

MISURE E LIMITI DEL PAESAGGIO FIORENTINO (XV SECOLO)

Gabriele Corsani*

Summary

In the XV century the relationship between Florence and its surroundings, given by natural and fortified limits, reaches a height of big intensity. The painting of Botticini (tavola dell'Assunzione della Vergine, 1475) is one of the most singular expression of that correspondence. The lightness of the ceiling, painted as an huge green upset basket, overhangs the Florentine region. In the meanwhile the ground scene is impressed by the majestic dome of S. Maria del Fiore. Between these two realities is established a series of correspondences and implications, expressed by others iconographic and literary expressions, in which - in an explicit way or not - the reference to the circle is central. We remind the *Laudatio* of Florence written by L. Bruni (1403), the synthetic praise of the dome expressed by L.B. Alberti (1436) and, in particular, the drawings of Botticelli inspired by the Dante's *Divina Commedia*.

Key-words

Florence in XV century, Florentine Surroundings, Literary and Iconographic Description of Florence.

Abstract

Nel XV secolo il rapporto fra Firenze e la corona del suo territorio domestico, individuato da soglie naturali e fortificate, raggiunge un apice di grande intensità. La tavola dell'Assunzione della Vergine di F. Botticini (1475) è fra le espressioni più singolari di tale corrispondenza. Lo splendore della volta celeste, raffigurata in forma di immenso canestro vegetale rovesciato, sovrasta la regione fiorentina. A sua volta la scena terrena è pervasa dalla maestà della cupola della cattedrale di S. Maria del Fiore. Fra le due realtà si stabilisce così una serie di rimandi e di implicazioni, espresse da altre espressioni iconografiche e letterarie, in cui è ugualmente centrale, in forma implicita o esplicita, il riferimento archetipo del cerchio. Ricordiamo la *Laudatio* di Firenze di L. Bruni (1403), la sintetica lode della cupola di L.B. Alberti (1436) e soprattutto i disegni di Botticelli ispirati alla *Divina Commedia* di Dante.

Parole chiave

Firenze nel XV secolo, contado fiorentino, rappresentazioni letterarie e pittoriche di Firenze.

* Professore ordinario di Urbanistica, Università di Firenze.

Queste note prendono spunto dal rapporto fra Firenze e il suo territorio suburbano, nella dimensione che si stabilizza all'inizio del XV secolo. Si propone la lettura di alcuni possibili significati di tale soglia, limite del più intenso irraggiamento della città, in rapporto soprattutto alle implicazioni paesaggistiche. Guida di questa ricognizione sarà il modello del cerchio che - riferimento archetipo dell'immaginario urbano e delle forme reali delle città - a Firenze ha modellato la struttura profonda del territorio suburbano, a cominciare dal "quadrivio" originario (Pisa a ovest, Bologna a nord, Arezzo a est, Roma a sud). L'immagine del cerchio è ricorrente nella rappresentazione letteraria e iconografica di Firenze e del suo territorio circostante. La realtà geo-morfologica non è il presupposto favorevole alla identificazione di un paesaggio unitario (una maggiore omogeneità sarebbe riscontrabile assumendo il modello dell'iperbole, con il polo urbano come fuoco circondato dalle colline che si aprono verso ovest). A conferma della pertinenza del cerchio prevalgono però, come vedremo, ragioni diverse da quelle puramente topografiche.

Dal X secolo Firenze ottiene una esplicita autorità sul contado: nel 962 Ottone I concede il dominio sul territorio entro il raggio di sei miglia dalla città. Nel 1188 l'imperatore Federico di Svevia detto il Barbarossa si ferma a Firenze e i nobili del contado lamentano la politica aggressiva dei fiorentini che distruggono i loro castelli; come punizione alla città l'Imperatore revoca alcuni privilegi e stabilisce che il contado su cui Firenze ha giurisdizione sia ridotto di dimensioni. Poco dopo, per il valoroso comportamento dei fiorentini alla III Crociata, si ha un nuovo ampliamento fino a dieci miglia di raggio.

