

M. Beatrice Bettazzi

Ricercatrice indipendente | beatricebettazzi@libero.it

KEYWORDS

vista dall'alto; rappresentazione; mentalità; città; storia

ABSTRACT

Il contributo illustra il paradosso fra il desiderio espresso in modo generalizzato di verare, cioè raffigurare al vero la città, e il risultato di tale riproduzione che assai spesso coincide con una vista dall'alto, per i tempi, il tardo Cinquecento, rara, se non impossibile. Sono indagate le implicazioni antropologiche di tale dispositivo concettuale, che rimanda in generale all'esigenza di dominare lo spazio. Le numerose declinazioni in cui ciò avviene, tuttavia, non pertengono soltanto all'ambito politico o amministrativo, ma anche all'ampio campo dei saperi e delle certezze religiose, non a caso messe sempre più in forse dall'avanzata della Riforma protestante. La veduta dall'alto, ricca di fascino poiché procura vertigine e illude di vedere come vede Dio, non è un caso allora se diventa uno stratagemma espressivo in un periodo di perdita di certezze e di rifondazione di saperi, come i decenni cruciali di passaggio fra Rinascimento e Barocco.

English metadata at the end of the file

Il paradosso del *Vero* *Ritratto*: potere e altre implicazioni nelle immagini di città del tardo Rinascimento

Sono passati esattamente trent'anni dal saggio ancora vitalissimo di Giovanni Ricci, incluso nella pubblicazione a cura di Cesare de Seta e Jacques Le Goff sulla città e le sue mura, in cui lo studioso emiliano metteva al centro della sua attenzione proprio il tema della relazione fra l'immagine della città e il suo corrispondere a un concetto di *verità*.¹

Il nodo da cui parte Ricci è la Bologna del cardinale Gabriele Paleotti, committente di Cherubino Ghirardacci che è figura centrale nella delineazione di una particolare tipologia di immagine urbana, *in primis* bolognese.² Al monaco agostiniano, Paleotti chiede "in disegno [di] verare la città di Bologna con suoi borghi, chiese, strade, hospitali..."³ quella stessa Bologna che qualche anno dopo, siamo nel 1581, Agostino Carracci riproduce a stampa. Nella dedica al cardinale – sa bene così di compiacerlo – Carracci dichiara di essersi sforzato "d'imitare il desiderio suo e il vero".⁴ Ma è con Claude Duchet, detto il Duchetto, che l'anno successivo ormai l'aspirazione al vero entra nella titolazione della raffigurazione: "vero ritratto della città di Bologna [...] come al presente si ritrova".⁵

A rafforzare ulteriormente il concetto, in altra parte dello stesso testo, Ricci redige una prima elencazione di tutte le immagini di città che, in un periodo fra la fine del XVI secolo e i primi decen-

ni del successivo, si piccano di raffigurare il vero.

Anche se l'allusione al vero ritratto parte da altrove e da prima,⁶ ci troviamo di fronte a una vera e propria tendenza che ha in Bologna senza dubbio un polo culturale di primo piano. Lo stesso cardinale dà il buon esempio con il *Discorso sopra le immagini sacre e profane* (1582) che si configura come una tassonomica e persuasiva opera precettistica di guida alla raffigurazione delle immagini in chiave controriformista. Egli, poi, è affiancato da intellettuali che compiono, come sentito, analoghe operazioni di classificazione dei saperi per altre discipline, come ad esempio Ulisse Aldrovandi per le scienze naturali. Molte delle opere che nascono in questo scorcio di secolo all'ombra delle due torri sembrano, infatti, accomunate dalla volontà di sistematizzazione dei saperi, un *rappel à l'ordre* sentito come necessario. È un momento di intensa e complessa evoluzione culturale, all'indomani del Concilio di Trento e a cavallo fra le scoperte di Copernico (1543) e quelle di Galileo (anni Dieci del XVII sec.), responsabili dell'avvento destabilizzante delle nuove teorie eliocentriche.

