile alla nuova Porta a Lucca e non a quella di Parlascio che alla fine del XV secolo doveva avere ancora l'alta torre costruita da Brunelleschi, ricordata alla fine del '500 dal cronista Giovan Battista Totti «tanto alta che superava tutte le altre, tanto dentro che fuori della città» oltre a descriverla con «tre procinti di mura e l'ultimo finiva con acuta sommità» [Bevilacqua 2008, 15; Bevilacqua, Salotti 2011, 109]. La struttura che diede subito segni di cedimento, fu abbassata nel XVI secolo forse in



seguito ad un terremoto «probabilmente qualche anno prima del 1542, quando Nanni Ungaro iniziò la costruzione di un nuovo bastione, inglobando i resti del fortilizio al suo interno, riducendolo a “cavaliere” sulla piazza superiore e aprendo contestualmente la porta a Lucca nella posizione attuale». [Bevilacqua 2008, 17]. L'affresco, inoltre, rappresenta la colonna della Dovizia davanti piazza Mercato [Tolaini 1992, 103] che fu realizzata da Pierino da Vinci nel 1550, e che chiaramente nel 1499 non esisteva.

Dall'altra parte del Salone campeggia il famoso affresco dell'assalto al forte di Porta Camollia di Siena, eccezionale anche per l'effetto di luce ottenuto attraverso il chiarore sprigionato dalle lanterne e dalle fiamme nel buio di una scena notturna. Fu infatti la notte del 25 gennaio 1554 che le truppe di Cosimo comandate da Gian Giacomo Medici attaccarono il forte che si erge subito dopo le figure dei protagonisti dell'attacco. La città è sullo sfondo, rappresentata da un punto di vista molto basso che preclude la possibilità di riconoscere alcun edificio, se non quelli che si affacciano sul versante occidentale: la mole di S. Domenico, alle spalle il Duomo che spicca per il bianco dei suoi marmi. La luce segna l'asse stradale principale dei Banchi di Sopra che, come un serpente, si insinua fra le case e taglia in due la parte meridionale della città, terminando nella Piazza del Campo, luogo riconoscibile per la svettante torre del Mangia che nel buio di erge al di sopra di tutte le altre, attorniata da una merlatura che indica la facciata laterale del Palazzo Pubblico. Entrando nel dettaglio del sistema difensivo, in primo piano appare il Forte degli Imperiali assaltato dalle truppe fiorentine e imperiali, più avanti a sinistra l'Antiporta con il tabernacolo della Vergine, la Porta Intermedia, infine la porta urbana di Camollia seguita da due alti torri. Per capire il complesso impianto di fortificazioni descritti in questo affresco è necessario conoscere le complesse vicende che si susseguirono intorno alla loro costruzione fra il 1552 e il 1555 [Bartolotti 1983].

L'area più controversa è quella intorno alla cittadella spagnola in quanto, a ridosso della città, appare rappresentata senza alcuna cortina muraria. Innanzitutto in maniera assolutamente realistica Vasari dipinge la collina di S. Prospero in modo da coprire in gran parte la retrostante valle del Rastrello e la Cavallerizza. Il confronto con la coeva incisione di Hieronymus Cock mette in evidenza l'assoluta originalità dell'affresco, per il quale si può supporre sia stato utilizzato il medesimo procedimento di “ritratto dal vero” documentato per Pisa. Secondo alcune fonti l'abbattimento delle mura in questo tratto avvenne contestualmente alla costruzione della fortezza su ordine di Diego de Mendoza reggente di Siena a servizio di Carlo V. La vicenda è puntualmente ricordata da Giovanni Antonio Pecci nelle sue *Memorie storico-critiche della città di Siena* (1760): «Ora essendo risolti, che nel Poggio di S. Prospero si fabbricasse il Castello, e avendo gl'ingegneri terminato di misurare tutta la città tanto di fuori, come intorno le mura, e fattene la Pianta, e Modello, Don Diego, per mezzo di Gio. Battista Pelori, Ingegnere, lo mandò all'Imperadore, e intanto, per dar principio alla fabbrica, precettò tutti i Maestri di Calcina e mattoni» [Pecci 1760, 3, 233]. Più avanti scrive «Don Diego, per maggiormente avvilire la città, e levarle ogni speranza, fece demolire tutte le mura, che da S. Domenico, formando un angolo, arrivano alla Madonna di Fonte Giusta, siccome, per servirsi de'materiali, fece per allora gittare a terra tre Torri nel Terzo di Camollia» [Pecci 1760, 3, 247-248]. Da questa testimonianza appare chiaro che le mura – così come riporta Vasari – fossero state effettivamente abbattute per quel tratto. L'area in questione è ben leggibile nella splendida veduta di Francesco Vanni incisa intorno al 1597, che chiarisce la situazione sia orografica che difensiva [Stroffolino 1999]. Chiaramente la cittadella rappresentata nell'incisione ha la forma quadrilatera assunta nel 1563, in seguito ai lavori di ricostruzione avvenuti per ordine di Cosimo I su progetto di

DANIELA STROFFOLINO

Baldassare Lanci, ma si possono notare tratti di mura sia della vecchia fortezza, sia delle mura trecentesche rimaste in piedi in seguito agli abbattimenti ordinati dal Mendoza.

Nel 1552 la rivolta vittoriosa dei senesi contro gli spagnoli portò come conseguenza la distruzione, di mano degli stessi cittadini, di pezzi della fortezza spagnola che diventa da questo momento, parte integrante del sistema di difesa della città, attraverso l'abbattimento della struttura verso la valle del Rastrello, mentre contemporaneamente si iniziò a lavorare per chiudere i tratti scoperti fra S. Domenico e la Cittadella e fra questa e porta Camollia [Plaza 2011, 1144]. L'area su cui si concentra il racconto del Vasari fu edificata dopo la rivolta del 1552, che portò ad un breve governo franco-senese. È ancora il Pecci a chiarire questo fondamentale vicenda: «Mons. Di Termes e il Cardinale avevano determinato fuori dalla Città a Camollia la nuova fortificazione, [...]. Disegnarono dunque spianare il Convento di S. Petronilla, e tutto quel Borgo, che si stendeva sino al Portone dipinto della Madonna, e farvi tre Forti, che scuovrissero fino al Palazzo de'Diavoli, acciò veruno vi si potesse accostare. Questi tre Forti la Città s'obbligò perfezionarli a proprie spese, e per esser così grandi, dispendiosi, ogni Terzo ne prese particolare porzione: Il Terzo di Città s'impegnò dalla parte del Prato, che viene verso la Cittadella, e guarda nel fondo della Valle di Pescaja, e tirava sino a mezzo il Poggio del Prato, il Terzo di S. Martino seguì di fare l'altro Forte dall'altra metà del Poggio sino alla Chiesa di S. Antonio (ora S. Bernardino) fuori del Portone, la qual Chiesa per molte braccia andava dentro del Forte, e il terzo Forte toccò a Camollia, che era all'uscite del Portone a mano dritta (dov'è adesso il Convento de' Cappuccini) che guarda tutta la Valle di Malizia. [...]. Il Forte lavorato dal Terzo di Città, che veniva a capo il Prato si doveva congiungere con un'ala della Cittadella. Quelli di S. Martino, e Camollia tenevano in mezzo la strada, dove il Cardinale, a proprie spese, vi fece fabbricare un Portone col Ponte Levatojo, e col nome di Porta Franca, e a spese del Re promesse circondarli tutti di muro colla medesima Architettura, colla quale nel Portone s'era dato principio» [Pecci 1760, IV, 58-59].

Resta comunque necessario precisare che i personaggi a cui fa riferimento il Pecci nel passo citato sono Paolo di Thermes generale in Italia del Re Cristianissimo, ovvero Enrico II, e il cardinale filofrancese Ippolito d'Este, che giunge a Siena il 10 novembre 1552 e subentra al Mendoza come governatore [Byatt 1993].

Il grande affresco della Presa del Forte di Porta Camollia rappresenta in notturno e nella concitazione della battaglia la medesima vista della città di Siena affrescata pochi anni prima nella sala Cosimo I nella parte inferiore della lunetta che contiene l'allegoria di Pisa. Il disegno planimetrico di riferimento per la realizzazione di queste immagini può senz'altro essere individuato nel rilievo delle mura cinquecentesche conservato nella sezione Gabinetto dei disegni e delle stampe delle Gallerie degli Uffizi di Firenze, a mio parere da attribuirsi all'ingegnere militare Giovan Battista Pelori richiamato a Siena nel settembre del 1550 [S. Borghesi 1898, 519-524, 533-534] e perciò databile fra il 1552 e il 1553. In esso ben si distinguono a ridosso di Porta Camollia i tre forti fatti edificare prima della guerra del 1553 proprio ad opera di Pelori, così come scrive Pecci. Gli stessi sono ugualmente disegnati nel primo affresco di Palazzo Vecchio, mentre non sono ugualmente leggibili nelle vedute a stampa disegnate dopo il 1555 per ricordare il tragico assedio durato otto mesi. Subito dopo la guerra, il Cardinale di Burgos fece riparare la Cittadella spagnola che – come si è già detto – era stata demolita solo dalla parte che guardava la città e, per ottenere materiale da costruzione, fece abbattere tutto il borgo che andava dallo Sportello di S. Prospero alla chiesa di S. Stefano [Pecci, 272-273].



Per chiudere questo veloce *excursus* si è scelto l'affresco della "Presca di Milano" pannello centrale del soffitto della Sala di Leone X, realizzato entro il 1562. Anche di questo esiste un disegno preparatorio a penna e inchiostro quadrettato, conservato presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi. Entrambi raffigurano l'evento della liberazione della città di Milano dalle truppe francesi da parte dell'esercito imperiale guidato da Prospero Colonna il 19 novembre 1521 [Gambi, Gozzoli 1982, 55-74]. Nei *Ragionamenti* Francesco de' Medici dice di riconoscere il Castello, la "tenaglia" e il Duomo. In primo piano Vasari rappresenta l'assalto a porta Romana, mentre a sinistra si nota la Porta Ticinese, dalla quale entrano il Cardinale Giulio de' Medici e Prospero Colonna. In realtà già il primo piano fa sorgere qualche perplessità sulla corretta ricostruzione dei luoghi dell'evento, in quanto viene rappresentato un baluardo chiaramente assimilabile a quelli delle mura spagnole la cui realizzazione ha inizio solo nel 1549. Diversamente Porta Ticinese è rappresentata nel suo aspetto di torre medievale. A ridosso della porta si riconosce S. Lorenzo con l'alto tiburio, le torri e le cappelle radiali, poco distante un accurato disegno della Torre Imperiale (secondo la legenda della veduta *Meyland* (1730) di Friedrih Bernard Werner) sormontata dall'aquila imperiale, torre che si distingue anche nelle iconografie a stampa cinquecentesche e quelle settecentesche che ripropongono il disegno della città nel Cinquecento senza però essere mai segnalata nelle legende (solo alcune riportano Palazzo de' Stampi). In fondo, in linea con il castello, l'imponente tiburio della chiesa di S. Maria delle Grazie del Bramante. Il castello, ma soprattutto le mura con la "tenaglia" da un lato e la "carena" dall'altro, denunciano un'incoerenza temporale che Vasari non ha voluto evitare. Se il castello con le due torri e il rivellino centrale progettato da Leonardo per Ludovico il Moro e realizzato sotto il dominio francese di Luigi XII, trova riscontro negli aggiusti realizzati dai francesi negli anni precedenti la battaglia rappresentata, la tenaglia sul versante est così puntualmente rappresentata, tanto da essere l'unica immagine in alzato della stessa, è opera più tarda rispetto al 1521. La "tenaglia" verso porta Comasina e la "carena" verso porta Vercellina furono infatti realizzate fra il 1552 e il 1554 ad opera di Gian Maria Olgiati, ingegnere impegnato anche nella costruzione delle nuove mura, per ordine di Ferrante Gonzaga [Viganò 1997, 45-46; Pertot, Viganò 2006, 257-262]. La tenaglia è seguita da una Porta che Vasari indica come "Porta di Como" cioè porta Comasina dalla quale escono le truppe francesi e svizzere colte di sorpresa dall'improvviso attacco, porta che conduce al borgo degli Ortolani con la chiesa della SS. Trinità.

## Conclusioni

Se lettere e note di pagamento [Nutti 2006, 347] testimoniano con assoluta certezza l'attenzione e la volontà del Vasari di realizzare vedute reali delle città affrescate, d'altra parte ad una analisi più attenta, è inevitabile riscontrare errori, incoerenze rappresentative e incongruenze architettoniche ed urbanistiche. Gli anni a cui Vasari fa riferimento attraverso gli eventi bellici rappresentati, sono cruciali per la storia urbana, a cavallo fra impianti medievali e sostanziali trasformazioni rinascimentali. L'evoluzione delle tecniche belliche aveva già da tempo messo in moto un rivoluzionario rinnovamento dei sistemi difensivi. Le città analizzate in queste pagine sono un esempio concreto di queste trasformazioni e gli episodi bellici – attacchi e assedi – di cui furono protagoniste fra la fine del XV e la prima metà del XVI secolo, determinarono la inevitabile necessità di realizzare moderne cortine murarie bastionate e fortezze, progettate secondo evoluti sistemi difensivi già da tempo codificati nella trattatistica militare.

DANIELA STROFFOLINO

### Bibliografia

- BARTOLOTTI, L. (1983). *Siena. Le città nella storia d'Italia*, Roma-Bari, Laterza.
- BERRETTA, M. (2012). *L'area dei Lungarni di Pisa nel tardo Medioevo (XIV-XV secolo) Un tentativo di ricostruzione in 3D*, Tesi di dottorato, Università di Bologna.
- BEVILACQUA, M.G. (2008). *Brunelleschi e la torre del Parlascio. Il rilievo delle strutture superstiti*, in «La Torre», 07/4, pp. 15-19.
- BEVILACQUA, M.G., SALOTTI, C. (2011), *Le mura di Pisa. Fortificazioni, ammodernamenti e modificazioni dal XII al XIX secolo*, Pisa, Edizioni ETS.
- BORGHESI, S. (1898). *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese, raccolti da S. Borghesi, L. Banchi*, Siena, Torrini.
- BYATT, L. (1993). *Este, Ippolito d'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 43.
- DE SETA, C. (2011). *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*, Torino, Einaudi.
- PERTOT, G., VIGANÒ, M. (2006). "...nouo reuelino avante ala porta del Castello". *Una probabile opera di Leonardo*, in «Rassegna di studi e di notizie», Comune di Milano, vol XXX, pp. 241-302.
- GAMBI, L., GOZZOLI, M.C. (1982). *Milano. Le città nella storia d'Italia*, Roma-Bari, Laterza.
- IACCARINO, M. (2000). *L'immagine della città di Firenze tra il XV e il XVII secolo*, in *L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo*, a cura di C. De seta, D. Stroffolino, Napoli, Electa.
- KLIEMANN, J. (1993). *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.
- MATTEONI, D. (1985). *Livorno. Le città nella storia d'Italia*, Roma-Bari, Laterza.
- NUTI, L. (2006). *Le città di Palazzo vecchio a Firenze*, in «Città e Storia», vol. 1, pp. 345-358.
- PECCI, G.A. (1755-1760). *Memorie storico-critiche della città di Siena*, vol. IV, Siena, Pazzini Carli.
- PLAZA, C. (2011). *Arquitectura militas en Italia en el siglo XVI y la aportación española: el caso de Florencia y Siena*, in *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, a cura di S. Huerta, I. Gil, S. García, M. Taín, Madrid, Instituto Juan de Herrera, pp. 1132-1146.
- STROFFOLINO, D. (1999). *La città misurata. Tecniche e strumenti di rilevamento nei trattati a stampa del Cinquecento*, Roma, Salerno Editrice.
- TOLAINI, E. (1992). *Pisa. Le città nella storia d'Italia*, Roma-Bari, Laterza.
- VASARI, G. (1882). *Ragionamenti e le Lettere edite e inedite*, in *Le Opere di Giorgio Vasari*, a cura di G. Milanesi, Firenze, Sansoni.
- VIGANÒ, M. (1997). *Iconografia del Castello Sforzesco nell'epoca delle grandi fabbriche (1551-1656)*, in «Arte Lombarda», 2, pp. 44-54.

### Sitografia

- <https://artsandculture.google.com/> (dicembre 2023)
- <https://graficheincomune.comune.milano.it/> (dicembre 2023)
- <https://catalogo.beniculturali.it/> (dicembre 2023)
- <http://archiviovasari.beniculturali.it> (dicembre 2023)
- <http://www.archiviodistato.siena.it/> (dicembre 2023)
- <https://www.grafica.beniculturali.it/archivi-digitali> (gennaio 2023)
- <http://www.memofonte.it/> (gennaio 2023)
- <https://euploos.uffizi.it/> (gennaio 2023)
- <https://www.milanocastello.it/> (gennaio 2023)

## *Strutture di difesa, guerra, assedi nell'iconografia di Siena tra XV e XVI secolo* *Fortifications, war, sieges in the iconography of Siena between the 15th and 16th centuries*

**BRUNO MUSSARI**

Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria

### **Abstract**

*La vasta produzione iconografica su Siena consente di ripercorrere le vicende delle sue strutture di difesa, una narrazione per immagini dei momenti salienti della storia della città. Alla Guerra di Siena (1552-1559), conclusasi con la sottomissione medicea nella contrapposizione tra Impero asburgico e Francia, si riferiscono le raffigurazioni alle quali si farà riferimento, condensate nelle pregevoli tavolette dipinte della Biccherna, copertine dei registri delle magistrature senesi.*

*The vast iconographic production on Siena allows us to retrace the development of its defence structures, a narration through images of the salient moments in the city's history. The War of Siena (1552-1559), which ended with the subjugation of the Medici in the conflict between the Habsburg Empire and France, is the subject of the depictions we will refer to, condensed in the valuable painted panels of the Biccherna, the covers of the registers of the Siennese magistracy.*

### **Keywords**

Siena, fortificazioni, Biccherna.  
*Siena, fortifications, Biccherna.*

### **Introduzione**

La città di Siena, per il ruolo ricoperto soprattutto tra Medioevo e Rinascimento, per il rispetto che le sue istituzioni e i suoi cittadini hanno avuto e coltivano per la propria città, ha conservato un consistente patrimonio documentale e iconografico attraverso cui percorrere le trame della sua storia [Ascheri 2000; Bradley, Ascheri 2020]. In questo ampio catalogo trovano spazio gli eventi che nelle turbolenze che coinvolsero l'Italia nel XVI secolo videro Siena direttamente coinvolta, riservando uno spazio significativo alla difesa e alle strutture che ne hanno garantito l'incolumità. La consistenza e la qualità di questa documentazione consente di visualizzare gli adeguamenti e le integrazioni dell'apparato difensivo, dai circuiti che hanno circoscritto l'ambito urbano, al panorama originariamente turrato che ha veicolato l'immagine di Siena, fino agli aggiornamenti cinquecenteschi imposti dai rivoluzionati sistemi di difesa e di attacco; immagini che danno conto anche delle strutture temporanee innalzate a tutela dell'indipendenza cittadina, già prima della Guerra di Siena (1552-1559) sulla quale si concentra l'attenzione [Cantagalli 1962; Pallassini 2008]. A partire dall'assedio delle truppe fiorentine e pontificie del 1526, minaccia che Siena non subiva dal XIII secolo, iniziò un trentennio cruciale per la città, e nonostante il ricorso a tecnici esperti, espressione di una consolidata tradizione nell'architettura militare a partire da Francesco di Giorgio e Baldassarre Peruzzi [Adams 1977; Adams 1982; Fiore, Tafuri 1994; Mussari 2023], si concluse con la caduta della Repubblica. Alle fasi di quella guerra appartengono le vedute prese in esame, le



BRUNO MUSSARI

pregevoli tavolette dipinte destinate a fare da coperta ai registri delle magistrature della Biccherna e della Gabella.