Alla metà del XIV secolo la colorita descrizione di Giovanni Villani mostra un assetto stabilizzato dalla nuova passione dei cittadini, che nella corona più vicina alle mura urbane, fino a tre miglia, ha modellato il territorio in base a finalità economiche ed estetiche, fino a configurare una mirabile "città senza mura", innervata dal verde dei campi e dei giardini:

"Non v'era cittadino popolano o grande che non avesse edificato o che non edificasse in contado grande e ricca possessione, e abitura molto ricca, e con belli edifici, e molto meglio che in città: e in questo ciascuno ci peccava, e per le disordinate spese erano tenuti per matti. E sì magnifica cosa era a vedere, che i forestieri non usati a Firenze venendo di fuore, i più credevano per li ricchi edifici e belli palagi ch'erano di fuori alla città d'intorno a tre miglia, che tutti fossero della città a modo di Roma, senza i ricchi palagi, torri, cortili, e giardini murati più di lungi alla città, che in altre contrade si sarebbero chiamate castella. In somma si stimava che intorno alla città a tre miglia aveva tanti ricchi e nobili abituri che due Firenze avrebbero tanti"¹.

Il mito del territorio equilibrato fa qui una precoce comparsa, pendant letterario all'affresco senese del *Buon governo* di Ambrogio Lorenzetti. Le architetture tendono a stemperare la severità dell'assetto medievale e sono armonizzate, nel nuovo ordine irraggiato dalla città, con le belle forme della natura domestica. Le difficoltà politiche e sociali di Firenze alla fine del XIV secolo non ostacolano il rafforzamento del quadro descritto.

Questo stato di equilibrio riceve all'inizio del Quattrocento una definizione teorica che, prescindendo direttamente dalle componenti naturalistiche e architettoniche, è ingloba in una visione più ampia. È la bellezza di Firenze narrata da Leonardo Bruni nella celebre *Laudatio Florentinae urbis* (circa 1403). In essa le componenti paesaggistiche, alla scala urbana e territoriale, sono in più punti esplicite fino dall'inizio. Anche tenendo presente il registro retorico tipico della *laudatio* siamo di fronte a un sentire intenso, espresso con "giovanile baldanza"² fino dall'inizio, in termini chiaramente partecipi del fervore scientifico ed artistico di Firenze in quegli anni cruciali:

"Si può davvero affermare che nella *Laudatio* viene compiuto il primo tentativo di scoprire le leggi segrete dell'ottica e della prospettiva che fanno apparire il panorama fiorentino come

¹ GIOVANNI VILLANI, *Cronica*, XI, cap. XCIV.

² HANS BARON, *La crisi del primo rinascimento italiano*, Sansoni, Firenze 1970, pag. 210.

una sola grande struttura scenica. L'ubicazione della città, come rileva il Bruni, è quasi al centro geometrico di quattro cerchi concentrici"³.

Essi sono:

- il Palazzo della Signoria, cittadella imperniato sulla torre, prima isola urbana e rocca della libertà

- la città nel suo cerchio di mura che ha come perno il Palazzo della Signoria

- la prima corona di case e ville intorno alle mura;

Infine il quarto cerchio, descritto con una enfasi addirittura cosmologica. Bruni, quasi a schermirsi per l'ardita metafora, evoca la potenza della poesia:

“La città sta al centro, come guardiana e padrona; è circondata da cittadine, ognuna al suo posto. Un poeta potrebbe giustamente parlare a questo proposito, della luna circondata dalle stelle; e il panorama è una cosa splendida a contemplarsi. Come in uno scudo rotondo, ove si succedano cerchi concentrici, il più interno di questi coincide col centro stesso dello scudo, così qui vediamo le diverse regioni succedersi come cerchi concentrici. Prima tra queste è la città che, simile al centro dello scudo, si trova in mezzo al disco completo. Essa poi è circondata da mura e da sobborghi. Intorno ai sobborghi si trova una cinta di ville e intorno ad esse un cerchio di cittadine; e tutta questa zona più esterna è racchiusa da un'orbita circolare ancora più vasta. Fra le cittadine stanno castelli e torri che sembrano toccare il cielo”⁴.