Definire, allora, l'immagine del vero, riconfigurare un mondo regolato e in ordine sembra essere l'unico modo per contrastare

una complessità che si fatica sempre più a dominare. Dunque qual è l'immagine vera di una città, e di Bologna nello specifico? Qual è l'immagine in grado di rimandare il vero ritratto di una città? Cosa si intende per *vero*? La letteratura critica che si è interrogata su questo argomento, Ricci *in primis*, ma anche Lucia Nuti, che ha dedicato un lungo capitolo a questo tema nel suo *Ritratti di città*, mette in relazione il concetto di vero ritratto con il ritratto *ad vivum* o *al vero*: il disegno, dunque, di una città che sia riconoscibile nella sua configurazione planimetrica, così come nelle emergenze monumentali. Se la semplice pianta geometrica risponde solo a uno dei requisiti, meglio sembrano funzionare il profilo e la prospettiva, come tanti esempi, anche bolognesi, stanno a dimostrare. Ma il risultato non è sempre soddisfacente, poiché questi sistemi comunque restituiscono un'immagine parziale della realtà.

C'è, infatti, nella logica del *verare la città* o del *vero ritratto*, un altro aspetto, che sembra assai importante oltre alla riconoscibilità, ed è che la città possa essere colta nella sua completezza, che nulla sfugga allo sguardo di chi osserva il disegno. Uno sguardo dunque onnicomprensivo e totalizzante, che si ottiene grazie a una specifica tipologia di raffigurazione: la pianta prospettica o veduta a volo d'uccello o icnoscenografia. Traggio la descrizione di questo sistema da uno degli ultimi contributi di Cesare de Seta su questi temi:

La 'veduta a volo d'uccello' [è] realizzata da un punto di vista immaginario posto in alto nel cielo in modo da riprendere il sistema geomorfologico in cui si colloca la città. In tal caso l'autore si avvale usualmente di una pianta, la ruota per esigenze grafiche di impaginazione o per dare risalto a privilegiati *topoi*. Su di essa costruisce in assonometria ortogonale (isometrica, dimetrica, trimetrica) o in assonometria obliqua ('alla militare', 'alla cavaliera') ogni edificio e in forma pseudoprospectica la morfologia circostante [...].⁷

Troviamo conferma di questo anche nelle parole di un artista, di poco successivo all'avvio del fenomeno, Floriano dal Buono. Questi, nel 1636, nella dedica al suo *Ritratto ovvero profilo della città di Bologna*,⁸ invero un'ibrida combinazione di diversi sistemi prospettici, precisa: "Non consistono i ritratti di città nelle piante loro [...] ma nel rappresentarle tali quali l'occhio da una determinata vista le può vedere".⁹

Ed è qui che si insidia il paradosso: perché se la prospettiva geometrica prevede un punto di stazione reale, magari rialzato, la pianta prospettica, che invece presuppone un impossibile punto di stazione nel cielo, è evidentemente una costruzione artificiale e, come dice Ricci, non riproduce quello che si vede, ma quello che si sa. Inoltre, per rendere visibili al meglio tutti i *landmarks* ritenuti importanti per quel centro, vengono applicati artifici e scarti rispetto al reale, come ampliamento delle sezioni stradali, maggiorazione di scala di edifici più significativi, ecc. Tale gioco intellettuale risulta assai prolifico, come dimostrano le numerosissime immagini di città che in questo scorcio di Cinquecento e nei primi anni del Seicento riempiono le edizioni a stampa dei *Teatri di città*, o, dipinte ad affresco, adornano le sedi di potere.

Ma come mai tanta fortuna? Dove risiede il fascino di questo taglio particolare e perché ha così presa in questo momento? L'illusione del volo aereo, le possibilità intrinseche nella vista da un punto così elevato sono veri e propri miti archetipici, un sogno che ha accompagnato da sempre l'immaginazione dell'uomo, ma, soprattutto, sono prerogativa di esseri superiori, divini, di Dio.