### 1. Iconografia di Siena e apparato difensivo della città

Condensare in poche immagini la raccolta iconografica sulle strutture di difesa senese, che ancora oggi definiscono il confine fisico della città storica – la *Sena Vetus* degli antichi sigilli, denominazione della nota veduta di Francesco Vanni della fine del '500 – è impossibile. Già Jacques Le Goff aveva riconosciuto la dimensione sovrabbondante del fenomeno senese, sottolineandone l'eccezionalità, definendola una «ossessione per l'immagine urbana» [Le Goff 1985, 39]. L'interesse che nel tempo ha suscitato la città, per ragioni politiche, economiche, devozionali, militari, fino a quelle odepistiche [Brilli 1986], ha generato un repertorio iconografico inesauribile, in cui mura, porte, torri, la fortezza medicea, i superstiti fortini cinquecenteschi, hanno catturato la curiosità di osservatori, tecnici militari, artisti, viaggiatori, turisti [Barzanti, Cornice, Pellegrini 2006]. Una "ossessione" che si snoda dal Buon Governo di Ambrogio Lorenzetti, visione ideale che allude alla città reale senza essere una veduta topografica, ma che esprime i valori che essa voleva rappresentare, fino alle immagini più essenziali in cui il paesaggio urbano si sintetizza in vedute perpetuate fino alla fine del XIX secolo, dominate dai poli svettanti del potere civile e religioso – Duomo e Palazzo Pubblico – avvolti dal circuito murario merlato, concretizzazione di un perdurante orgoglio civico e di un'utopica idea di immune indipendenza garantita da una benevola protezione celeste: un'ambiziosa "vanità" di memoria dantesca, da interpretarsi anche come manifestazione di una sentita passione civica.

Con la crisi militare che nel corso del Cinquecento sconvolse la penisola italiana, implicata nei contrasti tra le maggiori potenze europee [Mallet 2007; Pepper 2008], l'iconografia superò la dimensione simbolica e allegorica. Gli avvenimenti che portarono alla caduta di Siena nella metà del XVI secolo, hanno offerto spazio all'iconografia della città assediata e in guerra, una cronaca figurata in cui cogliere, nei limiti della sintesi della rappresentazione, l'organizzazione degli assedi, la disposizione dei campi di battaglia, l'apprestamento della difesa, gli effetti sulle fortificazioni. All'iconografia della guerra e degli assedi si è affiancata quella consequenzialmente celebrativa con cui si immortalano vittorie, si sanciscono paci, si stipulano accordi, con rituali accompagnati da complessi apparati effimeri descritti in appositi opuscoli commemorativi [Mussari 2014], che le tavolette ripercorrono sintetizzando in alcuni fotogrammi gli eventi che travolsero Siena tra il 1526 e il 1560.

### 2. Le tavolette di Biccherna e la Guerra di Siena

Sin dal XII secolo gli Ufficiali della Repubblica di Siena corredevano i registri di amministrazione con una copertina di pergamena o con tavolette lignee ornate con decorazioni che distinguevano i registri. In particolare, ricorrevano a questa prassi uffici finanziari come la Biccherna e la Gabella, prassi che nel tempo tese a una personalizzazione contrassegnata dagli stemmi gentilizi degli ufficiali accompagnati dalle loro iniziali. Le tavolette rimasero connesse ai registri fino al XV secolo, quando per evitare che le pitture si deteriorassero vennero svincolate dai libri contabili diventando nel XVI secolo veri e propri quadri. Le raffigurazioni inizialmente essenziali si arricchirono nel tempo e dall'intento iniziale di rappresentare lo scopo al quale l'ufficio era preposto, si passò a condensare nelle immagini dipinte e nelle iscrizioni di corredo insegnamenti morali allegoricamente rappresentati, oltre a fissare fatti salienti della storia cittadina [Le Biccherne senesi 1964; Le Biccherne 1984; Le Biccherne di Siena 2002]. A questo patrimonio appartengono le tavolette

che dal 1526 al 1560 documentano uno dei periodi più complessi ed eroici di Siena, nel quale si consumò la fine della Repubblica. La maggior parte delle tavolette prodotte in quel contesto sono testimoni della difficile posizione in cui si trovò Siena nella contesa tra Impero e Francia: a partire da *La Vittoria di Porta a Siena nel 1526*<sup>1</sup>, passando per l'allegorica tavoletta di Giorgio di Giovanni del 1542 – *Le riforme del Granvelle fanno veleggiare sicura la barca della Repubblica*, a ricordo delle riforme introdotte a Siena dal cardinale Niccolò Perrenot de Granvelle nel 1541<sup>2</sup>, dalle due del 1552 che rappresentano *La demolizione della fortezza spagnola*<sup>3</sup>, fino a *L'Assedio di Montalcino*<sup>4</sup>, *San Paolo conforta i Senesi nelle tribolazioni dell'assedio*<sup>5</sup>, e alla *Resa di Montalcino*<sup>6</sup>, che sanciva la fine effettiva della Repubblica, ufficializzata dalla pace di Cateau-Cambrésis celebrata nella tavoletta del 1559 con *L'abbraccio tra Filippo II di Spagna ed Enrico II di Francia*<sup>7</sup>. A conclusione del ciclo si pone il *Solenne ingresso di Cosimo I in Siena* nel 1560<sup>8</sup>, con la presa di "possesso" dello Stato senese che confluiva nel Ducato poi Granducato di Toscana dal 1569.

### 3. Le tavolette tra assedi, fortificazioni ed eventi commemorativi

*La vittoria di Camollia* del 1526, "prologo" di questa carrellata iconografica (fig. 1), documenta l'assedio sferrato dalle armate francesi il 25 luglio 1526, inviate contro la città da Clemente VII supportato dai veneziani e dal duca di Milano. La tavola, attribuita a Giovanni di Lorenzo Cini per la similitudine con l'altra del 1528, più ampia e dettagliata, conservata ab origine nella chiesa senese di San Martino, mostra sullo sfondo la città turrata – con la torre del Palazzo Pubblico e il Duomo in evidenza – avvolta dalla massa uniforme delle mura merlate, in primo piano risaltano le artiglierie nemiche che avevano sferrato l'attacco. Siena affrontava per la prima volta la forza dirompente delle armi da fuoco alla quale le mura non avrebbero potuto resistere a lungo, la città non era più inviolabile come un tempo. Le artiglierie potevano facilmente aprire un varco nella cinta medievale, nella città di Mariano di Jacopo detto il Taccola e Francesco di Giorgio Martini, tra i primi a sperimentare la forza distruttiva delle artiglierie e a teorizzare criteri di adeguamento delle architetture difensive.

Tuttavia, come il dipinto dimostra e confermano le iconografie che hanno ritratto il versante settentrionale, verso la rivale Firenze e da cui la via Francigena entrava a Siena, l'accesso era stato cadenzato per ragioni militari, logistiche e urbanistiche, con tre successive linee di difesa: dell'Antiporto in primo piano, con l'edicola dipinta da Simone Martini; del Torrazzo di mezzo, non più esistente, limite di un quartiere extra moenia difeso da cortine murarie, bersaglio delle artiglierie nemiche; dall'aggettante struttura di Porta Camollia, con i vessilli imperiali e della Vergine, *Advocata senensium*, dipinto dallo stesso autore della tavoletta, ultimo sbarramento da conquistare per entrare in città. Una forma embrionale di difesa avanzata, non in grado di opporsi alle armi da fuoco, ma utile per rallentare l'avvicinamento nemico [Pellegrini 2004]. Questa distribuzione della difesa contribuì a salvare Siena, favorendo la sortita che sorprese il nemico ai fianchi, sfavorito dalla movimentazione non facile dell'artiglieria e dalla difficoltà di centrare i bersagli per la disposizione orografica di Siena

<sup>1</sup> Siena, Archivio di Stato, *Biccherna*, 49, Gabella, 1526.

<sup>2</sup> Siena, Archivio di Stato, *Biccherna*, 54, Gabella, 1542.

<sup>3</sup> Siena, Archivio di Stato, *Biccherna*, 57, Biccherna, 1552; *Biccherna*, 58, Gabella, 1552.

<sup>4</sup> Siena, Archivio di Stato, *Biccherna*, 59, Biccherna, 1553.

<sup>5</sup> Siena, Archivio di Stato, *Biccherna*, 60, Gabella, 1555.

<sup>6</sup> Siena, Archivio di Stato, *Biccherna*, 62, Gabella, 1559.

<sup>7</sup> Siena, Archivio di Stato, *Biccherna*, 63, Biccherna, 1559.

<sup>8</sup> Siena, Archivio di Stato, *Biccherna*, 64, Biccherna, 1560 (?).



BRUNO MUSSARI



1: La vittoria di Camollia, 1526. Siena, Archivio di Stato, Biccherne, 49 (da Le Biccherne 1984, p. 229).

distribuita su tre colli. Quell'artiglieria, come mostra la tavoletta, venne requisita e trasferita in città. Fu una vittoria, ma anche un monito per i governanti chiamati ad intervenire sulle mura





2: La demolizione della fortezza spagnola, 1552. Siena, Archivio di Stato, Biccherne, 58 (da *Le Biccherne senesi* 1964, p.147).

cittadine; non a caso si rivolsero a Baldassarre Peruzzi, che la sorte volle rientrasse a Siena nel 1527 all'indomani del Sacco di Roma, al quale si deve il potenziamento delle mura della prima metà del Cinquecento [Adams 1982; Pepper, Adams 1986; Festa 2012].

La controversa alleanza che la città aveva stretto con Carlo V indusse il suo rappresentante, Diego Hurtado de Mendoza, inviato a Siena in un momento di particolare tensione nei rapporti tra Spagna e Francia, a proporre la costruzione di una fortezza. Nonostante la ferma opposizione dei senesi il governatore fece redigere il progetto, approvato da Carlo V nell'ultimo scorcio del 1550. Vane furono le ambascerie senesi presso l'Imperatore, al quale fu confermata l'intenzione di restare alleati, ma non di diventare sudditi. La costruzione della fortezza mirava a controllare serratamente la città resa instabile dalle turbolente fazioni cittadine, non a proteggerla dalle insidie esterne. L'inizio della costruzione della cittadella sul poggio di San Prospero, fronte occidentale della città, spinse i senesi a mutare partito e a rivolgersi a Enrico II. Il 27 luglio del 1552 una generale sollevazione animò Siena, il presidio spagnolo fu allontanato grazie anche al supporto militare francese, e il 3 agosto fu decretata la resa. Consegnata la fortezza ai senesi si iniziò a demolirla, istituendo a tal proposito la commissione dei "Quattro sul guasto della cittadella" [Pepper, Adams 1986, 62-83; Pellegrini 2012a]. Il repentino cambio di equilibri saldava le mire politiche asburgiche con le aspirazioni mediche nei confronti della vicina rivale.

A questa fase della contrapposizione tra Siena e Impero si riferiscono due tavolette, della Biccherna e della Gabella, nelle quali protagonisti sono i senesi armati di pale e picconi che demoliscono la cittadella spagnola, operazione poi non portata a termine. Infatti, il fronte esterno della fortezza, oculatamente risparmiato, andò a costituire una nuova linea difensiva a protezione di quel versante cittadino. Nella prima tavola si intuisce il profilo della cittadella – documentata poi da una serie di disegni e piante della città – e si scorgono i contrafforti interni delle facce ormai demolite dei bastioni, in contrasto con le esili mura medievali cittadine, private del bastione dello Sportello di San Prospero di Peruzzi, forse demolito per ricavare materiali per la costruzione della fortezza [Pellegrini 1992, 68]. Un contrasto più evidente nella seconda tavola, dove la cittadella in demolizione con i puntoni in pietra nei salienti – come in quella medicea di Baldassarre Lanci – è restituita con maggiore dettaglio (fig. 2). In entrambi i dipinti la Vergine con il Bambino osserva la scena dall'alto, confermando la protezione ai senesi.

La scelta di opporsi all'Imperatore innescò la serie di eventi che nel volgere di pochi anni avrebbe condotto alla capitolazione della città, nonostante l'impegno, non solo economico, per attuare gli interventi programmati sul fronte settentrionale tra l'Antiporto e il Torrazzo, e per il potenziamento della difesa nei punti nevralgici della città e nelle piazzeforti del dominio. Intanto Pietro di Toledo tentava la conquista delle piazzeforti meridionali del contado senese, con l'intento di guadagnare terreno verso nord fino ad accerchiare la città, strategia concordata con Carlo V e l'oscillante genero Cosimo de' Medici. Monticchiello si arrese il 18 marzo del 1553 [Pellegrini 1992, 228-236], dopo oltre due settimane di assedio, rappresentato in *Della fortificazione della città* da Maggi e Castriotto [Maggi, Castriotto 1564, 102r-102v]; Montalcino, adeguata e potenziata, specie sul lato meridionale più vulnerabile, fu bersagliata delle truppe imperiali dal 27 marzo del 1553 per oltre due mesi [Pepper, Adams 1995, 95-116; Pellegrini 2010].

A Giorgio di Giovanni, pittore architetto senese, è attribuita la veduta della Biccherna del 1553 *L'assedio di Montalcino*, e la progettazione di linee di difesa esterne e interne che la tavoletta nella sua essenzialità documenta (fig. 3). Un'eroica difesa predisposta per tempo e descritta con orgoglio nel *Diario* di Sozzini [Sozzini 1842, 109], ma che nonostante gli sforzi profusi presentava criticità evidenziate da Giovan Battista Belluzzi nella relazione redatta per Cosimo I [Pepper, Adams 1986; Lamberini 2007, I, 90-124]. Le difese resistettero nonostante l'inferiorità numerica degli assediati, la vulnerabilità delle fortificazioni, i danni arrecati dalle artiglierie nemiche documentati in un disegno conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi di Giovan Battista Pelori<sup>9</sup> e nell'incisione che ritrae l'assedio pubblicata da Maggi e Castriotto [Maggi, Castriotto 1564, 104r-104v]. L'esito sarebbe stato certamente diverso senza i continui soccorsi inviati da Siena e se il timore di un possibile sbarco della flotta turca non avesse indotto gli assediati a lasciare il campo.

La situazione era destinata a precipitare, nonostante gli apprestamenti predisposti a Siena dal senese Giovan Battista Pelori, allievo di Peruzzi secondo Vasari, per potenziare le difese sul fronte settentrionale dal 1553, riprodotte in una pianta di Francesco Laparelli, ma già ritratte in una incisione di Heronymus Cock del 1555, ripresa da Antonio Lafréry nel 1570 [Barzanti, Cornice, Pellegrini 2006, 40-43; Pellegrini 2021, 181-199]: opere necessarie per tentare di contenere la bufera che si sarebbe abbattuta su Siena. Altri interventi furono eseguiti tra il 1553 e il 1554 sul fronte meridionale in attesa delle armate nemiche, stabilendo misure per la difesa del territorio, individuando sedici località che prioritariamente dovevano

<sup>9</sup> Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 398/P.





3: L'assedio di Montalcino, 1553. Siena, Archivio di Stato, Biccherne, 49 (da Le Biccherne 1984, p. 249).

essere attenzionate. La fase finale della guerra si snodò tra la fine del 1554 e la primavera del 1555 [Pellegrini 2012b]. Successive e convulse azioni coinvolsero alcune località intorno a Siena, alternativamente conquistate dalle truppe alleate o dai nemici in più tentativi di accerchiamento o di spostare il campo di battaglia su altri fronti.

Una contesa che vide schierati il marchese di Marignano Gian Giacomo de' Medici per fiorentini e spagnoli e il rivale ribelle Pietro Strozzi con il generale francese Blaise de Monluc per i senesi sin dal primo atto di un epilogo inaugurato con l'assedio fiorentino della notte del 26 gennaio 1554, rappresentato da Vasari nell'*Attacco notturno a Siena* nel Salone dei Cinquecento a Palazzo Vecchio, ripreso nel 1584 nell'incisione del *Propugnaculum ad Camoliam Senarum portam* di Giovanni Stradano.

La strategia messa in campo dal nemico si rivelò vincente. Nonostante le molteplici difficoltà a causa della stagione invernale, oltre che dalle fughe di notizie che inficiavano le mosse del nemico,



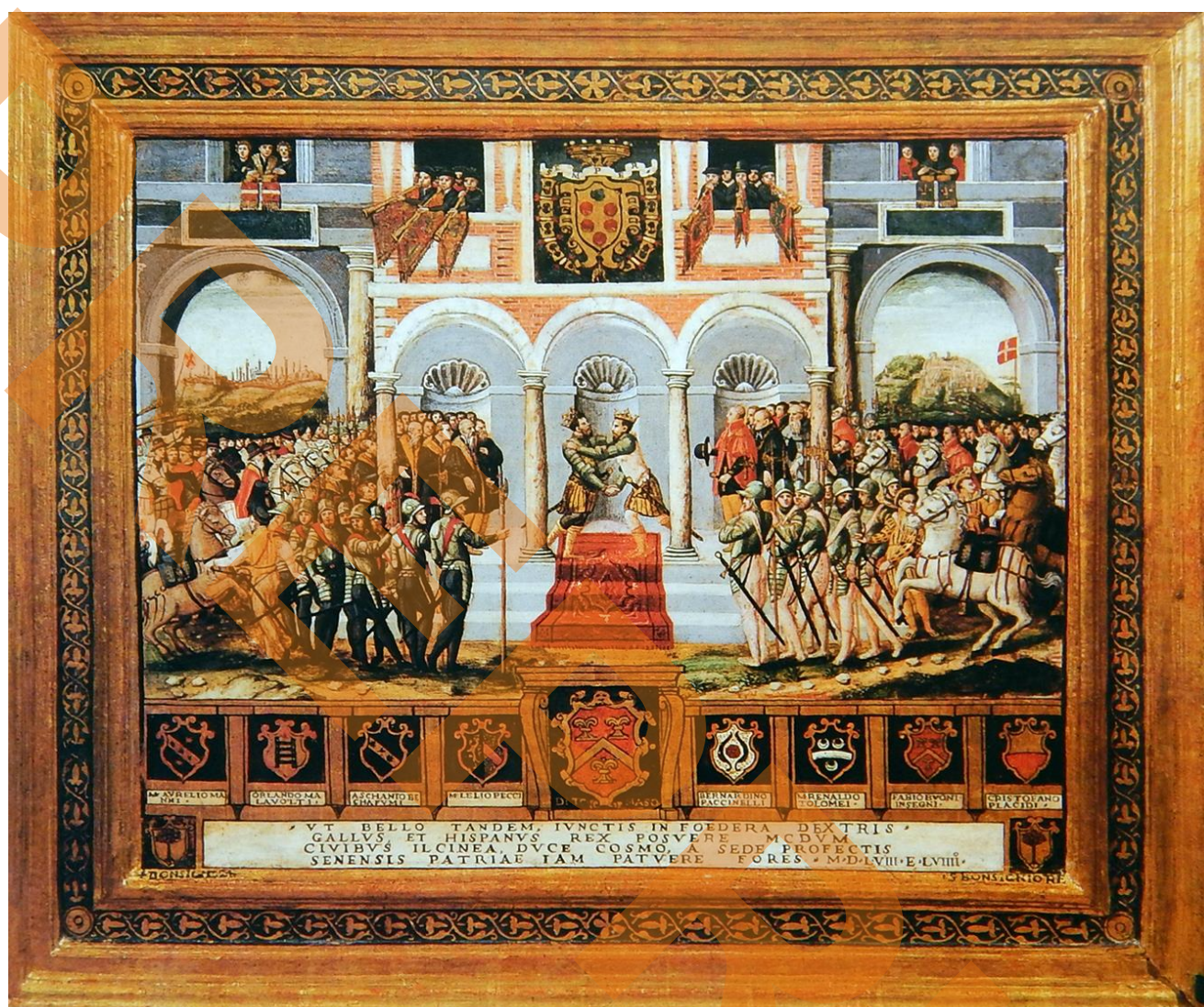
BRUNO MUSSARI



4: *San Paolo conforta i Senesi nelle tribolazioni dell'assedio*, 1555. Siena, Archivio di Stato, Biccherna, 60 (da *Le Biccherne* 1984, p. 251).

dopo la sconfitta di Marciano all'inizio di agosto del 1554, la città fu costretta, infine, alla resa, essendo impossibilitata a rifornirsi avendo perso progressivamente il controllo delle principali vie di comunicazione, quindi ridotta alla fame. La resa fu firmata il 17 aprile del 1555 e concordata con Cosimo I intenzionato ad arginare la presenza francese in Toscana. Un finale che giustifica la composizione della tavoletta del 1555 *San Paolo conforta i senesi nelle tribolazioni dell'assedio*, in cui la triste espressione del santo e il versetto "OMNES QUI VOLUNT IUSTE VIVERE





5: L'abbraccio tra Filippo II di Spagna ed Enrico II di Francia, 1559. Siena, Archivio di Stato, Biccherina, 63 (*Le Biccherne di Siena* 2002, p. 229).

PERSECUTIONEM PATIUNTUR” sintetizzavano il sentire dei senesi (fig. 4). Alle spalle dell’apostolo è la città vista da nord, in cui si riconoscono ancora i profili delle fortificazioni aggiornate erette a integrazione delle mura medievali.

I francesi e un gruppo di senesi che preferirono l’esilio si ritirarono a Montalcino, dove alimentarono la vita istituzionale della Repubblica per altri quattro anni, mantenendo il controllo di una vasta zona del dominio, dalla Val di Chiana al comprensorio dell’Amiata fino alla Maremma e la costa tirrenica con la piazzaforte di Grosseto e il fondamentale approdo di Porto Ercole che garantiva il collegamento via mare con la Francia e l’accesso diretto in Toscana. Contro quella piazzaforte si indirizzarono le forse medicee sostenute da spagnoli e tedeschi nel maggio del 1555, che ebbero la meglio nel successivo mese di giugno [Tognarini 1986; Della Monaca 2010; Mussari 2015]. Seguirono altre puntuali operazioni militari sul territorio, ma la guerra poteva dirsi conclusa. Gli esiti del conflitto furono dettati dalla fine delle ostilità tra Francia e Impero con il trattato di Cateau-Cambrésis del 3 aprile 1559



BRUNO MUSSARI



6: Solenne ingresso di Cosimo I in Siena, 1560 (?). Siena, Archivio di Stato, Biccherna, 63 (Le Biccherne 1984, p. 259).

tra Enrico II e Filippo II. Si inaugurava un nuovo equilibrio in Europa celebrato dalla Biccherna del 1559 focalizzata sull'abbraccio ideale tra Filippo II e Enrico II (fig. 5).

La tavoletta sulla quale campeggia simbolicamente al centro della banda inferiore lo stemma mediceo, fu forse realizzata dopo il ritiro francese dalla Repubblica esiliata a Montalcino, giustificando la rappresentazione di Siena e Montalcino nelle due lunette laterali.

Il Duca di Firenze concesse ai senesi ritirati a Montalcino di tornare in città; il sogno di ristabilire la Repubblica definitivamente svaniva con la consegna delle chiavi al rappresentante di Filippo II il 31 luglio 1559, immortalato nella tavoletta di Gabella di quell'anno. La poco significativa raffigurazione dell'evento occupa una parte limitata dello spazio, ma il senso è espresso dall'iscrizione intorno alla cornice che non ha bisogno di commenti: «LIBERA SENENSIS RESPUBLICA CESSIT IN URBEM, ILCINEI MONTIS, CLAVESQUE HINC DETULIT ULTRO IMPERIUMQUE DUCI COSMO, CUI SIDERA SUMMA INGENS PROMICTUNT MAIORAQUE REGNA». Il passaggio della già Repubblica di Siena a Cosimo de' Medici, ottenuta da Filippo II



a compensazione del credito accumulato durante la lunga campagna militare, escludendo dello Stato dei Presidi, si era concretizzato.

## Conclusioni

La celebrazione dell'ingresso di Cosimo I a Siena il 28 ottobre 1560, conclude la serie iconografica di questa infausta parabola della storia di Siena (fig. 6). L'accoglienza al nuovo signore, commemorata da resoconti e "memorie", fu esaltata dalla costruzione di un fastoso apparato effimero con cinque archi trionfali distribuiti lungo un percorso urbano, di cui il primo, eretto vicino la torre di mezzo segnata dai colpi delle artiglierie imperiali, è mostrato nella Biccherna con il corteo che accompagna l'ingresso del Duca. Approssimata è la riproduzione della città con la torre del Palazzo Pubblico e il Duomo e dove si vede la fortezza spagnola, a breve sarebbe soppiantata da quella medicea di Baldassarre Lanci nel 1561. Espressione dell'orgoglio nazionalistico mai sopito è la balzana bianco/nera partita con il simbolo del popolo senese al centro della tavoletta, mentre le insegne medicee rimangono all'interno del dipinto in secondo piano.

Alla fine della storia sono perlopiù sopravvissute le mura medievali. Delle integrazioni cinquecentesche con sistemi di assistenza reciproca rimane poco, sebbene per la loro realizzazione Siena ipotecò la sua sopravvivenza: la rivoluzione militare del XVI secolo non l'aveva salvata, ma «essentially determined the destruction of one of the last great medieval Italian communes» [Hook 1977, 387].

## Bibliografia

- ADAMS, N. (1977). *Baldassarre Peruzzi: Architect to the Republic of Siena (1527-1535)*, Tesi di Dottorato, New York, New York University.
- ADAMS, N. (1982). *Baldassarre Peruzzi as Architect to the Republic of Siena 1527-1535, Archival Notes*, in «Bullettino Sanese di Storia Patria», LXXXVIII, pp. 256-267.
- ASCHERI, M. (2000). *Siena nella Storia*, Cinisello Balsamo, Pizzi.
- BARZANTI, R., CORNICE, A., PELLEGRINI, E. (2006). *Iconografia di Siena. Rappresentazioni della città dal XIII al XIX secolo*, Siena, Monte dei Paschi.
- BRADLEY, F., ASCHERI, M. (2020). *A History of Siena from its origins to the present day*, London-New York, Routledge Taylor & Francis Group.
- BRILLI, A. (1986). *Viaggiatori stranieri in terra di Siena*, Roma-Siena, De Luca, Monte dei Paschi di Siena.
- CANTAGALLI, R. (1962). *La guerra di Siena (1552-1559): i termini della questione senese nella lotta tra Francia e Asburgo nel '500 e il suo risolversi nell'ambito del Principato mediceo*, Siena, Accademia senese degli Intronati.
- DELLA MONACA, G. (2010). *La presa di Porto Ercole*, Arcidosso, Effigi.
- FESTA, A. (2012). *Baldassarre Peruzzi e l'organizzazione della difesa di Siena nel 1527-1532*, in *Fortificare con arte. Mura, porte e fortezze di Siena nella storia*, a cura di E. Pellegrini, Siena, Betti, pp. 128-153.
- FIORE, F.P., TAFURI, M. (1994). *Francesco di Giorgio architetto*, Milano, Electa.
- HOOK, J. (1987). *Fortifications and the end of the Siennese State*, in «History», vol. 62, n. 206, pp. 372-387.
- LAMBERINI, D. (2007). *Il Sanmarino. Giovan Battista Belluzzi architetto militare e trattatista del Cinquecento*, 2 vol., Firenze, Leo Olschki.
- Le Biccherne di Siena. Arte e Finanza all'alba dell'economia moderna* (2002), a cura di A. Tomei, Siena, Fondazione Monte dei Paschi di Siena.
- Le Biccherne senesi. Le tavolette della Biccherna, della Gabella e di altre magistrature dell'antico stato senese conservate presso l'Archivio di Stato di Siena* (1964), a cura di U. Morandi, Siena, Monte dei Paschi di Siena.
- Le Biccherne: tavole dipinte nelle Magistrature senesi (secoli XIII-XVIII)* (1984), a cura di L. Borgia, E. Carli, M.A. Ceppari Ridolfi, U. Morandi, P. Sinibaldi, C. Zarrilli, Firenze, Le Monnier.
- LE GOFF, J. (1985). *L'immaginario urbano nell'Italia medievale (secc. V-XV)*, in *Il paesaggio. Storia d'Italia*, a cura di C. De Seta, Annali 5, Torino, Einaudi, pp. 3-43.
- MAGGI, G., CASTRIOTTO, E. (1564). *Della fortificatione della città Libri III*, Venezia, Rutilio Borgominero.

BRUNO MUSSARI

- MALLET, M. (2007). *Siena e le guerre d'Italia*, in *L'ultimo secolo della Repubblica di Siena. Politica e istituzioni, economia e società*, a cura di M. Ascheri, F. Nevola, Siena, Accademia senese degli Intronati, pp. 95-106.
- MUSSARI, B. (2014). *Architetture effimere e immagine urbana a Siena tra XV e XIX secolo: entrate trionfali, apparati cerimoniali e percorsi rituali*, in «Rivista dell'Accademia dei Rozzi», XXI, n. 41, pp. 51-80.
- MUSSARI, B. (2015). *Adeguare la difesa nei Presidi di Toscana: Porto Ercole (VIV–XVII secolo)*, in *Progettare la difesa, rappresentare il territorio. secoli XVI–XVII. Il codice Romano Carratelli e la fortificazione nel Mediterraneo*, a cura di F. Martorano, Reggio Calabria, Edizioni centro Stampa dell'Università di Reggio Calabria, pp. 191-220.
- MUSSARI, B. (2023). "Sit obligatus artem docere omnes querentes et volentes discere": *seguaci ed allievi di Baldassarre Peruzzi, architetto militare senese*, in *Defensive architecture of the Mediterranean, voll. XIII-XV*, atti del convegno internazionale FORTMED 2023 (Pisa, 23-25 marzo 2023), a cura di M. Giorgio Bevilacqua, D. Ulivieri, Pisa, Pisa University press, vol. XIII, pp. 209-216.
- PALLASSINI, P. (2008). *Una fonte inedita per la "Guerra di Siena"*, in «Buletino sanese di storia patria», CXIV, pp. 97-213.
- PELLEGRINI, E. (1992). *Le fortezze della Repubblica di Siena*, Siena, Il Leccio.
- PELLEGRINI, E. (2004). *La porta Camollia nel Cinquecento*, in *Porta Camollia: da baluardo di difesa a simbolo di accoglienza*, a cura di C. Papi, E. Pellegrini, S. Moscadelli, Siena, Il Leccio, pp. 37-58.
- PELLEGRINI, E. (2012a). *La fortezza imperiale*, in *Fortificare con arte. Mura, porte e fortezze di Siena nella storia*, a cura di E. Pellegrini, Siena, Betti, pp. 154-179.
- PELLEGRINI, E. (2012b). *Una città da guerra*, in *Fortificare con arte. Mura, porte e fortezze di Siena nella storia*, a cura di E. Pellegrini, Siena, Betti, pp.181-199.
- PEPPER, S. (2008). *The Siege of Siena in its International Context*, in *L'ultimo secolo della Repubblica di Siena. Politica e istituzioni, economia e società*, a cura di M. Ascheri, F. Nevola, Siena, Accademia senese degli Intronati, pp. 451-466.
- PEPPER, S., ADAMS, N. (1986). *Firearms and fortifications*, Chicago-London, University of Chicago Press.
- SOZZINI, A. (1842), *Diario delle cose avvenute in Siena dai 20 luglio 1550 ai 28 giugno 1555*, in «Archivio Storico Italiano», II, Firenze, Gio. Pietro Viessesux Editore.
- TOGNARINI, I. (1986). *La Toscana nelle carte di Simancas. I. Stato di Piombino, Presidios di Toscana, Elba (secc. XVI–XVIII)*, in «Ricerche Storiche», XXVI, 1, pp. 125-19.

#### **Elenco delle fonti archivistiche o documentarie**

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 398/P.

Siena, Archivio di Stato, *Biccherna*, 49, 54, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64.



## *Innocenzo X Pamphilj e la ristrutturazione di San Martino al Cimino (Viterbo) nel panorama politico e diplomatico della Guerra di Castro (1641-1649)*

*Innocenzo X Pamphilj and the renovation of San Martino al Cimino (Viterbo) in the political and diplomatical panorama of the Castro War (1641-1649)*

**GIORDANO OCELLI**

Università IUAV di Venezia

### **Abstract**

*Le tensioni politiche tra lo Stato vaticano e il Ducato di Castro risultano determinanti per i processi di riorganizzazione territoriale del Lazio settentrionale. La donazione di Innocenzo X del feudo di San Martino all'interno della famiglia Pamphilj sembra volto a consolidarne il potere sull'area, traducendo l'insediamento in un borgo-fortezza totalmente incluso nelle mura. Il programma edilizio è attribuito e condiviso tra Marcantonio de Rossi e Francesco Borromini, a cui la storiografia riconosce un determinante contributo nel progetto urbano e nell'esito formale neogotico.*

*The political tensions between the Vatican State and the Duchy of Castro are decisive for the territorial reorganization processes of northern Lazio. Innocenzo X's donation of the feud of San Martino within the Pamphilj family seems aimed at strengthening their power over the area, translating the settlement into a fortress-village totally included in the walls. The building program is shared between Marcantonio de Rossi Francesco Borromini, to whom historiography recognizes a decisive contribution in the urban project and in the neo-gothic formal outcome.*

### **Keywords**

Ristrutturazione urbana, fortificazione, Guerra di Castro.

*Urban renovation, fortification, Castro War.*

### **Introduzione**

La provincia pontificia del Patrimonio, che si estendeva da Roma verso nord fino al Granducato di Toscana, risulta interessata durante gli anni centrali del Seicento da considerevoli processi di trasformazione politica e amministrativa avviati in occasione della guerra tra lo Stato pontificio e il ducato di Castro (1641-1649), acquistato da Alessandro Farnese nel 1567.

La comprensione delle circostanze politiche del conflitto, che garantì a Urbano VIII e Innocenzo X un espediente per l'avvio di riforme infrastrutturali sul territorio, risulta necessaria e funzionale all'analisi delle trasformazioni urbane e edilizie sull'area. Le conseguenze territoriali del conflitto possono riconoscersi nel riassetto urbanistico e militare dei feudi minori che ancora costellano il territorio rurale [Passigli, Ruggeri 2014], e il fenomeno di rinnovamento che interessa questi piccoli borghi può essere, non a caso, collocato negli anni di pace che inframezzano le due fasi della guerra di Castro, a dimostrazione della solida correlazione tra i processi di trasformazione politica, amministrativa e edilizia degli insediamenti.

## 1. Urbano VIII e la prima fase della Guerra

La consolidata autonomia politica del Ducato di Castro, già satellite del Ducato di Parma, risultava essere una minaccia per la stabilità dello Stato pontificio e per l'attraversamento delle vie consolari verso il Granducato di Toscana. Ciò determina, a partire dagli anni Quaranta del Seicento, l'intensificazione dei tentativi di Urbano VIII Barberini (1623-1644) di disporre alcuni mirati provvedimenti volti a evitare l'emancipazione economica del ducato e compensare l'inadeguatezza bellica dello Stato pontificio. L'escalation diplomatica obbliga il Capitolo di San Pietro a fronteggiare, a partire dal 1641, una crisi interna al proprio territorio, data l'ambigua disposizione dei possedimenti farnesiani, evidenziata dalle carte, all'interno della provincia del Patrimonio (fig. 1).

Durante le fasi belliche successive si assiste a un prevedibile impegno nella preparazione e nella difesa dei territori, a cui ricondurre le iniziative dei Barberini e di Urbano VIII per il coordinamento e la direzione dei lavori sui bastioni di Roma durante gli anni della guerra [Karsten 2001, 168-169], e dei Farnese nell'adeguamento delle mura di Castro [Masnovi 1931]. La prima fase si concluse nel 1644 con un'ambigua soluzione di compromesso «più necessaria che decorosa» [Signorelli 1964, 73], che garantì ai Farnese il controllo dei territori del ducato e che avrebbe potuto costituire un pericoloso precedente per gli Stati intenzionati a rivendicare la propria autonomia.



1: Henricus Hondius, "PATRIMONIO DI S. PIETRO, SABINA, et CAMPAGNA di ROMA, olim Latium", 1638, dettaglio [FRUTAZ 1972, tav. 77].

## 2. Innocenzo X e la seconda Guerra

Eletto nel settembre del 1644, a soli quattro mesi dalla pace, Innocenzo X Pamphilj (1644-1655) avvia il proprio pontificato secondo una politica volta a risanare e riconsolidare



l'immagine della monarchia pontificia, su cui gravavano debiti per circa otto milioni di scudi, mantenendo una strategia di collaborazione diplomatica e latente difesa in preparazione di ogni segnale di ripresa dei conflitti [McPhee 2002, 84].

Il coinvolgimento del nuovo Duca Ranuccio II nell'omicidio del vescovo di Castro, ucciso in un agguato del marzo 1649 mentre si dirigeva a prendere possesso della cattedra, consentì agli organi politici dello Stato vaticano di sfruttare le contingenze per muovere le truppe e dichiarare di nuovo guerra ai Farnese nel luglio dello stesso anno: il 2 settembre la città di Castro venne occupata e rasa al suolo nei mesi successivi, determinando la fine del conflitto. La seconda brevissima fase della guerra si caratterizza per il rilevante impegno diplomatico delle due parti: il cardinale Bernardino Spada, già nunzio in Francia, risulta coinvolto nella conduzione delle trattative con l'ambasciatore francese a Roma, portavoce dell'alleanza farnesiana, insieme al fratello Virgilio, elemosiniere di Innocenzo X e mediatore di numerose operazioni politiche e edilizie date le sue qualità di esperto e sovrintendente di infrastrutture urbane e militari.

A fronte di tali premesse, non si può escludere che la cessione del feudo di San Martino da parte di Innocenzo X alla vedova del fratello, Olimpia Maidalchini-Pamphilj, nel 1646 non possa assumere potenzialmente i connotati di un'operazione politica volta a garantire e consolidare la presenza familiare nei processi di gestione e controllo del territorio viterbese.

Al tempo della donazione, il borgo di San Martino si configurava come il risultato dell'espansione di un piccolo nucleo abbaziale cistercense, riformato dalla casa madre di Pontigny a partire dal 1207: a tale operazione si deve l'attuale composizione del complesso, con la chiesa e gli edifici monastici disposti intorno al chiostro. Il piccolo nucleo urbano interno al recinto medievale, riconoscibile nello spazio quadrangolare delimitato dal palazzo e dalle case prospicienti la chiesa a sud, rappresenta forse il primo avamposto del gotico cistercense del Lazio settentrionale [Bentivoglio, Valtieri 1973]. La natura gotica dell'edificato, sebbene ampliata e integrata nei secoli successivi alla rifondazione, doveva essere quindi facilmente rilevabile all'epoca dei lavori promossi dai Pamphilj. L'elevazione a principato (1644) e la disposizione di un corpus di riforme amministrative concorrono all'avvio di un programma di ristrutturazione edilizia, trainato dall'iniziativa pamphiliana e favorito dall'infrastrutturazione capillare del territorio circostante Viterbo.