In principio Dio creò il cielo e la terra. Ora la terra era informe e deserta e le tenebre ricoprivano l'abisso e lo spirito di Dio aleggiava sulle acque [...] Allora il Signore Dio plasmò dal suolo ogni sorta di bestie selvatiche e tutti gli uccelli del cielo e li condusse all'uomo, per vedere come li avrebbe chiamati.¹⁰

E ancora:

Il diavolo lo condusse in alto, gli mostrò in un istante tutti i regni della terra e gli disse: 'ti darò tutto questo potere e la loro gloria, perché a me è stata data e io la do a chi voglio. Perciò se tu ti prostrerai in adorazione dinanzi a me, tutto sarà tuo'.¹¹

Risulta chiaro, ma era abbastanza intuitivo, che il primo e principale aspetto legato alla vista dall'alto è senz'altro il sentimento di dominio, di potere che si ha su quel territorio.

Tale dispositivo è individuato come prerogativa regale anche nella letteratura antropologica e filosofica: Gilbert Durand, ad esempio, sottolinea come

la frequentazione dei luoghi elevati, il processo di ingigantimento o di divinizzazione che ispira ogni altitudine rendono conto di [...] un'attitudine alla 'contemplazione monarchica' legata ad archetipi di sovrana dominazione. La contemplazione dall'alto delle sommità dà il senso di un'improvvisa padronanza dell'universo.¹²

In effetti, il conseguente processo di miniaturizzazione che connota la vista è oggetto di un intero capitolo della *Poetica dello spazio* di Gaston Bachelard, trattazione ricca e densa di stimoli che porterebbe troppo lontano il nostro discorso, ma che rende ragione di un pensiero strutturato e significativo in questa direzione.¹³ L'antropologo Durand, ulteriormente e in modo ancora più pertinente, connette la coppia concettuale sovranità-vista dall'alto alla resa grafica del paesaggio dominato:

Occorre integrare a questa struttura lillipuziana l'arte intera del paesaggio [...] Il paesaggio dipinto è sempre microcosmo [...]. Si potrebbe anche dire che le strutture privilegiate da una cultura si riconoscono nella materialità della sua iconografia.¹⁴

Un altro grande della disciplina antropologica, Claude Lévi-Strauss, aggiunge un ulteriore tassello significativo:

Quale virtù possiede dunque la riduzione, tanto nel caso che concerna il formato, quanto in quello che riguarda la proprietà? Sembraerebbe risultare da una sorta di rovescia-

mento del processo di conoscenza: per conoscere l'oggetto reale nella sua totalità, noi abbiamo sempre tendenza a operare cominciando dalle sue parti. Si supera la resistenza che ci è opposta, suddividendola. La riduzione scalare rovescia questa situazione: rimpicciolita, la totalità dell'oggetto diviene meno temibile; per il fatto di essere quantitativamente diminuita, ci sembra qualitativamente semplificata. Più esattamente, questa trasposizione quantitativa accresce e trasferisce il nostro potere su un omologo della cosa: attraverso questo, la cosa può essere colta, soppesata nella mano, afferrata con un solo colpo d'occhio [...] La conoscenza del tutto precede quella delle parti. E anche se non è altro che un'illusione, lo scopo del procedimento è di creare o di conservare questa illusione, che gratifica l'intelligenza e la sensibilità di un piacere che, anche su questa sola base, può già essere definito estetico.¹⁵

Un piacere che ha attraversato la letteratura di tutti i tempi. Vorrei citare qui un passo dell'Ariosto che regala a Ruggiero la possibilità di cavalcare un cavallo alato consentendogli di fare un vero e proprio giro del mondo descritto in pochi versi:

Quindi partí Ruggier, ma non rivenne
per quella via che fe' già suo mal grado,
allor che sempre l'ippogrifo il tenne
sopra il mare, e terren vide di rado:
ma potendogli or far batter le penne
di qua di lá, dove piú gli era a grado,
volse al ritorno far nuovo sentiero,
come, schivando Erode, i Magi fêro.
Al venir quivi, era, lasciando Spagna,
venuto India a trovar per dritta riga,
lá dove il mare orientai la bagna;
dove una fata avea con l'altra briga.
Or veder si dispose altra campagna,
che quella dove i venti Eolo instiga,
e finir tutto il cominciato tondo,
per aver, come il sol, girato il mondo.
Quinci il Cataio, e quindi Mangiana
sopra il gran Quinsaí vide passando:
volò sopra l'Imavo, e Sericana
lasciò a man destra; e sempre declinando
da l'iperborei Sciti a l'onda ircana,
giunse alle parti di Sarmazia: e quando
fu dove Asia da Europa si divide,
Russi e Pruteni e la Pomeria vide.
Ben che di Ruggier fosse ogni desire
di ritornare a Bradamante presto;
pur, gustato il piacer ch'avea di gire
cercando il mondo, non restò per questo,
ch'alli Pollacchi, agli Ungari venire
non volesse anco, alli Germani, e al resto
di quella boreale orrida terra:
e venne al fin ne l'ultima Inghilterra.
Non crediate, Signor, che però stia
per sí lungo camin sempre su l'ale:
ogni sera all'albergo se ne gía,
schivando a suo poter d'alloggiar male.

E spese giorni e mesi in questa via,
sí di veder la terra e il mar gli cale [...].¹⁶

Il rimando a un'opera, come l'Orlando Furioso, tipica espressione di una cultura di corte, è referenza, credo, abbastanza pertinente, ma sembra che sia assai più interessante l'aver trovato negli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola un chiaro rimando alla vista dall'alto. Stampati in latino la prima volta nel 1548, ma circolanti in edizioni più estemporanee, gli *Esercizi* sono pratica di meditazione condivisa da sacerdoti e devoti che dedicano parte del loro tempo all'immaginazione di situazioni scritturali. Il *mettersi nei panni di* o il *vedere con l'immaginazione* funzionano come dispositivo di empatia con la divinità e dunque poi di persuasione.¹⁷ Nello specifico della meditazione della seconda settimana, in cui il penitente è indotto a rendersi conto della diffusione del peccato sulla terra e del conseguente bisogno di immediato ravvedimento, è prevista la contemplazione delle "tre persone divine [che] guardavano tutta la pianura o rotondità di tutto il mondo".¹⁸

L'importanza dell'immaginazione per la cultura d'età moderna è, come forse noto, elevatissima, è "una facoltà centrale," suggerisce lo studioso David Ganz,¹⁹ "che allo stesso tempo poneva l'occhio in una posizione privilegiata rispetto agli altri organi della percezione. Occhio e immaginazione avevano un rapporto di particolare affinità che nessun organo della percezione umana era in grado di eguagliare", cosa di cui è consapevole anche Gabriele Paleotti che sente, nel primo libro del suo trattato, di dover precisare:

Potremmo cominciare da quello, che viene affermato da filosofi & medici, dicendo che secondo i varij concetti, che apprende la nostra fantasia dalla forma delle cose, si fanno in essa così salde impressioni, che da quelle ne derivano alterazioni, & segni notabili nei corpi... Essendo dunque la immaginativa nostra così atta a ricevere tali impressioni, non è dubbio non ci essere strumento più forte, o più efficace a ciò, delle immagini fatte al vivo, che quasi violentano i sensi incauti [...].²⁰

E sull'aggettivo *incauto* non si può non citare un altro personaggio, appartenente al mito e alla classicità: costui ha interessato gli intellettuali di tutti i tempi poiché, nel desiderio estremo di *elevazione*, ha peccato di *hybris* fino a pagare con la vita. Si parla naturalmente di Icaro. Per sortire dalla complessità nefasta del labirinto, Dedalo e Icaro mettono le ali e tale costruzione che, dall'interno, risultava una trappola senza senso, dall'esterno, dall'alto, diventa intelligibile e non fa più alcuna paura. Invito a notare qui come la veduta dall'alto vada a toccare sensibilissime corde, anche psicologiche, nella ricerca di un distacco dalle cose che avviene appunto allontanandosi da esse, per non esserne sopraffatti o per meglio *cum-prehenderle*. Il giovane Icaro, non contento di essersi allontanato dalla sua prigione, non usa giudiziosamente la sua libertà e osa.