Durante gli anni di pace tra le due fasi del conflitto si assiste infatti a un diffuso fenomeno di rinnovamento che interessa i piccoli borghi della Tuscia, causato da un "vuoto di potere" lasciato dai Farnese, non più in grado di porre limiti determinanti all'iniziativa delle ricche casate romane che investivano nella ristrutturazione dei feudi per radicare la propria presenza nelle aree provinciali dello stato, soprattutto in occasione del cardinalato o pontificato dei propri membri. A ciò contribuisce lo stimolo all'infrastrutturazione che Urbano VIII e Innocenzo X avevano predisposto mediante interventi di ampliamento e rettifica delle grandi e medie vie di comunicazione e trasporto: nel caso di San Martino, la sistemazione del tracciato della Cassia rientra nel corpus delle iniziative avviate per la valorizzazione del principato a seguito della sua donazione a Olimpia Pamphilj, che avrebbe contribuito a proprie spese alla sistemazione della «strada modernamente fatta, la quale da Viterbo conduce a S. Martino, e di là passando per il Canale, e le Case Grandi conduce à Roma»<sup>1</sup>.

Le famiglie del patriziato provinciale, che amministravano il territorio su modalità di gestione latifondistiche, svolsero dunque un ruolo fondamentale nei processi di intensa "rifeudalizzazione" e nella disposizione di una rete di centri dotati di un proprio sistema di

<sup>1</sup> Roma, Archivio Doria-Pamphilj, Scaf. 59, B. 59, int. 1.

GIORDANO OCELLI

stampo neofeudale caratterizzato da una netta distinzione sociale dell'abitato: appare comune agli episodi sopra introdotti una distinzione tra il nucleo nobiliare-amministrativo, identificabile con la villa o il palazzo a cui la decorazione e l'impianto formale assicurano dignità mediante la corrispondenza tra antichità – estesa, nel contesto viterbese, soprattutto alle permanenze medievali – e nobiltà, e l'abitato destinato alla comunità dei fittavoli, la cui realizzazione risultava legata alla pratica edilizia tradizionale [Guidoni 2001; Davanzo 2015, 149 e sgg.]. La distanza da Roma dei piccoli centri della Tuscia aveva certamente favorito l'elaborazione di programmi di ristrutturazione volti a valorizzare il patrimonio immobiliare e legittimare la gestione familiare dei feudi mediante il riferimento all'origine medievale e "cavalleresca" dei centri stessi. Il caso di San Martino risulta singolare se si considera che fino al 1644 il feudo non era mai effettivamente appartenuto ad alcuna famiglia della nobiltà romana o viterbese.

### 3. Il progetto di rinnovamento pamphiliano per San Martino

Il nuovo piano insediativo per San Martino predispone l'occupazione del versante montano mediante la composizione di un sistema di forma allungata, cinto da mura costituite da case a schiera bastionate e coronato nella parte più a monte dal nucleo chiesa-*palatium* e dal teatro di case alle sue spalle. La significatività di alcuni episodi ed espedienti urbanistici dell'organizzazione interna del tessuto edilizio contribuisce, insieme alle scelte formali condotte nella configurazione dei nuovi apparati architettonici, all'aspetto neo-medievale del borgo prodotto dalla ristrutturazione pamphiliana (fig. 2)<sup>2</sup>.



2: "Prospettiva della Terra di S. Martino", dettaglio (Archivio Doria Pamphilj © ADP s.r.l.).

<sup>2</sup> Roma, Archivio Doria-Pamphilj, Banc. 59, B. 11, DESCRIZIONE DELLE TERRE E CASTELLI INFRASCRITTI DELL'ECC.ma CASA PANFILIA CON I DISEGNI DELLE PARTI PRINCIPALI DI ESSI. TERRA DI S. MARTINO. CASTELLO DI MONTE CALVELLO. TERRA D'ALVIANO. CASTELLO D'ATIGLIANO. CASTELLO DEL POGGIO, ff. 10-11.



L'avanzamento dei lavori risulta monitorato da Virgilio Spada, che già dal 1646 studia lo stato dei nuovi possedimenti e pianifica l'adeguamento del palazzo dei conversi nella nuova residenza di Donna Olimpia.<sup>3</sup> La fabbrica del palazzo, sopraelevata di un piano nel tentativo di confrontarsi con la mole della chiesa per configurare il nuovo nucleo direzionale civile e religioso sulla sommità del borgo, avvia per risonanza ulteriori interventi all'interno del borgo non ancora formalmente chiuso all'interno del circuito a schiera delle mura.

Il principale contributo al programma edilizio di San Martino è condiviso tra Marcantonio de Rossi e Francesco Borromini. Il primo risultava assunto per la progettazione delle strutture militari gianicolensi e per i nuovi piani urbani per la Spina di Borgo come collaboratore di Spada, oltre che per i lavori a Castel Sant'Angelo e al palazzo di Monte Cavallo sotto Urbano VIII; a Borromini invece, già impegnato con il cardinale alla ristrutturazione lateranense, sono attribuibili i progetti per i campanili della chiesa abbaziale (fig. 3)<sup>4</sup> e per la porta civica a valle di San Martino. La storiografia, inoltre, riconosce a Borromini un più concreto contributo alla progettazione unitaria del piano urbano [Marconi 1967; Portoghesi 1982] e al generale esito formale "gotico" e neo-medievale [Guidoni 1987; Renzulli 2000].

Considerando valida l'ipotesi di un sottinteso impegno al consolidamento del potere familiare sul territorio della provincia, va rilevato che il primo soggiorno di Innocenzo X a San Martino (ottobre 1648) si colloca a pochi mesi dalla nomina del vescovo di Castro: la rassicurante presenza di Innocenzo X nell'area all'inizio dell'*escalation* e la definitiva vittoria pamphiliana potrebbero aver consentito con più fiducia gli investimenti e l'avanzamento dei lavori a San Martino per le opere in corso [Bastianelli, Salvatelli 2017].

Il programma di rifondazione del borgo risulta inquadrato da un lato all'interno di un sistema di incentivi economici e privilegi, e dall'altro da pratiche di cessione degli obblighi di edificazione direttamente alla comunità, allo scopo di demandare l'adeguamento edilizio tanto delle proprietà agricole quanto delle particelle all'interno del borgo, ai contraenti attraverso enfiteusi a terza o quarta generazione: tale gestione comportò un incremento nell'edificazione di abitazioni e strutture di lavoro sul territorio rurale, mentre all'interno dell'area già edificata si tradusse in una naturale collaborazione alla realizzazione delle case a schiera che avrebbero poi costituito la struttura difensiva dell'abitato [Petrucci 1987].

Sebbene la gestione possa essere facilmente ricondotta a un sistema economico di stampo ancora feudale, le riforme sopra descritte si accompagnano alla realizzazione di infrastrutture e servizi che rendono chiara l'intenzione del patronato pamphiliano di consolidare e accrescere la comunità sanmartinese all'interno del territorio del principato, secondo un modello insediativo sufficientemente avanzato rispetto al contesto rurale provinciale. L'operazione dei Pamphilj si configura dunque come un articolato programma composto da interventi di diversa natura e a diversa scala, alcuni dei quali necessari alla sicurezza e alla stabilità degli edifici e volti a strutturare un complessivo progetto di reimpiego urbano suddiviso per singole fabbriche, possibile mediante l'attività di coordinamento di Spada.

I periodi di maggiore avanzamento si collocano prevedibilmente a ridosso delle visite papali, a cui spesso corrispondono specifiche concessioni. La seconda visita di Innocenzo X (16-18 ottobre 1653) è infatti anticipata da un breve pontificio emesso allo scopo di autorizzare Donna Olimpia e gli eredi Pamphilj a «cingere di Mura Castellane la Terra di S. Martino, e di fabricare Case, e Edificij, tanto in detta Terra, quanto anche in tutto il suo Territorio», e concedere

<sup>3</sup> Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Vaticano Latino 11257 A, ff. 12-16.

<sup>4</sup> Roma, Archivio Doria-Pamphilj, Banc. 59, B. 11, *DESCRITTIONE...*, ff. 38-39.



GIORDANO OCELLI



3: "Facciata della Chiesa di S. Martino" (Archivio Doria Pamphilj © ADP s.r.l.).



la facoltà di ingrandire e proteggere il piccolo centro in espansione.<sup>5</sup> Il soggiorno, celebrato nell'ottica di una ritrovata serenità attraverso una narrazione fortemente propagandistica volta a impiegare la trasformazione del feudo, «non Oppidum sed Urbem, non Urbem sed Orbem», come metafora della vittoria universale di Innocenzo X e dei Pamphilj, rappresentava una formale occasione di confermare la stabilità del pontificato, già minacciato dalle notizie sulla salute del papa, e di consolidare il risultato politico ottenuto dalla vittoria sui Farnese. [Bentivoglio 1983, 26-27]. L'allineamento stilistico dei nuovi interventi pamphiliani denuncia un'appropriazione delle caratteristiche tardogotiche dell'impianto, funzionale alla legittimazione dei nuovi feudatari e all'omogeneità degli interventi previsti dal programma.

Il progetto pamphiliano per il completamento del borgo è rilevabile in tre carte del codice vaticano curato da Virgilio Spada, certamente antecedenti all'emissione del breve, che testimoniano il processo evolutivo del piano<sup>6</sup>. Come si evince dal confronto reciproco, i tre disegni testimoniano fasi dell'elaborazione progettuale non alternative ma consecutive. L'analisi comparata reciproca, in relazione alle vicende storiche, consente di evidenziare il processo di pianificazione del tracciato bastionato di case a schiera e comprendere l'effettiva natura, più rappresentativa che militare, del sistema compositivo urbano di San Martino.

Nella prima delle tre piante in ordine di esecuzione, al foglio 43, che coincide con un rilievo dei manufatti preesistenti al tempo della donazione, si riconosce un primo tentativo di pianificazione del sistema fortificato: oltre gli edifici abbaziali circoscritti dalla forma del recinto medievale quadrangolare e in quelli sparsi in direzione nord-ovest verso la strada per Viterbo a valle, sono schizzate a grafite le case a schiera a monte, concentriche rispetto all'abside della chiesa, a cui risultano collegate quattro unità in direzione nord parallele agli edifici del nucleo abbaziale.

Al foglio 42 (fig. 4)<sup>7</sup> è rilevabile una fase di elaborazione successiva certamente più articolata. Sebbene la parentesi cronologica di riferimento possa considerarsi omogenea – entrambi antecedenti alla fondazione dei campanili, iniziati nel 1651 – l'apparente addensamento del tessuto urbano e la realizzazione della «Strada fatta di nuovo da N.S. fuori dalla Terra» di raccordo tra i tracciati per Roma e Viterbo denunciano un avanzamento materiale rispetto alla fase rappresentata nel foglio precedente. Il fatto che il rilievo riporti anche l'impronta degli edifici esterni al borgo potrebbe essere indicativo della volontà di produrre una base utile alla più dettagliata pianificazione delle mura, effettivamente schizzate a grafite secondo due andamenti alternativi: il primo ripercorre la forma dell'antico recinto medievale descritto dagli edifici abbaziali e piega in direzione della strada viterbese a valle; il secondo tracciato di case procede invece rettilineo dall'angolo nord-est in prossimità degli edifici abbaziali fino alla porta a ovest. In entrambi i casi, le schiere risultano suddivise in segmenti di 60 palmi di lunghezza (13 m circa) a indicare la dimensione delle singole abitazioni, secondo il modello abitativo schizzato nell'angolo inferiore destro dello stesso foglio, e interrotti solo nel primo caso da un bastione sporgente verso l'esterno.

Secondo quanto si evince dalle *Istruzioni* per i lavori di San Martino<sup>8</sup>, le «case per li Vassalli, tanto nel teatro, quanto nel lungo delle mura castellane» sarebbero state dotate di camminamenti e merlature sulla sommità verso l'esterno del nucleo abitato, prodotti forse da un raffinamento successivo rispetto al progetto rappresentato nel foglio in esame. Si potrebbe

<sup>5</sup> Roma, Archivio Doria-Pamphilj, Scaf. 59, B. 1, S. *Martino. Statuti*, int. 10.

<sup>6</sup> Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Vaticano Latino 11257 B, ff. 41-43.

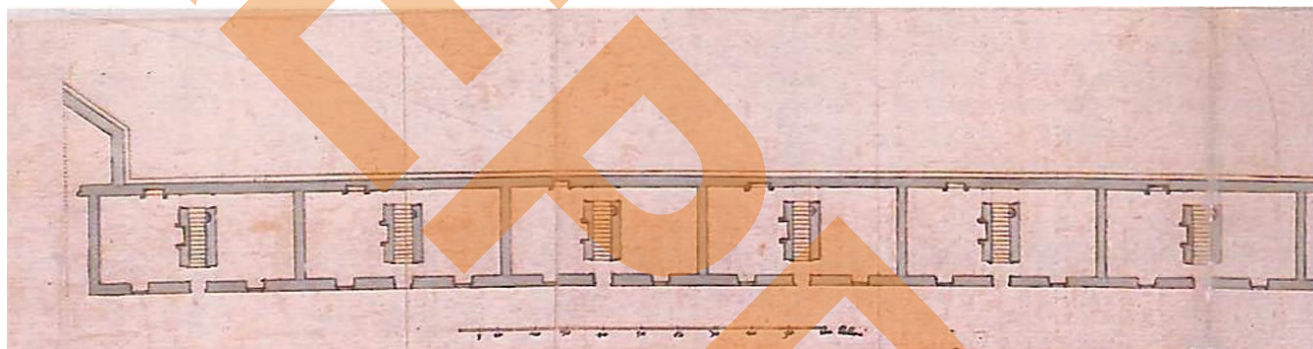
<sup>7</sup> Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Vaticano Latino 11257 B, f. 42.

<sup>8</sup> Roma, Archivio del Pio Sodalizio dei Piceni, MS2 C 7 13767, *FABRICHE DI S. MARTINO, Coppie d'Istruzioni*.

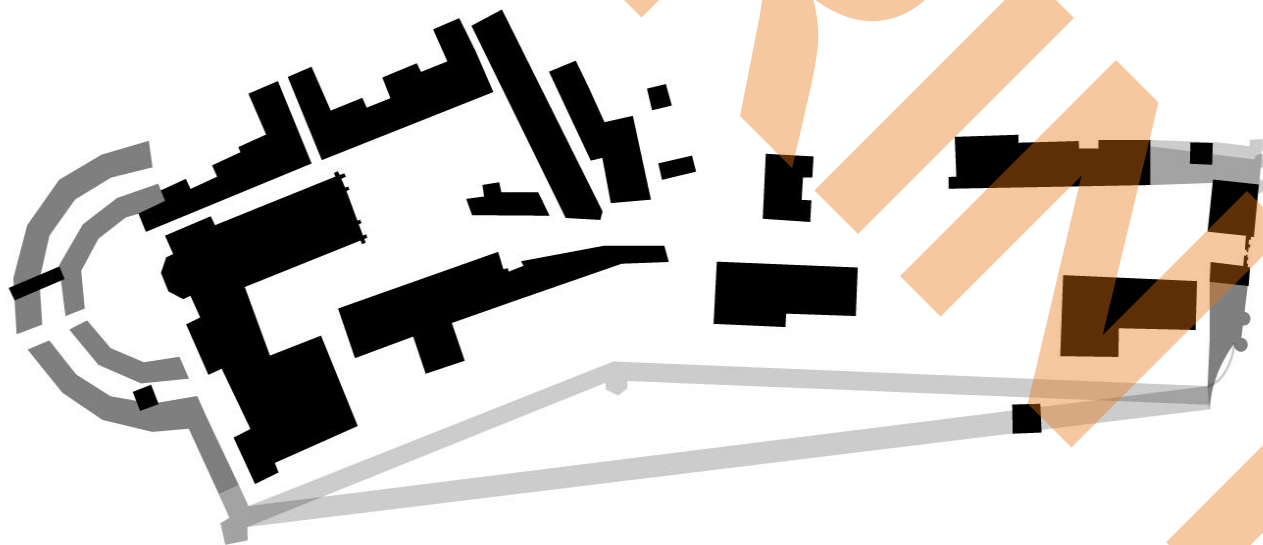
GIORDANO OCELLI



4: Progetto urbano per la ristrutturazione del borgo di San Martino al Cimino [Petrucci 1987, 22].



5: Planimetria delle case a schiera in luogo delle mura, dettaglio [Petrucci 1987, 23].



6: Schema planimetrico delle mura tracciate nel f. 42.



quindi supporre che la pianificazione specifica delle mura possa riferirsi al periodo tra il 1648 e il 1651 ed estendersi al 1653, quando compaiono misure corrette più adeguate all'interno degli scritti di fabbrica a seguito delle disposizioni di Innocenzo X sulla realizzazione delle case e delle mura (fig. 5).<sup>9</sup> I due tracciati rappresentati nel disegno si ricongiungono mediante un raccordo mistilineo volto a privilegiare l'avanzamento del corpo centrale delle mura occidentali, all'interno del quale si apre il varco della porta borrominiana. Secondo quanto rappresentato nel disegno, sugli spigoli murari di tale struttura sarebbero impostate quattro torri cilindriche, sporgenti verso l'esterno per tre quarti, a configurare il nuovo accesso urbano. L'assenza dei bastioni sul lungo tratto rettilineo della schiera di case, come anche la composizione mistilinea delle mura occidentali e l'impiego di torri cilindriche – inadeguate per le strutture difensive del XVII secolo – disattendono la funzione difensiva a cui tali apparati avrebbero dovuto rispondere e denunciano forse un interesse iniziale più orientato alla risoluzione delle questioni urbanistiche e formali, che non avrebbero quindi richiesto esperienza professionale specifica nella progettazione militare (fig. 6).

Il terzo disegno del gruppo, al foglio 41, presenta lo stato più vicino all'esito materiale della ristrutturazione e potrebbe costituire la base di un successivo e programmato ragionamento, date le modalità di rappresentazione e il generale aspetto di incompletezza dovuto all'assenza di note e all'incompletezza dei tratti. La variazione più significativa rispetto la sistema difensivo effettivamente realizzato è costituita dal corpo bastionato fuori dalla porta a monte, composto da due baluardi sporgenti a difesa della porta civica di nord-est, punto più sensibile della cinta muraria in quanto l'unico accesso attaccabile dall'alto del monte. La struttura, schizzata a grafite sul disegno, denuncia la sua consecutività rispetto al piano generale e lo stato di ipotesi, mai realizzata, di lavori che avrebbero richiesto consistenti sbancamenti.

## Conclusioni

Dall'osservazione comparata dei piani di ristrutturazione urbana emerge dunque l'assenza, almeno fino alle ultime fasi di elaborazione, di un'adeguata progettazione delle strutture belliche: il carattere difensivo della schiera di case è ridotto alla configurazione di una lunga cortina continua – i bastioni intermedi compaiono solo nel foglio 41 (post 1651) e nelle *istruzioni* del 1653 – spessa circa 4 palmi, priva di finestre e fornita solo di feritoie in corrispondenza della scala interna delle case. Tale soluzione risulta certamente più efficace in caso di differenze di quota tra l'interno e l'esterno delle mura come nell'area a valle, ma va considerato che nell'area a monte, intorno al teatro di case, l'espedito non potrebbe considerarsi totalmente sicuro. Rispetto all'esito materiale della ristrutturazione mancano inoltre i tratti di mura verso nord, che si realizzano invece nella disposizione di due soli baluardetti tra le case del nucleo medievale.

Date le circostanze storico-politiche contingenti alla ristrutturazione del borgo di San Martino, non appare dunque inadatto cercare di circoscrivere l'iniziativa pamphiliana all'interno di un quadro di azioni diplomatiche e di rinnovamento infrastrutturale che possano aver fatto della natura medievale delle preesistenze uno strumento di rappresentazione del potere familiare: le motivazioni legate al mantenimento della struttura gotica del complesso e all'introduzione di veri e propri elementi di revival non possono essere giustificati con la sola presenza diffusa di testimonianze medievali sul territorio viterbese, che aveva comunque subito una fase di stratificazione e "occultamento" delle preesistenze gotiche in maniera considerevole nella

<sup>9</sup> Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Vaticano Latino 11257 A, f. 48.

seconda metà del Cinquecento [Valtieri Bentivoglio, 2012]. La trasformazione urbana di San Martino in un “castello” di impianto neofeudale, riassumendo quanto proposto, sembra compiersi non solo con il contributo diretto dei committenti, ma all’interno di un sistema territoriale certamente meno vincolato alla tradizione barocca e potenzialmente predisposto ad un’operazione caratterizzata da riferimenti e modelli generalmente riconoscibili come “medievali”. Le caratteristiche inedite del piano di ristrutturazione andrebbero forse individuate all’interno dei progetti preliminari conservati nel codice Spada, sui quali indagare le intenzioni alla base del sistema urbano realizzato. Esclusa infatti la matrice bellica e militare, il progetto complessivo di San Martino si caratterizza soprattutto per la singolare composizione mistilinea delle mura composte dalla schiera di case. Come emerge dai progetti preliminari, l’aspetto unitario e “concluso” del sistema murario è inizialmente compromesso dall’andamento spezzato delle case a schiera e da quello mistilineo delle strutture sul tratto ovest, su cui si apre la porta borrominiana. La sezione occidentale appare peculiare se si osserva il raccordo con il tratto lineare delle mura, in cui l’angolo è mediato da due archi ellittici – concavo o convesso – entrambi collegati alla prima delle quattro torri cilindriche affiancate alla porta viterbese.

Se si assume Borromini come autore della porta e del disegno di quest’ultima conservato nel codice Spada, come suggerirebbe la consistenza del tratto, si può allora immaginare che l’architetto fosse interessato anche alla progettazione del raccordo tra la geometria trapezoidale della porta stessa e le cortine ai lati di essa. In assenza di ulteriori dati non è possibile procedere oltre sull’ipotesi per cui Borromini sarebbe coinvolto nella progettazione del tratto di mura sopra discusso, implicando quindi un suo diretto intervento sul disegno e sulla composizione planimetrica descritta; va però rilevato che l’architetto non fosse estraneo a composizioni mistilinee di avancorpi e facciate organizzate su curve ellittiche e tratti rettilinei, come il caso qui riportato: i progetti per San Giovanni in Laterano, San Paolo fuori le mura o la cappella Pamphilj alla Vallicella dimostrano l’impiego di espedienti simili come interfaccia di mediazione tra l’edificio e il contesto urbano e territoriale [Portoghesi 2019]. La già riconosciuta «dialettica del mistilineo» della progettazione borrominiana risulta quindi comune a tutte le scale dimensionali e ne permette il confronto rispetto ai medesimi espedienti formali e spaziali. [Fagiolo 1972].

### Bibliografia

- BASTIANELLI, C., SALVATELLI, L. (2017). “Non Urbem sed Orbem”. *San Martino al Cimino: rilettura delle vicende storico-monumentali del complesso abbaziale e borgo Pamphiliano*, Proprietà letteraria riservata.
- BENTIVOGLIO, E. (1983). *Documenti per l’arte e la storia socioeconomica nei secoli XV-XIX di Viterbo e Provincia*, in «Biblioteca e Società», n. 5, 1-2, pp. 19-36.
- BENTIVOGLIO, E., VALTIERI, S. (1973). *San Martino al Cimino. L’abbazia e il paese. Una ipotesi per il futuro*, Viterbo-Roma, Stabilimento Tipografico Agnesotti.
- DAVANZO, R. (2015). *Architettura e urbanistica*, in *Storia di Orvieto. Seicento e Settecento*, a cura di G.M. Della Fina, C. Fratini, Pisa, Pacini Editore, pp. 149-232.
- GUIDONI, E. (1987). *Teatralità e medievalismo di un progetto «borrominiano»*, in G. Petrucci, *San Martino al Cimino*, Roma, Multigrafica Editrice, pp. 12-14.
- GUIDONI, E. (2001). *Urbanistica in età barocca a Viterbo e nella Tuscia*, in *Il Barocco a Viterbo*, Atti del convegno (Viterbo, 8-11 ottobre 1988), a cura di F. Gandolfo, M.T. Marsilia, Viterbo, Fondazione Carivit, pp. 3-14.
- FAGIOLO, M. (1972). *Appunti per la ricostruzione della cultura di Borromini*, in *Studi sul Borromini*, vol. II, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, pp. 263-286.
- FRUTAZ, A. (1972). *Le Carte del Lazio*, vol. II, Roma, Istituto di Studi Romani.
- KARSTEN, A. (2001). *Kardinal Bernardino Spada. Eine Karriere im barocken Rom*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 166-176.



- MARCONI, P. (1967). *Le fabbriche pamphiliane di Borromini*, in *Studi sul Borromini. Atti del Convegno promosso dall'Accademia Nazionale di San Luca*, vol. I, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, pp. 93-127.
- MASNOVO, O. (1931). *Castro (ducato di)*, in «Enciclopedia Italiana».
- MCPHEE, S. (2002). *Bernini and the Bell Towers. Architecture and Politics at the Vatican*, New Heaven-London, Yale University Press, pp. 82-94.
- PASSIGLI, S., RUGGERI, A. (2014). *Piante cinque e seicentesche dell'Agro Romano conservate nella Collezione di disegni e mappe*, in *Luoghi ritrovati. La Collezione I di disegni e mappe dell'Archivio di Stato di Roma (secoli XVI-XIX)*, Roma, Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, Direzione generale per gli archivi, pp. 55-136.
- PETRUCCI, G. (1987). *San Martino al Cimino*, Roma, Multigrafica Editrice.
- PORTOGHESI, P. (1982). *Borromini nella cultura europea*, Roma-Bari, Laterza.
- PORTOGHESI, P. (2019). *Borromini. La vita e le opere*, Milano, Skira.
- RENZULLI, E. (2000). *Modelli e reinterpretazioni: l'altare di Santa Maria Maddalena al Laterano e l'oratorio di San Giovanni in Oleo*, in *Francesco Borromini*, Atti del convegno (Roma, 13-15 gennaio 2000), a cura di C.L. Frommel, E. Sladeck, Milano, Electa, pp. 162-165.
- SIGNORELLI, G. (1964). *Viterbo nella storia della Chiesa. 1610-1944*, vol. III, n. I, Viterbo, Tipografia Quatrini, pp. 59-93.
- VALTIERI, S., BENTIVOGLIO, E. (2012). *Viterbo nel Rinascimento*, Roma, Ginevra Bentivoglio Editoria.

#### Elenco delle fonti archivistiche o documentarie

- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Vaticano Latino 11257 A, ff. 12-16, 48.
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Vaticano Latino 11257 B, ff. 41-43.
- Roma, Archivio del Pio Sodalizio dei Piceni, MS2 C 7 13767, *FABRICHE DI S. MARTINO, Coppie d'Istruzioni*.
- Roma, Archivio Doria-Pamphilj, Banc. 59, B. 11, *DESCRIZIONE DELLE TERRE E CASTELLI INFRASCRITTI DELL'ECC.ma CASA PANFILIA CON I DISEGNI DELLE PARTI PRINCIPALI DI ESSI. TERRA DI S. MARTINO. CASTELLO DI MONTE CALVELLO. TERRA D'ALVIANO. CASTELLO D'ATIGLIANO. CASTELLO DEL POGGIO*.
- Roma, Archivio Doria-Pamphilj, Scaf. 59, B. 1, *S. Martino. Statuti*, int. 10.
- Roma, Archivio Doria-Pamphilj, Scaf. 59, B. 59, int. 1.

#### Sitografia

<https://geoportale.cittametropolitanaroma.it/index.php/cartografia-storica/19/29/atlas-novus> (gennaio 2023)

PREPRINT



## *Bergamo 1796-1797. Monumenti ambivalenti nella 'guerra per simboli'* *Bergamo 1796-1797. Double-meaning monuments for a 'war of symbols'*

**MICHELA MARISA GRISONI**

Politecnico di Milano\*

### **Abstract**

*La storiografia assegna a Leopoldo Pollack vari progetti teatrali a Bergamo e in particolare quello di un teatro piccolo da farsi nella chiesa di S. Agostino. Per circostanziare l'affermazione con fonti altre rispetto a quelle già indicate e attualmente disperse se non perdute, si è arrivati a raccogliere una serie di dati ancora inediti sulle azioni, non solo edili e non solo per quel sito, promosse dall'effimera Repubblica democratica bergamasca che consentono di cogliere il desiderio di diffondere nuovi simboli e una diversa immagine urbana.*

*Some projects of theatres in Bergamo and of a small for the ex-church of St. Augustine are attributed to Leopoldo Pollack. To deepen this statement with new documents apart from those which are well known but now lost, plenty of unpublished data are here collected. They do not refer only to building acts, nor to that unique place, as they show the intention for spreading new symbols and a new urban image pursued by the transient Democratic Republic in Bergamo (1796-1797).*

### **Keywords**

Convento di S. Agostino, Leopoldo Pollack, mura cittadine.

*Convent of St. Augustine, Leopoldo Pollack, city walls.*

### **Introduzione**

Questo contributo intende sottolineare come l'occupazione della chiesa e del convento degli Agostiniani di Bergamo – nel corso della tamburellante ma tutto sommato attesa entrata dell'armata francese in città nella notte del 24 dicembre 1796 – favorì l'affacciarsi di proposte, soltanto ventilate o concretamente realizzate, destinate comunque a mutare la percezione dell'edificio e del suo intorno. Allontanando – trasferendo più che costringendo a fuggire – i pochi religiosi residenti, si dispersero i tutori che per secoli – certamente dal XIV – avevano assicurato al luogo la continuità del culto religioso. Destituite dal ruolo di chiesa e convento, anche quelle strutture, come altre in città, cambieranno contenuto se non veste per essere arruolate tra quartieri militari e caserme cittadine. Le vicende di questo sito, preminente oltre la cosiddetta 'Fara', sovrastante uno dei bastioni delle mura e prossimo ad una delle porte urbane, si scandiscono da allora: a distinguere un prima da un dopo. In mezzo si trova la vicenda repubblicana e il significato assegnato ai monumenti, e a questo in particolare, per combattere, come già rilevava Giosuè Bonetti, una guerra per simboli [Bonetti 1989].

### **1. Ripristinare subito i teatri**

Smantellato, il 6 gennaio del 1797, per volontà del Podestà e Capitano Alessandro Ottolini, il *Teatro di Cittadella* e bruciato, cinque giorni dopo, con responsabilità dolose che saranno

---

\* Dipartimento di Architettura e Studi urbani.

MICHELA MARISA GRISONI

attribuite anche allo stesso Ottolini, il *Riccardi* situato nei Borghi, Bergamo si ritrova in pochi giorni senza un teatro pubblico [Pelandi 1928; Buoniconti 1982].

L'uno e l'altro episodio sono apparsi come il tentativo, non riuscito, di sedare gli animi e di contenere l'ondata rivoluzionaria che aveva travolto la città. Non a caso, dunque, la Municipalità provvisoria della Repubblica Bergamasca, insediatasi a marzo, affronta subito l'affare: intentando un processo per l'incendio del *Riccardi* [Belotti 1959] e promuovendo, già l'8 aprile, la costruzione di "un Teatro nazionale di legno a somiglianza di quelli di Francia, essendo questo diretto al solo scopo dell'istruzione Nazionale"<sup>1</sup>. Oltre a risarcire i danni arrecati a impresari e palchettisti – per i quali si ricorse anche ai beni dello stesso Ottolini<sup>2</sup> – si predicava un "essenzialissimo oggetto": preservare la finalità educativa dei teatri. Con la risoluzione del successivo 18 maggio se ne definirà il numero. Saranno due: "l'uno in Città, l'altro in Borgo" perché doppia si riconosce e resterà l'anima di Bergamo; saranno inoltre "Teatri Patriottici"; perché dedicati alla diffusione dello "spirito democratico"<sup>3</sup>.

Cesare De Michelis ha osservato che "all'arrivo delle truppe francesi, con il conseguente insediamento dei governi democratici, in ogni parte d'Italia i letterati dedicarono le loro energie alla costituzione di Teatri Civici che, sulle orme della tradizione illuminista, dovevano diventare insostituibili strumenti di educazione popolare" [De Michelis 1966, 16]. Il caso bergamasco non sarebbe dunque un episodio isolato ma parte di un fenomeno diffuso la cui singolarità è piuttosto da cogliere nella rapidità con cui la Municipalità Provvisoria Bergamasca affrontò la questione e nel profilo delle personalità coinvolte. Profilo che lo stesso De Michelis associa alla figura del "patriota" ad indicare "non tanto genericamente chi ama la patria ma, in un senso più stretto e preciso, un cittadino della Francia e dell'Italia nuova, un nemico giurato dell'antico regime". Tale ci sembra quindi Luigi Marchesi: l'autore del citato "verbal rapporto" dell'8 aprile 1797 che esplicita la volontà di dotare le "due città" di un teatro nazionale; un cittadino presidente; un interprete deferente degli ideali circolanti in quei mesi. Costruire, ricostruire o semplicemente allestire un teatro patriottico era il segnale di un'affiliazione politica che obbliga a leggere la storia delle architetture nel loro contesto storico [Giacomo Quarenghi 1988].

Il diffondersi di ideali di libertà, che Ottolini aveva chiaramente avvertito e tentato di sedare, affiorava anche nel repertorio teatrale. Pietro Themelly ha infatti assegnato ai "patrioti" un ruolo determinante nel progetto di riforma del teatro italiano di fine Settecento: "progettarono un sistema teatrale nazionale moderno: volevano che sorgessero tanti teatri quante erano le scuole e che fossero disseminati fin nella più remota provincia" [Themelly 1991, 7]. Per lo studioso si trattò cioè di una forma pacifica, sotterranea e precoce, di rivoluzione: similmente motivata ma diversamente combattuta da quella francese del 1793. Ugualmente tesa a stravolgere i riferimenti di antico regime e a diffondere la cultura democratica sarebbe stata accolta favorevolmente dalla classe aristocratica e da quella parte del mondo ecclesiastico incline a scardinare i governi assolutisti. Formalizzando il progetto di istituire due teatri patriottici si dava seguito e 'corpo' ad un affare politico, i cui contenuti di carattere morale ed ideale erano messi in versi, musicati e cantati da librettisti, musicisti ed attori, con risvolti quindi di ordine pubblico e sociale e, per quel che più ci riguarda, con ricadute sul disegno o ridisegno dell'architettura e la definizione dell'immagine della città. Vi furono conseguenze anche per i patrimoni privati acquisiti per finalità pubbliche con effetti significativi per i patrimoni religiosi dismessi e incamerati dal governo. Per l'epoca e il luogo, vi è un

<sup>1</sup> ASMi, Comuni, cart. 7, *Atti del Popolo*: 1797, aprile 8.

<sup>2</sup> ASMi, Comuni, cart. 7, *Atti del Popolo*: 1797, maggio 28 e 31.

<sup>3</sup> ASMi, Comuni, cart. 7, *Atti del Popolo*: 1797, maggio 18.



consolidamento di valido orientamento [Martino, Pasinetti 1990-91]. Più in generale, vandalizzare il patrimonio, come atto belligerante, di annichilimento e atterramento dei simboli dell'avversario, è ricorrente nella storia [Reau 1959] e pone questioni alla 'coscienza' della memoria [Romeo 2018]. Quanto agli aspetti pratici dell'affare, per la realizzazione del teatro di città il riuso di luoghi già esistenti dovette apparire una scelta più che opportuna. L'ampia aula della chiesa degli agostiniani di Bergamo, in quel momento già "ridotta ad uso di magazzino per la Armata", si riconobbe come luogo "acconcio" allo scopo<sup>4</sup>. Chiesa e convento erano stati occupati pochi mesi prima, dal Natale del 1796, quando "i P.P. di S. Agostino si ritirarono in parte a S. Francesco, e alcuni alle proprie case; lasciando il convento alla milizia francese, e la chiesa ad uso magazzino per esse". Così, per esteso, la cronaca di quei giorni: "Il giorno 25 dicembre sul tardi le [...] truppe francesi capitarono in Borgo S. Leonardo [...]. Si fermarono sul campo di Marte ov'erano scortati da due compagnie di cavalleria veneta. Il loro generale con trenta soldati circa di sua cavalleria accompagnato da un Veneto Ufficiale s'invìo verso la città, disse, per complimentare il Rappresentante; ma alla porta di S. Agostino ritrovò alzati i ponti e ne fremette d'ira; per cui convenne abbassarli, e fargli scusa col dirgli, che gli ufficiali di guardia avevano ordine d'innalzar i ponti all'arrivo di truppe straniere di qualunque potenza esse fossero. [...] Allora poi si portò dal Rappresentante, da cui volle in suo potere il Castello [...]. Ivi vi si fortificarono [...]. Le porte della città sull'imbrunire erano chiuse, eccetto quella di S. Agostino che si chiudeva soltanto a notte avanzata." [Locatelli Zuccala 1938, 6]. A determinare la scelta concorsero però non solo la disponibilità dell'edificio e la resa pressoché inerme dei conventuali ma anche conformazione e collocazione della struttura.

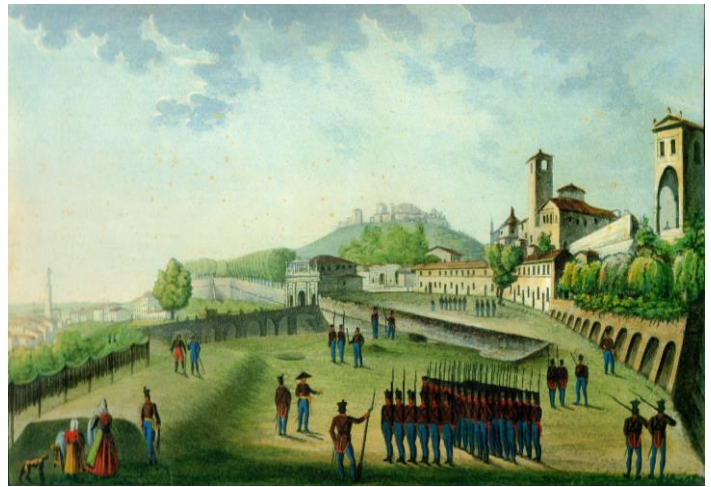
## 2. Ruoli e posizioni strategiche: dal pulpito al palco

Il complesso di S. Agostino sorge ai limiti della Città Alta, incluso nel recinto delle mura venete; quasi appollaiato sul lato che si affaccia verso oriente (figg. 1-2). Si compone di due chiostri: il minore, pressoché quadrato, chiuso su tutti i lati; il maggiore, più sghembo, successivamente addossato in parte al minore e all'abside della chiesa ma rimasto incompleto e dunque aperto verso valle e lo spalto, detto appunto di S. Agostino. La chiesa è sorta su edifici preesistenti, rivelati da un recente scavo [Fortunati, Matteoni 2011], con impianto a sala ad archi trasversi. Si tratta di un volume enorme dato dallo sviluppo in altezza di una pianta di oltre cinquanta metri di lunghezza e quasi quindici di larghezza. Anche senza considerare le cappelle aperte nel tempo lungo i fianchi [Petrò 2005], questa architettura era sufficientemente ampia per collocarvi un'impalcatura teatrale, secondo modelli forse predefiniti. A pochi mesi dalla requisizione, il 18 maggio, la Municipalità era già in grado non solo di assumere la risoluzione ma anche di approvare e adottare il "progetto Pollack". La messa in opera era però subordinata all'assenso del vescovo, al completo trasferimento degli agostiniani nel convento di S. Francesco e, non ultimo, alla compilazione di un dettagliato Rapporto del "fabbisogno tanto per l'opera da muro, quanto da falegname"; compito affidato ancora a "Pollack"<sup>5</sup>. Condizioni rigorose, indicative dei dialoghi intercorsi tra i rappresentanti della Repubblica provvisoria e del clero [Dentella 1931a; Dentella 1931b] cui sopraggiunsero le "discordie scatenate tra la città e il governatore francese" [Zador 1963]; in poco meno di un mese l'idea sarà così accantonata. Non verrà meno, invece, la volontà di realizzare teatri di impostazione democratica con finalità educative perché: "Quale sia l'istruzione

<sup>4</sup> ASMi, Comuni, cart. 7, *Atti del Popolo*: 1797, maggio 18.