Infatti, come mette in luce Carlo Ginzburg²¹ nei libri di emblemi diffusi nel Cinquecento, spesso l'immagine di Icaro è accompagnata da motti che sottolineano il divieto di conoscere le cose *alte*, come ad esempio "quae supra nos, ea nihil ad nos" ("di ciò che è al di sopra di noi, non dobbiamo occuparci"). Icaro

qui rappresenta tutti gli scienziati, astronomi, filosofi e teologi che nello scorcio del XVI secolo restano avviluppati dal fascino e dall'arditezza delle teorie eliocentriche che cominciano a diffondersi. È sintomatico però che in seguito, col progressivo, benché lentissimo, accoglimento dei progressi scientifici, anche la figura di Icaro cambi di accezione e sempre nei libri di emblemi durante il Seicento sia avvicinata a concetti di audacia, curiosità e orgoglio intellettuale.

Nel 1686, Anselme de Boot, autore di un volume dal titolo *Symbola Varia*, accompagnerà la figura di Icaro al motto: "Nil linquere inausum".²² Qui Icaro, perfettamente padrone del suo volo, sembra definitivamente divenuto un eroe positivo.

Ritornando al tema del paradosso, resta da capire perché questa cultura tardo-cinquecentesca senta il bisogno di un approccio *olografico* e totalizzante quale quello che gli deriva dal dominare dall'alto il proprio spazio conosciuto, approccio che ha in sé il germe inquieto, sfuggente di una realtà che è invece una visione e quindi non ha nulla di reale. Sembra quasi il canto del cigno di una volontà tutta antropocentrica di *cum-prehendere* quello che ormai sfugge. Esattamente come il Concilio di Trento e la Chiesa della Controriforma hanno tentato di dominare una complessità che ormai faticano a governare. Le città sono, in questo scorcio di secolo, sottoposte a trasformazioni che mirano a connettere più velocemente punti lontani dell'abitato, tramite lunghi canali stradali. E quando le distanze sono notevoli – è, ad esempio, il caso di Roma – Sisto V sente il bisogno di trarre l'orizzonte lontano con fuochi prospettici costituiti da basiliche o da obelischi.²³

L'uomo non è più misura di tutte le cose, e dopo Colombo, l'Europa non è più al centro del mondo, così come la terra, nelle nuove e trasgressive teorie di Copernico e Keplero, ha perso il ruolo di centro dell'universo. Le immagini dall'alto si configurano come fughe all'infinito, ma corrette e trattenute; un irrealistico volo d'uccello, ma per guardare il proprio conosciuto, o comunque il reticolo ordinato e rassicurante di un insieme urbano, in una raffigurazione che ibrida la misura geometrica con l'evidenza pittorica.

Il passaggio cronologicamente subito successivo, siamo già in epoca barocca, lo delinea Leonardo Benevolo nel suo *La cattura dell'infinito*:

La dilatazione delle misure prospettiche fino al limite della percezione visiva nasce da una situazione caratteristica della cultura barocca: l'aspettativa della conferma delle regole prospettiche nella nuova scala si intreccia col timore e l'emozione che quelle regole vengano meno [...].²⁴

Il timore e l'emozione, afferma lo storico dell'architettura, sono i sentimenti che si affacciano quando si conduce la percezione dello spazio misurabile alle estreme conseguenze; tornano qui alla mente gli scritti di Paleotti, sulla stessa lunghezza d'onda, a proposito di quelle immagini, fatte a vivo, che, lui diceva, quasi "violentano i sensi incauti".²⁵ Ci si trova di fronte veramente a un momento di svolta, la fine di un'epoca, su un pericoloso crinale fra ortodossia ed eresia.²⁶ Periodo ricchissimo e complesso

dunque, nel quale, per riprendere le parole di Giovanni Ricci da cui tutto è partito, il tempo della *verità* va via via esaurendosi e, con l'accendersi dei Lumi, si entrerà decisamente nel tempo dell'esattezza.²⁷