<sup>5</sup> ASMi, Comuni, cart. 7, *Atti del Popolo*: 1797, maggio 18.

MICHELA MARISA GRISONI



1: Anonimo, *Veduta degli spalti di S. Agostino*, coll. privata.

2: G. Berlendis, *Complesso di Sant'Agostino*, 1840ca. Biblioteca Civica Angelo Mai, Bergamo.

che più facile possa ricevere il Popolo ella è nel vedersi corretto ne suoi vizii, addottrinato ne suoi costumi e addestrato alle pubbliche allocuzioni. Il Teatro Democratico non può a meno che somministrare tutti i mezzi, onde pervenire a smascherare i primi, a purificare i secondi, e a dar in fine le prove più grandi ed evidenti del talento”<sup>6</sup>. Nel giugno del 1797 si nominano quindi due deputati all’esecuzione del progetto – Girolamo Adelasio e Pietro Pesenti le cui dimissioni e sostituzioni (l’uno con Luigi Marchesi<sup>7</sup> e l’altro Francesco Scotti<sup>8</sup>) sono forse indicative dei fermenti che agitano le correnti repubblicane. Preme osservare poi la volontà di garantire questo “servizio” sia entro le mura che nei borghi. Per questo muta la collocazione. Per Città Alta ora si pensa di convertire il Palazzo della Ragione e per la bassa, “quel luogo più adatto, che li cittadini dei borghi troveranno più di piacere, e comodo di essi due Borghi di S. Antonio e S. Leonardo”. Definita la concezione degli spazi: “Entrambi i Teatri doveranno costruirsi a scalinate, senza Palchi, e senza Loggie; saranno aperti a pubblica istruzione e gratis, invitando i Cittadini a concorrervi e colla presenza, e coll’opera. La Nazione sottostarà alle spese della Fabbrica a legnami dei due Teatri, e in seguito a quella [illeggibile] della illuminazione, e delle poche spese serali, sempre che resti inibito a chiunque il percepire emolumento, dovendosi però far venire una compagnia di Attori fintanto che i Patrioti possano addestrarsi ad esercitar essi le rappresentazioni”<sup>9</sup>.

La realizzazione del teatro di borgo procederà regolarmente consentendo la riapertura per il ricorrente appuntamento di fine estate, in occasione della tradizionale Fiera [Comuzio 1990]. Il termine per l’esecuzione è fissato al 22 agosto, confermando l’incarico a Leopoldo Pollack. I deputati alla fabbrica sono nominati il 24 luglio. Due giorni dopo, si approvano numero (ventiquattro) e ordini dei palchi, definendo i criteri di assegnazione ai palchettisti e quindi rivelando un cambio di programma rispetto alle prime intenzioni; si delega inoltre il progettista ad acquistare articoli teatrali, scene e quant’altro occorrente. Il 2 agosto è dato ordine ai deputati di formare la compagnia e trovare un impresario; il 12 è posto all’asta l’appalto dei

<sup>6</sup> ASMi, Comuni, cart. 7, *Atti del Popolo*: 1797, giugno 14.

<sup>7</sup> ASMi, Comuni, cart. 7, *Atti del Popolo*: 1797, giugno 17.

<sup>8</sup> ASMi, Comuni, cart. 7, *Atti del Popolo*: 1797, agosto 2.

<sup>9</sup> ASMi, Comuni, cart. 7, *Atti del Popolo*: 1797, giugno 14.

lavori per i palchi; il 19 saranno affidati<sup>10</sup>. Così, se la tradizionale stagione di Carnevale era stata annullata, per il rituale di autunno l'attività riprenderà nel *Nuovo Provvisionale Teatro* collocato a sud dell'Ospedale di San Marco. In scena *L'astuta in amore o sia li raggiri scoperti*, opera buffa di Giuseppe Palomba, musicata da Valentino Fioravanti, presentata dall'impresario Francesco Scotti e dedicata alla Repubblica Cisalpina; scenografo: il "milanese" Giovanni Pedroni [*I libretti musicali* 1990, I, 354; Pilon 2008, 263-310; Fantappiè 2010, 471].

Più complesso il progetto del teatro di città [Pinetti 1938]. La municipalità tornerà a trattare l'affare a settembre quando il cittadino Ribier proporrà di riutilizzare i locali in Cittadella<sup>11</sup>. La proposta sarà accolta a pieni voti; salvo poi riaffacciarsi l'ipotesi di servirsi di Palazzo Vecchio (ovvero della Ragione). Quando è già pronto un avviso, fortemente discusso, con cui la Municipalità si è rassegnata ad accollarsi le spese<sup>12</sup>, si presenterà Francesco Cerri. La sua impresa garantirà l'esercizio di un teatro provvisorio anche in Città Alta, prima che, come noto, si arrivi, per interessamento di una società di nobili (1803), alla costruzione di un'architettura dedicata coinvolgendo ancora Leopoldo Pollack che però verrà a mancare prima di completarla [Buoniconti 1982, 73-74].

### 3. Architettura al servizio della politica

A Leopoldo Pollack (1751-1806), già allievo e poi collaboratore di Giuseppe Piermarini, reputato docente di prospettiva e di elementi di architettura nell'Accademia milanese di Belle Arti, ma soprattutto architetto regio e pertanto fecondo progettista di architetture civili (fig. 3), si assegnano dunque "vari progetti teatrali a Bergamo", se pure non tutti portati a termine, e in particolare proprio quello, mai compiuto, di "un teatro piccolo da farsi nella chiesa di S. Agostino" [Zador 1963]. È noto che le carte relative ai progetti di teatri bergamaschi conservate nelle cartelle G ed R dell'archivio dell'architetto, esaminate dalla studiosa negli anni Trenta, risultano disperse dal secondo Dopoguerra [Zador 1975]. Le vicende professionali dei Pollack, padre (appunto Leopoldo) e Giuseppe (suo figlio) oggi si approfondiscono spaziando nella geografia articolata in cui si sono collocate le fonti, spesso adottando punti di vista particolari ma densi di correlazioni [Ricci, D'Amia 2009; Dionisio 2010; Forni 2012]. Alcuni loro disegni, recentemente censiti e digitalizzati ai fini di studio [Maiocchi 2010-11], consentono di saggiare la confidenza, non solo del padre [Forni 2012], con l'allestimento di architetture effimere e la tecnologia delle costruzioni provvisorie in legno: palchi o tribune che fossero (fig. 4). Il presente scritto, in particolare, si avvale di documentazione finora poco frequentata dalla storiografica dell'architettura cercando un fecondo intreccio di punti di vista. I provvedimenti adottati dalla Municipalità provvisoria della Repubblica Bergamasca e precisamente gli *Atti del Popolo Sovrano bergamasco dal 13 marzo 1797 al 5 agosto detto* e gli *Atti della Municipalità Costituzionale da 5 agosto 1797 a 25 luglio 1798* sono infatti un corposo volume in cui i "disegni" di Pollack e dei repubblicani bergamaschi sono da decifrare nei testi più che nelle figure, soffermandosi sulle intenzioni e non solo sulle effettive realizzazioni<sup>13</sup>. Questa pregnante traccia archivistica, già seguita in precedenti studi, viene quindi ripresa in questa circostanza non solo per documentare diversamente i progetti ma

<sup>10</sup> ASMi, Comuni, cart. 7, *Atti del Popolo*, 1797 ai giorni luglio 24, luglio 26, luglio 29, agosto 2, agosto 12, agosto 19.

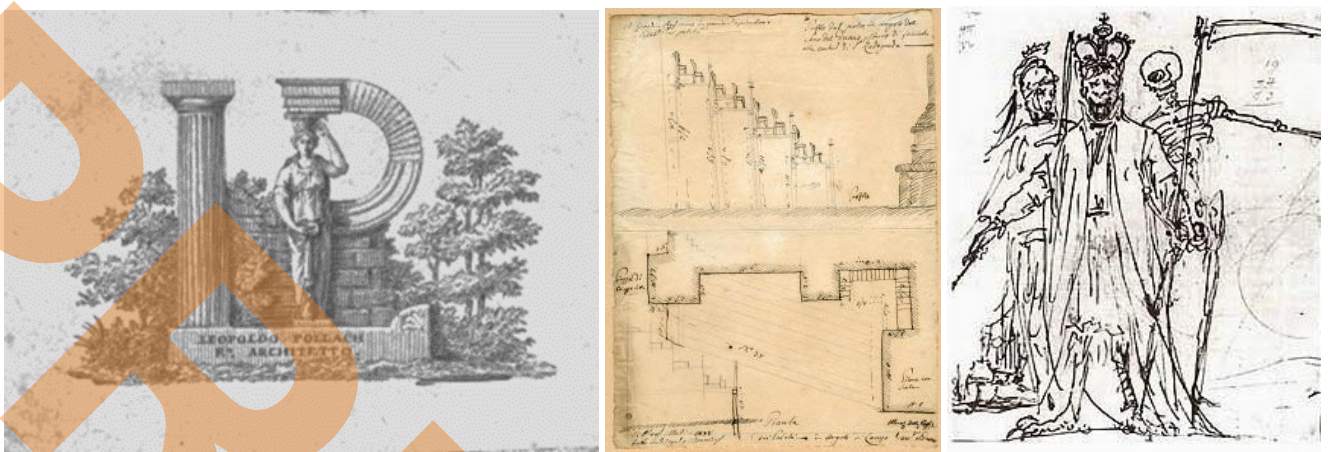
<sup>11</sup> ASMi, Comuni, cart. 7, *Atti del Popolo*: 1797, settembre 21

<sup>12</sup> ASMi, Comuni, cart. 7, *Atti del Popolo*: 1797, ottobre 26

<sup>13</sup> ASMi, Comuni, cart. 7; rispettivamente citati *Atti del Popolo* e *Atti della Municipalità* seguiti dalla data del provvedimento.



MICHELA MARISA GRISONI



3: L. Pollack R.o Architetto, *Biglietto da visita*, 1798 post. Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", Mi.

4: G. Pollack, *Palchi per l'incoronazione di Ferdinando I*, 1838. Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", Mi.

5: V. Bonomini, *Allegoria di una monarchia che si accompagna alla morte*, 1797. Biblioteca Civica, Bg.

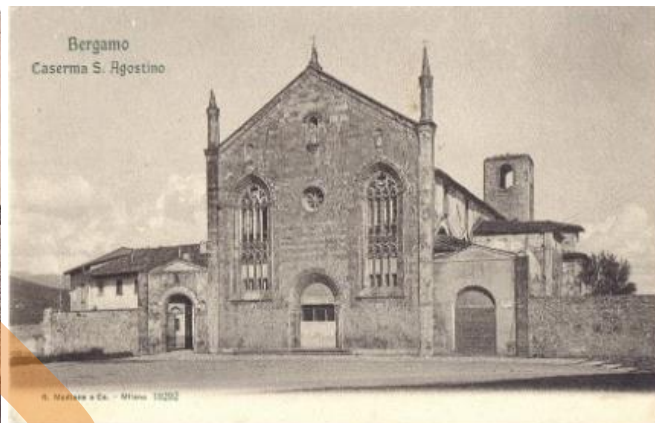
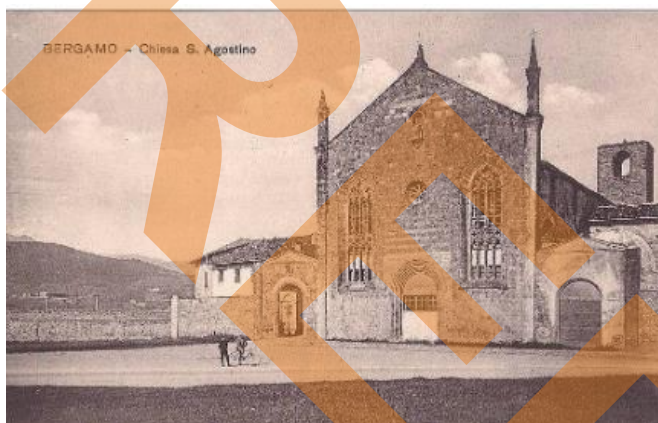
anche per sottolineare quel rapporto "praticamente ininterrotto dagli ultimi anni della soggezione a Venezia al 1806, sfaccettato e ricco di progettualità", che lega Pollack a Bergamo, suggerito anni fa da Graziella Colmuto Zanella. Questa progettualità non riguarda infatti il solo sito di S. Agostino ancorché il caso sia paradigmatico esempio dei 'meccanismi' di sovrapposizione dei sentimenti laici alla dottrina della chiesa e ad ogni forma di autorità prefigurata per diritto dinastico (fig. 5).

Nel 1797 Pollack compare con la qualifica di "tecnico della Municipalità provvisoria di Bergamo" [Mencaroni Zoppetti 1999]. Completato il progetto per la villa Reale di Milano (1790-1796), l'architetto era già attivo nella bergamasca, dove pare che in città operi già nel 1795 per una perizia sulla cupola del Duomo [Colmuto Zanella 2009] ed è vicino agli esponenti dell'aristocrazia e agli intellettuali locali (personalità emergenti dopo la Rivoluzione di marzo quali, in particolare, il conte Pietro Pesenti, il matematico Lorenzo Mascheroni, ma anche Marco Alessandri e il citato Luigi Marchesi). I suoi legami furono fondamentali per la professione. Per quanto non gli consentiranno di oltrepassare indenne gli avvicendamenti di governo, essendo defenestrato dall'insegnamento, indicano che mentre sui palchi o sui balconi si esponevano simpatie filo-austriache, parallelamente cresceva una tensione eversiva. La tempestività con la quale Pollack esibì l'elaborato di progetto, a valle della peraltro precocissima risoluzione dell'8 aprile 1797 (già indicativa della volontà di costruire un nuovo teatro) oltre a testimoniare l'abilità e la sollecitudine del tecnico, pone qualche interrogativo sulla continuità degli intenti e sulla visione della città trasmessa attraverso la società realmente dirigente. Del "delizioso" passeggio delle mura, già progettato, si auspica infatti il completamento a rivelare una volontà di decoro urbano di lunga durata e di condivisa opportunità [Scotti 1984].

Lo spoglio dei citati *Atti* consente inoltre di aggiungere che, nel 1797, oltre al progetto di un teatro provvisorio per S. Agostino, si assegnano a Pollack per l'appunto il completamento del passeggio delle mura da S. Giacomo a S. Agostino (18 maggio); una perizia del fabbisogno per fare i "salizzo" e condotti sotterranei alla piazza delle legna del borgo S. Leonardo (31 maggio) e una *Stima dei locali necessari per i funzionari pubblici* (1 giugno).

## Conclusioni

Concentrandosi sulla breve vicenda dell'effimera Repubblica si può quindi affermare che la proposta conversione in teatro patriottico della chiesa di S. Agostino avrebbe fatto del luogo dedicato della predicazione agostiniana lo spazio laico del culto democratico. L'appropriazione del sito e la sovrascrittura in chiave civile della struttura conventuale si coniugava però anche ad un progetto per le mura. Sovrapponendo alla cinta bastionata 'di epoca veneta' un ombreggiato percorso di pubblico passeggio, esse avrebbero infatti perso proprio la severità data loro dalla originaria funzione [Resmini, Frigeni 2022].



6: Bergamo, Chiesa di S. Agostino inizi del XX secolo, cartolina postale, coll. privata.

7: Bergamo, Caserma di S. Agostino, inizi del XX secolo, cartolina postale, coll. privata.

Calato il vento rivoluzionario e smorzate le animosità che avevano condotto ad appropriarsi dello spazio pubblico elevandovi forme e vessilli della libertà conquistata e dei trionfi raggiunti (alberi, teatri patriottici, archi), l'assegnazione formale del quartiere di S. Agostino all'armata contribuirà invece a 'costruire' una architettura meno effimera ma molto più maldestra: una brutta caserma secondo i generali di Napoleone che saranno chiamati ad ispezionarla qualche anno dopo; ricavata come è a fatica in spazi concepiti per tutt'altro; priva di alloggi confacenti alla dignità degli ufficiali e di camerate igieniche per i soldati.

Si deve raccogliere il dato, pure registrato negli atti della municipalità oramai costituzionale il 7 agosto e indicativo che essa stessa è di fatto favorevole a riservare il convento alle truppe<sup>14</sup>. È opportuno quindi badare al cambio di intestazione degli Atti per osservare che la collocazione di un teatro nella chiesa di S. Agostino sostenuta dai rivoluzionari 'patriottici' della Repubblica bergamasca è poi accantonato dai municipalisti della Cisalpina<sup>15</sup>. Ligi alle indicazioni del Direttorio saranno questi ultimi che, nei mesi successivi, compileranno gli inventari degli effetti mobili dei conventi e case religiose dell'uno e dell'altro sesso<sup>16</sup>; un incarico assegnato, per il convento di S. Agostino, a Giuseppe Ambrosioni, libraio, accompagnato dal protocollista Ippolito Passi. Si crede l'indizio di una visione sistematica dei beni incamerati dal governo francese che consentirà democraticamente ai civili di riappropriarsi dei beni collocati al loro interno che infatti non saranno definitivamente requisiti ma "rassegnati ai cittadini" che ne hanno diritto legittimo; anche se per la tutela significa dare avvio ad alienazioni e dispersioni.

<sup>14</sup> ASMi, Comuni, cart. 7, Atti della Municipalità: 1797, agosto 7.

<sup>15</sup> ASMi, Comuni, cart. 7, Atti della Municipalità: 1797, agosto 5.

<sup>16</sup> ASMi, Comuni, cart. 7, Atti della Municipalità: 1797, ottobre 12.

Nel corso del secolo successivo l'iconografia si rassegnò a produrre un duplicato di questa ambigua ed ambivalente architettura, semplicemente rinominandola (figg. 6-7). Si era nel frattempo asportato tutto ciò che era di privato dominio (restituendo arredi, suppellettili e quadre ai titolari di benefici e cappellanie) o poteva dirsi di memoria collettiva (implementando il museo epigrafico di Palazzo della Ragione). Sul posto invece, disattendendo l'eventualità di proseguire il passeggio fino agli spalti di S. Agostino, graniticamente destinati alle esercitazioni militari per tutto l'Ottocento (figg. 1-2), oltre alla barriera architettonica della preesistente porta eponima, se ne introduce una, più resistente, sia fisica che ideale, tra società civile e militarizzata. La percezione del 'monumento religioso' fu limitata al solo fronte - con ricadute determinanti sulla tutela di allora [Ventura 1994] ma anche sulla successiva programmazione degli interventi tecnici per conservarne tanto la materia [Bellini-Sita-Gerbelli-Grisoni 2012] che il significato immateriale. Grava infatti tuttora sull'edificio ex agostiniano, attuale sede universitaria, la scelta di allora: una destinazione 'profana' che ne ha selezionato il valore, compromesso l'identità, ridotto e disperso il patrimonio mobile, disorientato quello intangibile.