¹ Giovanni Ricci, "Città murata e illusione olografica. Bologna e altri luoghi (secoli XVI-XVIII)," in *La città e le mura*, a cura di Cesare de Seta e Jaques Le Goff (Roma-Bari: Laterza, 1989), 265–90. Il saggio è stato ripreso col titolo "Verare la città" (La città e il suo doppio)," in *L'immagine delle città italiane dal XV al XIX secolo*, a cura di Cesare de Seta, catalogo della mostra, Napoli ottobre 98-gennaio 99 (Roma: De Luca, 1998), 67–71.

² Si veda anche M. Beatrice Bettazzi, "La storia dello spazio nella storia delle mentalità: note attorno alla veduta a volo d'uccello," in *La città globale. La condizione urbana come fenomeno pervasivo. Immagini, forme e narrazioni dalla città globale*, Atti del IX Congresso AISU a cura di Marco Pretelli, Rosa Tamborino e Ines Tolic (Torino: AISU, in corso di stampa).

³ Ricci, "Verare la città", 70.

⁴ Si rinvia alla riproduzione dell'esemplare conservato dalla Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio (da ora in poi BCA) al seguente link: <http://badigit.comune.bologna.it/mappe/14/library.html>, ultimo accesso 7 giugno 2021.

⁵ Ricci, "Verare la città", 71. Si veda la riproduzione dell'esemplare conservato presso la BCA: <http://badigit.comune.bologna.it/mappe/15/library.html>, ultimo accesso 7 giugno 2021.

⁶ Ad esempio, *La vera descrizione de tuto el Piemonte*, stampata a Venezia nel 1538 da Matteo Pagano: Ricci, *Città murata*, 282. Lucia Nuti cita (a sua volta citando Schulz) una xilografia di Venezia edita da Antonio Colb datata 1500. Si vedano Lucia Nuti, *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento* (Venezia: Marsilio, 1996) e Juergen Schulz, *La cartografia tra scienza e arte. Carte e cartografi nel Rinascimento italiano* (Modena: Panini, 1990).

⁷ Cesare de Seta, *Ritratti di città dal Rinascimento al secolo XVIII* (Torino: Einaudi, 2011), 31.

⁸ Si rinvia alla riproduzione dell'esemplare conservato dalla BCA al seguente link: <http://badigit.comune.bologna.it/mappe/23/library.html>, ultimo accesso 7 giugno 2021.

⁹ Nuti, *Ritratti di città*, 143.

¹⁰ Genesi, 1. 1–2.

¹¹ Vangelo di Luca, 4, 1–13.

¹² Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale* (Paris: Presses universitaires de France, 1960), trad. it.: *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale* (Bari: Dedalo, 1972), 134.

¹³ Gaston Bachelard, *Poetica dello spazio* (Bari: Dedalo, 1975), 171–204. Si veda anche, più recente e divulgativo, Simon Garfield, *In miniatura. Perché le cose piccole illuminano il mondo* (Monza: Johan&Levi Editore, 2019).

¹⁴ Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, 342.

¹⁵ Claude Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio. Alla scoperta della saggezza perduta* (Milano: Saggiatore, 2003), 27. Prima edizione 1962.

¹⁶ Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, libro X, edizione a cura di Lanfranco Carretti (Torino: Einaudi, 2005), 69–73.

¹⁷ "Qui è da notare che nella contemplazione o meditazione di una realtà sensibile, come è contemplare Cristo nostro Signore che è visibile, la composizione consisterà nel vedere con l'immaginazione il luogo materiale dove si trova quello che voglio contemplare: per luogo materiale si intende, ad esempio, il tempio o un monte dove si trova Gesù Cristo o nostra Signora, secondo quello che voglio contemplare. Nella contemplazione o meditazione di una realtà non sensibile, come in questo caso dei peccati, la composizione consisterà nel vedere con l'immaginazione e nel considerare la mia anima imprigionata in questo corpo mortale, e tutto l'uomo come esule in questa valle fra animali bruti: tutto l'uomo, si intende cioè anima e corpo". S. Ignazio di Loyola, *Esercizi spirituali. Ricerca sulle fonti. Con testo originale a fronte*, edizione a cura di P. Pietro Schiavone S.J. (Cinisello Balsamo: San Paolo, 1995), anche in: <https://web.archive.org/web/20060109144119/http://www.gesuiti.it/File/Pubblicazioni/TestiFondamentali/Esercizi.pdf>, ultimo accesso 31 maggio 2021.

¹⁸ Ignazio di Loyola, *Esercizi spirituali*.

¹⁹ David Ganz, "Tra paura e fascino: la funzione comunicativa delle immagini visive nel Discorso di Gabriele Paleotti," in *Imaging humanity / Immagini dell'umanità*, a cura di John Casey, *Proceedings of the annual interdisciplinary conference*, 22–23 April 1999, Pontifical Gregorian University Rome (Lafayette: Bordighera, 2000), 60–1, ultimo accesso 31 maggio 2021, <https://core.ac.uk/download/pdf/32980152.pdf>

²⁰ Gabriele Paleotti, "Discorso intorno alle immagini sacre e profane," in *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, a cura di Paola Barocchi (Bari: Laterza, 1960), 230.

²¹ Si veda nota successiva.

²² Ho qui brevemente e molto parzialmente delineato il pensiero di Carlo Ginzburg racchiuso nel saggio "L'alto e il basso. Il tema della conoscenza proibita nel Cinquecento e nel Seicento," comparso in inglese su *Past and Present*, n. 73 (novembre 1976). Oggi in *Miti emblematici. Morfologia e storia* (Torino: Einaudi, 2000), 107–32.

²³ Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura del Rinascimento* (Bari: Laterza, 1995), 599–600; si veda anche Sigfried Giedion, *Spazio, tempo, architettura, lo sviluppo di una nuova*

tradizione (Milano: Hoepli, 1989), 86 e ss. Prima edizione 1941.

²⁴ Benevolo, *La cattura dell'infinito* (Roma-Bari: Laterza, 1991), 69.

²⁵ Paleotti, "Discorso intorno alle immagini sacre e profane," 230.

²⁶ Qui posso solo accennare al clima culturale spregiudicato di certi consessi bolognesi come il club di casa Bocchi, ovvero l'Accademia Hermathena a cui già partecipavano Gabriele Paleotti e Ulisse Aldrovandi prima di rivestire ruoli di responsabilità morale o scientifica. Si veda il saggio recente di Anne Rolet, *Dans le cercle d'Achille Bocchi: culture emblématique et pratiques académiques à Bologne au XVIe siècle* (Tours: Presses universitaires François-Rabelais, 2019).

²⁷ Ricci, *Città murata*, 287.

BIBLIOGRAFIA

ARIOSTO, LUDOVICO. *Orlando furioso*, libro X, a cura di Lanfranco Carretti. Torino: Einaudi, 2005.

BACHELARD, GASTON. *Poetica dello spazio*. Bari: Dedalo, 1975.

BENEVOLO, LEONARDO. *La cattura dell'infinito*. Roma-Bari: Laterza, 1991.

BENEVOLO, LEONARDO. *Storia dell'architettura del Rinascimento*. Bari: Laterza, 1995.

BETTAZZI, M. BEATRICE. "La storia dello spazio nella storia delle mentalità: note attorno alla veduta a volo d'uccello." In *La città globale. La condizione urbana come fenomeno pervasivo. Immagini, forme e narrazioni dalla città globale*, a cura di Marco Pretelli, Rosa Tamborrino e Ines Tolic. Atti del IX Congresso AISU. Torino: AISU, in corso di stampa.

DE SETA, CESARE. *Ritratti di città dal Rinascimento al secolo XVIII*. Torino: Einaudi, 2011.

DURAND, GILBERT. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Paris: Presses universitaires de France, 1960.