### Bibliografia

- Giacomo Quarenghi *architetto a Pietroburgo: lettere e altri scritti* (1988), a cura di V. Zanella, Venezia, Albrizzi.
- I libretti musicali a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici* (1990-94), a cura di C. Sartori, Cuneo, Bertola e Locatelli, 7 vol.
- Leopoldo Pollack e la sua famiglia. *Cantiere, formazione e professione tra Austria, Italia e Ungheria* (2009), a cura di G. Ricci, G. D'Amia, Atti del convegno internazionale di studi (Milano, Villa Reale, 16-17 dicembre 2008), Cesano Maderno, Isal.
- BELLINI, A., BATTAGLIA, F., GERBELLI, F., GRISONI, M.M., SITA, M. (2012). *Il restauro della facciata della ex chiesa di S. Agostino (Bergamo): Nuove tecniche di consolidamento per massimizzare la permanenza*, in *La conservazione del patrimonio architettonico all'aperto. Superfici, strutture, finiture e contesti*, a cura di G. Biscontin, G. Driussi, Atti del XXVIII convegno internazionale di studi scienza e beni culturali (Bressanone 10-13 luglio 2012), Marghera-Venezia, Arcadia ricerche, pp. 159-169.
- BELOTTI, B. (1959). *Storia di Bergamo e dei bergamaschi*, Bergamo, Bolis, vol. V, pp. 378-396.
- BONETTI, G. (1989). *La rivoluzione delle immagini*, in *Dalla Repubblica di San Marco alla repubblica cisalpina: idee e immagini della rivoluzione*, in «Archivio Storico Bergamasco», 17, pp. 67-145.
- BUONICONTRI, F. (1982). *Il sistema teatrale a Bergamo tra il XVIII e il XIX secolo*, in «Storia della città», 22, pp. 65-90.
- COLMUTO ZANELLA, G. (2009). *Progetti e realizzazioni di Leopoldo Pollack per il territorio bergamasco (1795-1806)*, in *Leopoldo Pollack e la sua famiglia. Cantiere, formazione e professione tra Austria, Italia e Ungheria*, Atti del convegno internazionale di studi (Milano, Villa Reale, 16-17 dicembre 2008), ISAL, Cesano Maderno, pre-print, pp. 15-23.
- COMUZIO, E. (1990). *Il Teatro Donizetti. Due secoli di storia*, Bergamo, Lucchetti, 2 vol.
- DE MICHELIS, C. (1966). *Il teatro patriottico*, Padova, Marsilio.
- DENTELLA, L. (1931a). *Mons. Dolfini e la Repubblica cisalpina a Bergamo*, in «L'Eco di Bergamo», 23 febbraio.
- DENTELLA, L. (1931b). *Mons. Dolfini e la fine della Repubblica Bergamasca. La congregazione per la riforma del clero*, in «L'Eco di Bergamo», 27 febbraio.
- DIONISIO, A. (2010). *Leopoldo Pollack: idee e progetti per la famiglia Barbiano di Belgiojoso*, in «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 34, pp. 133-150.
- FANTAPPIÈ, F. (2010). *Per Teatri non è Bergamo sito. La società bergamasca e l'organizzazione dei teatri pubblici tra '600 e '700*, Bergamo, Castelli Bolis.
- FORNI, M. (2012). *Giuseppe Pollack. Architetto di casa Belgiojoso. Villa e tenimento Belgiojoso della Porta a Velate*, Roma, Gangemi.
- FORTUNATI, M., MATTEONI, F.B. (2011). *Bergamo, Piazzale S. Agostino, ex Chiesa di S. Agostino. Area di culto pluristratificata dall'alto medioevo all'età moderna*, in «Soprintendenza per i beni archeologici della Lombardia. Notiziario. 2010-2011», pp. 29-32.
- LOCATELLI ZUCCALA, G.B. (1938). *Memorie storiche di Bergamo dal 1796 alla fine del 1813*, a cura di C. Caversazzi, Bergamo, Istituto Italiano d'arti grafiche.



- MAIOCCHI, C. (2010-11). *Leopoldo e Giuseppe Pollack nell'analisi dei documenti autografi dal 1775 al 1847. Civica Raccolta delle Stampe "A: Bertarelli" del Castello Sforzesco Milano*, Tesi di laurea, Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura.
- MARTINO, M., PASINETTI, R. (1990-91). *Le soppressioni napoleoniche degli ordini religiosi a Bergamo: analisi dei processi di trasformazione dal 1789 agli anni post-unitari*, Tesi di laurea, Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura.
- MENCARONI ZOPPETTI, M. (1999). *Dentro la rivoluzione. Documenti e immagini delle dimore bergamasche*, in «Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti di Bergamo», LX, Bergamo, pp. 87-114.
- PELANDI, L. (1928). *I Teatri di Bergamo: dal Provvisionale al Riccardi*, in «Bergomum», aprile.
- PETRÒ, G. (2005). *Le trasformazioni della chiesa e del convento di S. Agostino tra il XV e il XVI secolo*, in *Società, cultura, luoghi al tempo di Ambrogio da Calepio*, a cura di M. Mencaroni Zoppetti, E. Gennaro, Bergamo, Edizioni dell'Ateneo, pp. 103-178.
- PILON, L. (2008). *Il melodramma a Bergamo nei secoli XVII e XVIII (con cronologia degli spettacoli)*, in «Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti di Bergamo», LXX, pp. 263-310.
- PINETTI, G.B. (1938). *Origine, splendore e tramonto d'un teatro cittadino. Il Teatro dei Nobili in Alta Città*, in «Rivista di Bergamo», aprile.
- REAU, L. (1959). *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français*, Paris, Hachette.
- RESMINI, M., FRIGENI, R. (2022). *Da Bergamo al Mediterraneo: fortezze alla moderna della Repubblica di Venezia*, Busto Arsizio, Nomos.
- ROMEO, E. (2018). *Patrimonio ecclesiastico e rivoluzione francese: la conservazione della damnatio memoriae*, in *Patrimonio architettonico religioso. Nuove funzioni e processi di trasformazione*, a cura di C. Bartolozzi, Roma, Gangemi, pp. 85-93.
- SCOTTI, A. (1984). *Lo Stato e la città. Architetture, istituzioni e funzionari nella Lombardia illuminista*, Milano, Franco Angeli.
- THEMELLY, P. (1991). *Il teatro patriottico tra rivoluzione e impero*, Roma, Bulzoni.
- VENTURA, V. (1994). *Le Commissioni conservatrici della Provincia di Bergamo*, in *Del restauro in Lombardia. Procedure, istituzioni, archivi 1861-1892*, a cura di G.P. Treccani, Milano, Franco Angeli, pp. 165-189.
- ZADOR, A. (1963). *Leopoldo Pollach 1751-1806*, in «L'Arte», 28, luglio-dicembre, pp. 347-367.
- ZADOR, A. (1975). *Appunti sulle perdute "Carte Pollach"*, in «Storia architettura. Quaderni di critica», II, gennaio-aprile, pp. 13-20.

#### Elenco delle fonti archivistiche o documentarie

Milano, Archivio di Stato, Comuni, cart. 7.

#### Sitografia

- <https://suisa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/suisa/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=196652> (maggio 2023)
- <https://rettorato.unibg.it/santagostino/en/immagini/1856/veduta-della-porta-s-agostino-in-bergamo> (maggio 2023)
- <https://www.bergamodascoprire.it/category/storia/> (maggio 2023)
- <http://www.examenapium.it/libri/sartori.htm> (maggio 2023)
- <https://graficheincomune.comune.milano.it/graficheincomune/immagine/A.S.+m.+21-67> (maggio 2023)
- <http://www.religious-orders-piedmont.polito.it/news.html> (maggio 2023)

PREPRINT

## *Nuove interpretazioni e suggestioni sulla rappresentazione della città fortificata di 'Bononia', contenuta nel Liber Chronicarum di Hartmann Schedel<sup>1</sup>*

*New interpretations and suggestions on the representation of the fortified city of 'Bononia', within in the Hartmann Schedel's Liber Chronicarum*

**LUCA ORLANDI\***, **ROBERTO DE LORENZO\*\***

\*Università di Özyegin, \*\*Ricercatore indipendente

### **Abstract**

*Lo scopo di questa presentazione nasce da una attenta osservazione dell'incisione della città di Bononia (Bologna), contenuta nel Liber Chronicarum di Hartmann Schedel, pubblicata a Norimberga nel 1493 in latino e in tedesco. Molte delle incisioni rappresentano – a volte in maniera fantasiosa a volte realistica – le città del mondo conosciuto, partendo dall'antichità. Nella nostra interpretazione, la rappresentazione non veritiera di Bononia farebbe supporre che forse, celata sotto un altro nome, si sia voluta invece mostrare la città di Galata/Pera.*

*The purpose of this presentation stems from a careful observation of the engraving of the city of Bononia (Bologna), contained in Hartmann Schedel's Liber Chronicarum, published in Latin and German languages in Nuremberg in 1493. Sometimes imaginatively sometimes realistically, many of the engravings represent the cities of the known world, starting from antiquity. In our interpretation, the untruthful representation of Bononia would suggest that perhaps, hidden under another name, the intention was instead to show the city of Galata/Pera.*

### **Keywords**

Liber Chronicarum, Pera, Bologna.  
Nuremberg Chronicle, Pera, Bologna.

### **Introduzione**

Nell'ambito delle trasformazioni urbane nelle città europee, questo lavoro vuole porre l'accento su di una immagine di città fortificata che presenta alcune incongruenze e offre interessanti spunti di riflessione riguardo alla rappresentazione iconografica della città tra XV e XVI secolo. Pur trattandosi di una prima ipotesi investigativa su di un testo più che studiato in passato, il nostro interesse è incentrato sull'analisi dettagliata da un punto di vista urbano e formale dell'incisione della città di Bononia (Bologna), presente all'interno del *Liber Chronicarum* di Hartmann Schedel, pubblicato a Norimberga nel 1493. Per il presente articolo è stata utilizzata l'edizione online del manoscritto [*Liber Chronicarum* 2023].

Prima di analizzare la xilografia della città di Bononia, raffigurata nel folio LXIIr della Cronaca, occorre introdurre la pubblicazione stessa, il contesto in cui venne realizzata e la diffusione che ebbe su scala europea, trattandosi di una delle prime opere ad incunabulo che integrava brillantemente testi con immagini, e in cui vengono descritte le vicende del mondo conosciuto a partire dall'inizio dei tempi sino al 1490 circa. Un'opera ambiziosa e monumentale, sia per gli enciclopedici contenuti sia per l'apparato iconografico a cui è dovuta la sua grande fortuna

<sup>1</sup> Gli autori del presente articolo hanno così suddiviso il loro lavoro: *Introduzione* è a firma di L. Orlandi; *1. La rappresentazione della città nel XV secolo* è a firma di R. De Lorenzo; *2. Il caso di Bononia: alcune osservazioni e considerazioni* e le *Conclusioni* sono a firma di L. Orlandi e R. De Lorenzo.



nei secoli seguenti. Bisogna precisare che il libro di cui trattiamo viene chiamato con diversi nomi, a seconda del luogo in cui è stato studiato in passato: gli studiosi latini chiamano questa pubblicazione *Liber Chronicarum* dal momento che questa frase appare presente nell'indice dell'edizione latina. Gli anglofoni invece l'hanno a lungo chiamata la *Nuremberg Chronicle*, dal nome della città in cui fu pubblicata per la prima volta, mentre i tedeschi in generale la chiamano *Die Schedelsche Weltchronik*, in onore del suo autore Hartmann Schedel [Duniway 1941].

In pieno spirito umanistico, il *Liber Chronicarum*, fu scritto in lingua latina dal fisico e storico di Norimberga Hartmann Schedel (1440-1514), su ordine di due ricchi uomini d'affari, Sebald Schreyer e suo cognato Sebastian Kammermeister, i quali commissionarono la Cronaca allo stampatore Anton Koberger (circa 1440-1513), proprietario a Norimberga della più grande stamperia tedesca del XV secolo. Tra il 1487 e l'anno successivo Schedel commissiona le illustrazioni a Wolgemut ed al suo figliastro Pleydenwurff e nel 1491 vennero affidate loro l'impaginazione del testo e delle immagini. La prima edizione venne pubblicata il 12 luglio del 1493, quasi contemporaneamente ne fu commissionata anche una versione in volgata tedesca, e per questa traduzione i due mecenati si avvalsero della collaborazione di Georg Alt (circa 1450-1510), uno scriba del tesoro di Norimberga, e il progetto fu completato il 23 dicembre 1493 [Reske 2000]. Il testo di Hartmann Schedel non è assolutamente originale ma si basa quasi testualmente sul lavoro di altri pensatori dell'Umanesimo, come ad esempio quello del monaco agostiniano Giacomo Filippo Foresti, conosciuto anche come Jacobus Philippus de Bergamo (1434-1520) [Foresti 1483]. Il *Liber Chronicarum* si avvale di un apparato iconografico composto da 299 carte, per un totale di circa 1.809 illustrazioni realizzate utilizzando circa 641-643 blocchi o matrici di legno (in realtà si tratta di 1.165 xilografie, alcune delle quali ripetute in parti diverse del libro e in alcuni casi più di una volta, come vedremo in seguito); tra queste illustrazioni si trovano le rappresentazioni di 26 vedute di città a doppia pagina e due grandi mappe a doppia pagina: la *mappamundi* e l'Europa settentrionale e centrale di Hieronymus Münzer (circa 1437/1447-1508). Si può affermare che il *Liber Chronicarum*, con tale dispiego di conoscenza e paziente lavoro per raccogliere ed organizzare tutto questo materiale, è stato il libro stampato più riccamente illustrato di tutto il XV secolo dalla scoperta della stampa in avanti [Wilson, Wilson 1976].

Tutte le incisioni contenute nel libro furono eseguite da Michael Wolgemut (1434-1519) e da Wilhelm Pleydenwurff (1460-1494), oltre che da altri incisori e maestri pittori della bottega di Norimberga tra cui in seguito figurò il più celebre Albrecht Dürer (1471-1528). Poste a completamento delle rappresentazioni e descrizioni di personaggi sia reali sia di fantasia, quali Papi, Re, Profeti, Santi e grandi filosofi, o a soggetto biblico, oppure presentando eventi mitici e storici o raffigurando vedute di città antiche o ancora esistenti e fiorenti, le numerose xilografie mostrano, in una sorta di accumulo enciclopedico da biblioteca alessandrina, un atteggiamento tipico rinascimentale di divulgare il più possibile il sapere attraverso descrizioni precise e documentate e immagini accurate.

Le incisioni a incunabulo arricchiscono notevolmente il *Liber Chronicarum*, e per la loro bellezza e precisione nell'esecuzione, verrebbe quasi da pensare che il testo sia stato realizzato a coronamento delle illustrazioni e non viceversa. In molte copie circolanti, queste illustrazioni furono colorate a mano con la tecnica dell'acquerello per aumentarne il valore e già all'epoca della stampa della prima edizione vi erano botteghe artigiane specializzate in tutta la Germania che si occupavano esclusivamente delle colorazioni. Su alcuni esemplari la colorazione fu aggiunta in epoche successive e parecchie copie furono squinternate per la

vendita dei singoli fogli come stampe decorative, specialmente quelle illustrazioni più grandi, come le vedute di città disposte su due pagine.

Nel 1497 una nuova edizione in tedesco del *Liber Chronicarum* curata da Georg Alt (1440-1513 circa) fu pubblicata da Johann Schönsperger ad Augusta, e appartiene alle ristampe della Cronaca in forma abbreviata o semplificata, a cui furono però integrate circa 350 xilografie e, rispetto alle vedute di città della prima edizione, queste nuove xilografie in scala ridotta risultarono molto più maneggevoli dal punto di vista della tecnica di stampa e presumibilmente resero più veloce e meno costosa la riproduzione di nuove edizioni e ristampe [Reske 2000]. Del *Liber Chronicarum* sono ancora in circolazione circa 1240 copie dell'edizione in latino e in circa 1580 copie del volgare in tedesco. Questi libri – spesso ben conservati – sono sparsi in tutto il mondo e si trovano presenti sia in musei e biblioteche, sia presso collezioni private o case d'aste, a testimonianza del grande valore attribuito a questo opera di fine Quattrocento.

### 1. La rappresentazione della città nel XV secolo

Una delle maggiori qualità della cronaca è data dalla presenza delle incisioni su legno ed in particolare dalle visioni delle città storiche, sia quelle mitologiche o riferite a racconti biblici, sia quelle esistenti all'epoca della stesura del libro. Trattandosi di una pubblicazione tedesca, ovviamente grande rilievo ed attenzione fu data alle città in Germania o comunque nelle aree dell'Europa centrale sotto la loro influenza, ma lo spirito di comprendere tutto il mondo conosciuto ha fatto sì che anche molte altre città contemporanee fossero dettagliatamente rappresentate [Grafton 2013].

La cartografia e la produzione di mappe sviluppatasi nel Quattrocento e soprattutto quella del secolo successivo confermano la volontà di rappresentare le città esistenti in maniera più dettagliata e con un approccio più scientifico ed utilitaristico al tempo stesso, a differenza dei secoli precedenti in cui le città venivano fondamentalmente rappresentate solo in maniera convenzionale o simbolica. A questo proposito, Friedman spiega come al volgere della fine del Medioevo fosse cambiata la concezione stessa della rappresentazione della città con nuove finalità: “Nel Medioevo, tuttavia, quando le mappe stesse potevano restituire gli elementi topografici solo approssimativamente, le vedute delle città erano rappresentazioni ridotte e convenzionali in cui l'interpretazione prevaleva sulle informazioni. In questa tradizione visiva le città appaiono come simboli. Potrebbero rappresentare un luogo specifico o un ideale generale, ma anche quando, nel XIV secolo, le rappresentazioni divennero più precise sui tipi di edifici, sui singoli monumenti e sui dettagli della vita cittadina, la posizione delle cose non fu determinata dalla topografia ma dalle esigenze di schemi compositivi finalizzati all'interpretazione dei valori. [...] Gli autori umanisti reinventano il genere della scrittura che descrive le città prestando attenzione a fattori geografici osservabili e in particolare a quelli architettonici” [Friedman 2001, 56-57].

L'utilizzo delle viste panoramiche a volo di uccello delle città storiche lasciano apprezzare maggiormente la scena urbana ed i dettagli architettonici in essa contenuti. Vengono così valorizzati, da un punto di vista grafico, alcuni elementi iconografici e dettagli architettonici tali da rendere le città facilmente riconoscibili, la presenza di uno sfondo agricolo o campestre, o di un paesaggio attraversato da fiumi e da valli. Molte di queste rappresentazioni cercano di essere abbastanza fedeli alla realtà, in modo che il lettore possa, attraverso alcuni precisi elementi urbano/architettonici, quali una cinta muraria, una torre o un campanile, una cupola, o un approdo portuale, a riconoscere una determinata città. Scorrendo le pagine del libro, il lettore può così orientarsi più facilmente e costruire una propria geografia del mondo, in un

processo in cui la sua memoria archivia per così dire più facilmente le nozioni abbinandole alle immagini e rafforzandone al contempo la simbologia. Il *Liber Chronicarum* non fa eccezione e delle 1809 xilografie ben 119 si riferiscono a città storiche esistenti come Roma, Venezia, Genova, Firenze, Costantinopoli, Atene, Parigi, Vienna, Gerusalemme, Praga, Monaco, Norimberga e molte altre ancora, in cui sia elementi topografici sia particolari architettonici ne fissano i connotati ed alcune caratteristiche peculiari, lasciando spazio però anche ad interpretazioni [Grafton 2013]. Nel lavoro di impaginazione del *Liber Chronicarum*, per risparmiare sulla lavorazione delle matrici, il legno utilizzato per la veduta di una città veniva spesso impiegato nuovamente per un'altra località assai differente. Ed è a questo punto che nascono alcuni dubbi o ipotesi interpretative su quale fosse realmente la città che si voleva raffigurare o simboleggiare o quale invece venisse semplicemente 'inventata' e ricopiata per riempire uno spazio altrimenti vuoto.

## 2. Il caso di Bononia: alcune osservazioni e considerazioni

Lo spunto di questa presentazione nasce da un'intuizione scaturita dall'immagine della città di *Bononia-Bologna* (folio LXIIr) e dalla sua particolare collocazione all'interno del *Liber Chronicarum*. L'immagine è la stessa utilizzata ripetutamente per altre città o luoghi: la prima è *Maguncia-Magonza* (folio XXXIXv); poi si ritrova in *Aquileya-Aquileia* (folio Llr); poi ancora *Lion-Lione* (folio LXXXVIIIr) ed infine per una non bene precisata quanto generica *De austria germanorum celebri provincia-Austria* (folio CCLXXVIIIr).

Tra queste cinque immagini la scelta di analizzare Bologna e non le altre nasce da alcune constatazioni. Premesso che Bologna abbia meritato, al pari di altre città, la sua collocazione all'interno della Cronaca, con ampie descrizioni della sua storia e fatti epici, è la sua peculiare quanto insolita posizione nel testo che la rende interessante per le nostre speculazioni; infatti, mentre la città di *Bononia-Bologna* si trova sul recto del folio LXIIr, al suo verso vi è raffigurata curiosamente la veduta di *Bizantium-Bisanzio* (folio LXIIv) (Fig. 1).

Alcune incongruenze appaiono immediate, se si considera l'immagine di Bononia come attendibile riproduzione della città: la presenza del mare o di un ampio braccio di fiume solcato da imbarcazioni di grossa stazza non può assolutamente riferirsi al piccolo rivo Reno in prossimità della città; la *forma urbis*, arroccata su vistosi rilievi e circondata da robuste mura, nonché la rappresentazione orografica del terreno con paesaggi collinari e montagnosi tutt'attorno, difficilmente la connotano con il capoluogo dell'Emilia-Romagna. A guardare in dettaglio, questa immagine può difficilmente far pensare anche alle altre tre città in questione: Magonza, Lione e Aquileia. Sebbene le prime due siano attraversate entrambe da un corso d'acqua, la loro morfologia non è rispettata per niente in questa rappresentazione, mentre la terza non merita neanche di essere considerata, dato che la città si trova immersa nelle un tempo paludose pianure friulane e



1: La città di Bononia da Hartmann Schedel, *Liber Chronicarum*, Nürnberg 1493, f. LXIIr (collezione privata R. De Lorenzo).



tantomeno si può pensare ad una 'vaga' terra di Austria. Quindi la nostra supposizione è che forse si tratti di una ulteriore città, mai rappresentata interamente nel *Liber Chronicarum*, e non menzionata direttamente forse per ragioni politiche e culturali, come vedremo in seguito. La contiguità fisica nella Cronaca di Bisanzio e di Bologna non sembra infatti essere casuale e se ad una prima lettura potrebbe trattarsi solamente di una vicinanza alfabetica, la lettera B per intenderci, questa non può essere una giustificazione valida, in quanto la città menzionata subito prima di Bologna è *Massilia*-Marsiglia (folio LXIr). Così, ad una più accorta lettura, si comprende che la Bologna vicina a Bisanzio potrebbe in realtà essere la città di Galata (o Pera dei Genovesi), posta esattamente dall'altra parte del Corno d'Oro, il braccio di mare che la separava fisicamente da Costantinopoli, la capitale, prima bizantina poi ottomana. Quali elementi ci permettono di fare simili supposizioni sul fatto che dietro a Bologna si celi in realtà la Pera genovese?

Nel *Liber Chronicarum* sono presenti diverse rappresentazioni di Bisanzio/Costantinopoli: la bella vista panoramica delle tavole CXXIX v-CXXX r, indicata come *Constantinopolis*; a seguire il folio CCXLIXr, con la dicitura *Constantinopolis expugnatio a turchis*; il folio CCLVIr, *Regia Urbe Stanopolitana* e il folio CCLXXIIIr, *De expugnatione Costantinopolis*. Da notare come le illustrazioni del folio CXXIXv e CXXXr (solo parzialmente), CCXLIXr e CCLXXIIIr provengono tutte dalla stessa matrice xilografica. Inoltre anche il folio CCXCr recante il nome di *Italia* non è che una copia del folio CCXLIXr. Non è nostra intenzione analizzare in dettaglio tutte queste immagini; molto è già stato scritto sulla Costantinopoli così spesso citata nella Cronaca e per approfondire l'analisi di queste tavole si rimanda perciò al lavoro di altri ricercatori [Berger, Bardill 1998; Kaya Zenbilci 2018; Mazurczak 2018; Bornovali 2019].

In generale, possiamo affermare che nelle rappresentazioni costantinopolitane della Cronaca è possibile riconoscere molti elementi caratteristici della città, quali la conformazione della penisola storica, il Corno d'Oro, il Mar di Marmara, le doppie cinte di mura terrestri e le mura di mare, alcune colonne monumentali, la chiesa di Santa Sofia, il palazzo imperiale, i monasteri e altri edifici particolari, come pure uno scorcio di Pera (Fig. 2). Curiosamente però, in nessuna di queste rappresentazioni iconografiche, come neppure in nessun'altra rappresentazione all'interno di tutta la Cronaca, si vede bene in dettaglio la città di Pera, che per diversi secoli fu come colonia genovese il centro più importante di tutti i commerci marittimi del Levante. Come mai una tale svista in un'opera di così grande rilievo?

La città di Pera sembra essere stata quasi volutamente dimenticata dagli incisori, o dai committenti tedeschi, per cui forse l'onta della caduta di Costantinopoli per mano degli Ottomani nel 1453 e l'aiuto dato a loro dai Genovesi levantini all'indomani della conquista, poteva essere motivo di imbarazzo per rappresentarla manifestamente. Al contrario, nell'immagine di Bononia alcuni elementi farebbero supporre che ci si trovi in presenza di Pera: la conformazione morfologica del centro urbano *intramuros* che si sviluppa attorno ad una collina sovrastata da alti edifici a torre, anche se in questo caso l'edificio più alto farebbe pensare ad una chiesa o comunque ad un complesso religioso più che ad una torre di avvistamento, fa decisamente propendere per la tesi di Galata/Pera. Un forte indizio è dato dalla torre sul mare che rimanda nelle sue forme con il tipico cappello conico alla famosa Torre di Galata dei Genovesi, in realtà costruita sulla sommità della collina di Pera e non vicino al mare. Ma potrebbe trattarsi del *Kastellion ton Galatau*, o Castello di Galata – non più esistente, da dove i Bizantini prima ed i Genovesi in seguito, tendevano la catena posta a chiusura del Corno d'Oro in caso di guerra, come infatti avvenne durante l'assedio ottomano del 1453 che portò alla caduta della capitale cristiana. Le botti raffigurate nelle sue immediate vicinanze farebbero proprio pensare al loro uso come 'galleggianti' per mantenere in

LUCA ORLANDI, ROBERTO DE LORENZO

superficie la catena una volta tesa, che collegava Galata/Pera alla Torre di Sant'Eugenio, posta dirimpetto nella cinta muraria di Costantinopoli (Fig. 3). Inoltre, le molte e grandi imbarcazioni vicino alle mura potrebbero fare pensare nuovamente alla reale situazione portuale di Pera, in cui le merci venivano scaricate a ridosso di queste e non vi erano pontili o moli in aggetto. Ma un altro elemento è quello che maggiormente ci interessa: la presenza di un minareto nella cinta muraria, che sembra essere stato aggiunto in seguito, dopo una prima preparazione del legno, ancora a conferma del fatto che Pera non fosse più genovese e cristiana, ma bensì musulmana e turca (Fig. 4). Per di più, pur essendo visibili parecchie chiese e conventi, non si vede una sola croce a svettare sui loro campanili o sulle guglie. Una strana o una voluta dimenticanza? In un'epoca in cui la rappresentazione simbolico-interpretativa doveva mandare messaggi anche attraverso le immagini, parrebbe davvero strano che la cristianissima Bologna, o Magonza o le altre città che hanno utilizzato la stessa matrice, vengano raffigurate senza i simboli cristiani, ma con invece un minareto in bella mostra.



2: Dettaglio della città di Pera da Constantinopolis di Hartmann Schedel, Liber Chronicarum, Nürnberg 1493, f. CXXXr (collezione privata R. De Lorenzo).

3: Dettaglio della supposta rappresentazione del Castello di Galata a Pera, da Bononia, presente in Hartmann Schedel, Liber Chronicarum, Nürnberg 1493, f. LXIIr (collezione privata R. De Lorenzo).

4: Dettaglio della supposta rappresentazione del minareto presente sulle mura Pera, da Bononia, presente in Hartmann Schedel, Liber Chronicarum, Nürnberg 1493, f. LXIIr (collezione privata R. De Lorenzo).

Esistono esempi analoghi di elementi architettonici musulmani presenti in altre città della Cronaca? In qualche modo sì, se si considera che si trovano minareti solo in specifici casi e per sottolineare alcuni eventi storici, come nel caso dell'antica Carthago-Cartagine (folio XLv), il cui minareto risulta essere similissimo a quello di Bononia-Pera e dove forse l'inserimento è stato fatto considerando non l'antica capitale punica ma la Tunisi hafside del XV secolo. Altro esempio emblematico è Nicea Urbs-Nicea, (folio CXCIIIv), il cui legno fu utilizzato anche per la già menzionata Marsiglia (folio LXIr), in cui si vede la Iznik ottomana dominata da un grande edificio a cupola (forse Santa Sofia di Nicea?) culminante con una mezzaluna islamica, segno della conversione dell'antico edificio cristiano e presenta nelle sue vicinanze una curiosa statua luciferina a coronamento di una colonna, segno questo forse della presenza del maligno nella città ormai infedele? Anche nella stessa Costantinopoli, e precisamente nella tavola denominata per convenzione Regia Urbe 'Stanopolitana' (folio CCLVIIr), la cupola di Santa Sofia è affiancata da due minareti, a dimostrazione dell'avvenuta conversione in moschea. In questo caso, la narrazione dello



Schedel descrive come un segno divino e vendicatore la tempesta che, con folgori e saette, nel luglio del 1490 causò la rovina della statua di Costantino posta sopra l'omonima colonna e che distrusse con il fuoco parecchi quartieri della capitale degli infedeli.

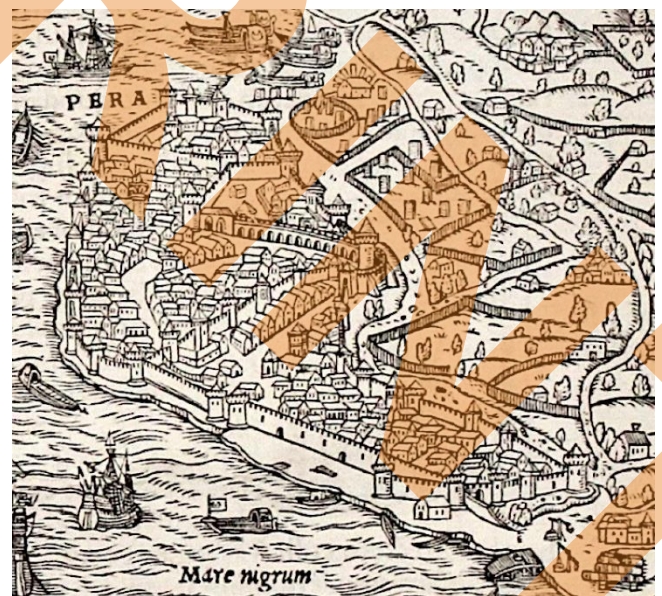
Se invece di Bononia si trattasse di Pera, in qualche modo screditata agli occhi europei di fine Quattrocento, ecco che tutte le nostre ipotesi sembrerebbero essere più verosimili. Ultimo dettaglio al margine di queste analisi, anche se non verificabile: in alcune edizioni del *Liber Chronicarum*, la linea della cornice del disegno di Bononia è interrotta nella sua parte superiore, come se fosse stata predisposta per ospitare un altro nome a incunabulo, a cui però non si diede seguito, o che forse fu cancellato dalla matrice stessa.

### Conclusioni

Nel corso dei secoli, la città di Bisanzio/Costantinopoli/Istanbul è stata oggetto di parecchie raffigurazioni da parte di viaggiatori e pittori provenienti dai paesi europei. Soprattutto a partire dalla prima metà del XV secolo, le raffigurazioni di Costantinopoli furono utilizzate per rappresentare il processo di sviluppo dell'urbanizzazione e dei cambiamenti della metropoli capitale del Levante, ma successivamente, servirono anche per negare o esorcizzare l'avvenuta conquista della capitale bizantina e la fine di un impero cristiano [Kafesçioğlu 2009]. Tralasciando la mappa del geografo Cristoforo Buondemonti (1386-1430 circa), in cui effettivamente si vedono Costantinopoli e Pera prima della conquista ottomana [Manners 1997], le successive rappresentazioni di Pera nel XVI secolo, come quella del veneziano Giovanni Andreas Vavassore (1495-1572) o quella del Sebastian Munster, mostrano una città medioevale fortificata poco ottomana e ancora molto cristiana (Fig. 5).

Nelle fonti occidentali, anche cent'anni dopo la caduta, la stessa Costantinopoli non viene mai menzionata con il nuovo nome di Istanbul, come comunemente era chiamata dai Turchi, e viene invece rappresentata come città bizantina, o nel caso di Pera, vista ancora come la città genovese e non la Galata ottomana. La negazione di una Pera complice della disfatta cristiana persiste quindi nelle coeve rappresentazioni europee, dove si preferisce mostrarla come una fiorente città medioevale latina, non curanti del fatto che alla metà del XVI secolo Pera era invece diventata un importante centro multietnico e multi culturale nelle dinamiche urbane Turco-ottomane di Istanbul [Orlandi, Ivkowska 2021].

Un voluto ripensamento all'epoca della stesura e nella produzione delle matrici delle xilografie per il *Liber Chronicarum* potrebbe essere alla base di questo ragionamento che ci induce a pensare al mancato inserimento di Pera. La conquista di Istanbul da parte degli Ottomani il 29 maggio del 1453 e la successiva resa volontaria dei Genovesi di Pera al sultano Maometto il Conquistatore qualche giorno dopo, potrebbe facilmente indurre a pensare che nel mondo cristiano di fine Quattrocento fosse ancora troppo viva quest'onta che di fatto rese i Genovesi del Levante come dei traditori agli occhi degli



5: Dettaglio della città di Pera da Sebastian Munster, *Constantinopolitanae urbis effigies*, Basel 1550 (collezione privata R. De Lorenzo).



Occidentali. E d'altra parte neanche quarant'anni separano quella che fu considerata come la più grande sconfitta del mondo occidentale inflitta dagli infedeli musulmani, la perdita della più importante città di tutta la cristianità.

Questa ipotesi che abbiamo cercato di mostrare sul'interpretazione di Bononia come Pera merita sicuramente un ulteriore spazio di approfondimento e maggiori ricerche iconografiche su testi ancora da verificare e si spera che questa comunicazione possa generare nuovi studi in questa direzione.

### **Bibliografia**

- FORESTI, J.F. (1483). *Supplementum chronicarum*, Venezia, Bernardino Benali.
- BERGER, A., BARDILL, J. (1998). *The Representations of Constantinople in Hartmann Schedel's World Chronicle, and Related Pictures*, in «Byzantine and Modern Greek Studies», vol. 22 (1), pp. 1-37.
- BORNOVALI, S. (2019). *Hartmann Schedel'in İstanbul Görünümleri*, in «Art-Sanat», n. 11, pp. 13-46.
- DUNIWAY, D.C. (1941). *A Study of the Nuremberg Chronicle*, in «Papers of the Bibliographic Society of America», vol. 35, pp. 17-34.
- FRIEDMAN, D. (2001). *'Fiorenza': Geography and Representation in a Fifteenth Century City*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 64. Bd., H. 1, pp. 56-77.
- GRAFTON, C.B. (2013). *Medieval Woodcut Illustrations: City Views and Decorations from the Nuremberg Chronicle*, New York, Dover Publication.
- KAFESÇIOĞLU, Ç. (2009). *Constantinopolis/Istanbul: Cultural Encounter, Imperial Vision, and the Construction of the Ottoman Capital*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, University Park.
- KAYA ZENBİLCİ, İ. (2018). *Schedel'in Dünya Tarihi/Nürnberg Kroniği'nde (Liber Chronicarum) Konstantinopolis Tasvirleri*, in «Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi», vol. 11, pp. 1107-1136.
- MANNERS, I.R. (1997). *Constructing the Image of a City: The Representation of Constantinople in Christopher Buondelmonti's Liber Insularum Archipelagi*, in «Annals of the Association of American Geographers», vol. 87, n. 1, pp. 72-102.
- MAZURCZAK, U. (2018). *Panorama Konstantynopola w Liber chronicarum Hartmannna Schedla (1493). Miasto idealne – memoria chrześcijaństwa*, in «Vox Patrum», vol. 70, pp. 499-525.
- ORLANDI, L., IVKOVSKA, V. (2021). *From Galata to Pera: Shifting borders in Ottoman Society (1453-1923)*, in *The Dialectics of Urban and Architectural Boundaries in the Middle East and Mediterranean*, a cura di S. Girginkaya Akdag, M. Dincer, M. Vatan Kaptan, I. Maro Kiris, U. Topcu, Cham, Springer Nature Switzerland AG, pp. 79-95.
- RESKE, C. (2000). *Die Produktion der Schedelschen Weltchronik in Nürnberg - The Production of Schedel's Nuremberg Chronicle*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag.
- WILSON, A., WILSON, J.L. (1976). *The Making of the Nuremberg Chronicle*, Amsterdam, Nico Israel.

### **Elenco delle fonti archivistiche o documentarie**

- Collezione privata R. De Lorenzo, Hartmann Schedel, Liber Chronicarum, Nürnberg 1493, f. LXIIr, CXXXr.
- Collezione privata R. De Lorenzo, Sebastian Munster, Cosmographiae Universalis, Basel 1550, *Constantinopolitanae urbis effigies*.

### **Sitografia**

- University of Cambridge Digital Library (2023), Hartmann Schedel, *Registrum huius operis libri chronicarum cum figuris et imagibus ab inicio mundi*, Nürnberg, Consummatu[m] autem duodecima mensis Julij. Anno salutis n[ost]re. 1493, "Nuremberg Chronicles", <http://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-INC-00000-A-00007-00002-00888/1> (marzo 2023)
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni\\_Andreas\\_Vavassore,\\_Byzantivm\\_sive\\_Costantineopolis.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_Andreas_Vavassore,_Byzantivm_sive_Costantineopolis.jpg) (aprile 2023)
- <https://digidoll.library.wisc.edu/cgi/t/text/text-idx?c=nur;cc=nur;view=toc;idno=nur.001.0004> (aprile 2023)
- [https://it.wikipedia.org/wiki/Cristoforo\\_Buondelmonti#/media/File:Map\\_of\\_Constantinople\\_\(1422\)\\_by\\_Florentine\\_cartographer\\_Cristoforo\\_Buondelmonte.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Cristoforo_Buondelmonti#/media/File:Map_of_Constantinople_(1422)_by_Florentine_cartographer_Cristoforo_Buondelmonte.jpg) (aprile 2023)
- [http://historic-cities.huji.ac.il/turkey/istanbul/maps/munster\\_lat\\_1550\\_940.html](http://historic-cities.huji.ac.il/turkey/istanbul/maps/munster_lat_1550_940.html) (aprile 2023)