GANZ, DAVID. "Tra paura e fascino: la funzione comunicativa delle immagini visive nel Discorso di Gabriele Paleotti." in *Imaging humanity / Immagini dell'umanità*, edited by John Casey. Proceedings of the annual interdisciplinary conference, 22–23 April 1999, Pontifical Gregorian University Rome. Lafayette: Bordighera, 2000.

GARFIELD, SIMON. *In miniatura. Perché le cose piccole illuminano il mondo*. Monza: Johan&Levi Editore, 2019.

GIEDION, SIGFRIED. *Spazio, tempo, architettura, lo sviluppo di una nuova tradizione*. Milano: Hoepli, 1989 [1941].

GINZBURG, CARLO. "L'alto e il basso. Il tema della conoscenza proibita nel Cinquecento e nel Seicento." In *Miti emblematici. Morfologia e storia*, 107–32. Torino: Einaudi, 2000.

LEVI-STRAUSS, CLAUDE. *Il pensiero selvaggio. Alla scoperta della saggezza perduta*. Milano: Saggiatore, 2003 [1962].

NUTI, LUCIA. *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*. Venezia: Marsilio, 1996.

PALEOTTI, GABRIELE. "Discorso intorno alle immagini sacre e profane." In *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, a cura di Paola Barocchi, 230. Bari: Laterza, 1960.

RICCI, GIOVANNI. "Città murata e illusione olografica. Bologna e altri luoghi (secoli XVI-XVIII)." In *La città e le mura*, a cura di Cesare de Seta e Jaques Le Goff, 265–90. Roma-Bari: Laterza, 1989.

RICCI, GIOVANNI. "Verare la città' (La città e il suo doppio)." In *L'immagine delle città italiane dal XV al XIX secolo*, a cura di Cesare de Seta, 67–71. Catalogo della mostra tenuta a Napoli dal 30 ottobre 1998 al 17 gennaio 1999. Roma: De Luca, 1998.

ROLET, ANNE. *Dans le cercle d'Achille Bocchi: culture emblématique et pratiques académiques à Bologne au XVIe siècle*. Tours: Presses universitaires François-Rabelais, 2019.

S. IGNAZIO DI LOYOLA. *Esercizi spirituali. Ricerca sulle fonti. Con testo originale a fronte*, a cura di P. Pietro Schiavone S.J.. Cinisello Balsamo: San Paolo, 1995.

SCHULZ, JÜRGEN. *La cartografia tra scienza e arte. Carte e cartografi nel Rinascimento italiano*. Modena: Panini, 1990.

The Real Portrait Paradox: Power And Other Implications In Late Renaissance City Images

M. Beatrice Bettazzi

KEYWORDS

Bird's-eye view; representation; mentality; city; history

ABSTRACT

The contribution illustrates the paradox between the desire expressed in a generalized way to verare, that is to represent the city in reality, and the result of this reproduction which very often coincides with a view from above. For the times – the late-sixteenth century – such views were rare, if not impossible. This essay investigates the anthropological implications of this conceptual device, which generally refers to the need of dominating the space. The numerous variations in which this occurs, however, pertain not only to the political or administrative sphere, but also to the wide field of knowledge and religious certainties, not by chance put more and more into question by the advance of the Protestant Reformation. It's thus no coincidence that the bird's-eye view, full of fascination because it procures vertigo and deludes us to see how God sees, becomes an expressive stratagem in a period of loss of certainties and refounding of knowledge such as the crucial decades of transition between the Renaissance and Baroque.

M. Beatrice Bettazzi

Independent Researcher

beatricebettazzi@libero.it

Storica dell'architettura e del design, professoressa a contratto presso vari Enti, autrice di saggi e monografie su temi connessi allo sviluppo storico dell'architettura e del design e su questioni connesse all'iconografia urbana e allo spazio sacro contemporaneo.

Architectural and design historian, she works as adjunct professor for many institutions. She is author of essays and books on topics related to architectural and design history and on urban iconography and contemporary sacred space.