A proposito di questo passo Eugenio Garin nota che l'immagine dello scudo è di Elio Aristide “ma più alta si intravede quella, sostanzialmente identica, delineata nel libro sesto delle Leggi di Platone; anch'essa a cerchi concentrici intorno all'*agorà* e ai pubblici edifici”⁵.

Leon Battista Alberti, nella introduzione al *De pictura*⁶, amplia il registro dell'irraggiamento di Firenze, con la famosa immagine della cupola di S. Maria del Fiore “erta sopra e' cieli, ampla da coprire con sua ombra tutti e' popoli toscani”.

Più direttamente naturalistico è il paragone fra Firenze e il suo cerchio di cittadine che aveva usato Coluccio Salutati riprendendo la metafora usata da Virgilio per Roma nella prima *Ecloga*:

“Verum haec tantum alias inter caput extulit urbes / Quantum lenta solent inter viburna cupressi.» («Ma quella città tanto svetta il capo sulle altre / quanto i cipressi fra gli arbusti flessibili»⁷).

Per Roma quella preminenza significò sopraffazione, come afferma Leonardo Bruni riprendendo implicitamente la metafora virgiliana: “Siccome i grandi alberi alle piccole piante, quando sono vicini, danno impedimento al crescere, così l'amplissima potenza di Roma offuscava quella di tutte le altre”⁸. Le piccole città intorno a Firenze non sono invece diminuite dalla sua grandezza, ma ne partecipano, ognuna nella sua misura. Le interpretazioni di Salutati, Bruni e Alberti sono indicative del superamento della fase del dominio territoriale; la centralità di Firenze, costruita soprattutto nei due secoli precedenti, si manifesta ora con l'evidenza delle simmetrie formali e delle tensioni spirituali, in uno slancio che deriva dall'ebbrezza per la contemplazione di questo compiuto organismo.

Nell'ultimo scorcio del XV secolo si collocano due apici celebrativi della gloria di Firenze e del suo territorio suburbano: la grande tavola dell'*Assunzione della Vergine* di Francesco Botticini⁹, ove appare un esplicito confronto fra cielo e terra; i disegni per il Paradiso dantesco di Botticelli, con gli “aerei cerchi” che sono in relazione diretta con la raffigurazione di una Firenze ideale.

³ HANS BARON, op. cit., Firenze 1970, pag. 218.

⁴ HANS BARON, op. cit., Firenze 1970, pag. 219.

⁵ EUGENIO GARIN, *Scienza e vita civile nel rinascimento italiano*, Laterza, Bari 1965, pag. 41.

⁶ 1435; edizione in volgare, con la dedica a Brunelleschi: 1436.

⁷ Cfr. HENRI DE LUBAC, *L'alba incompiuta del Rinascimento. Pico della Mirandola*, Jaca Book, Milano 1977, pag. 36.

⁸ EUGENIO GARIN, (1961), *La cultura filosofica del rinascimento italiano*, Sansoni, Firenze 1979, pag. 21.

⁹ 1475; Londra, National Gallery, n. 1126; 3,77 x 2,28 metri.



Figura 1. Francesco Botticini, *Assunzione della Vergine*, Londra, National Gallery.

Se volessimo verificare questa raffigurazione con una corrispondenza nel territorio fisico, ci soccorrerebbe la figura della corona circolare che con un raggio fra i venticinque e i trenta chilometri dal centro di Firenze, dimensione memore di antichi confini amministrativi (la dimensione minore tocca a ovest e a est i confini del *municipium* romano), intercetta un sistema di soglie fisiche e difensive di compiuto equilibrio e di grande complessità. Si tratta di un organismo assai vario per conformazione topografica, a tacer d'altro, dalla piana alla collina alla montagna. Questo territorio è segnato a est e a ovest da due confini naturali: a est il passo della Consuma, nella "montagna fiorentina" (come era detta la parte nord del Pratomagno per la memore e affettuosa consuetudine fra Firenze e quei luoghi fino dall'inizio del secolo XI, cioè da quando Giovanni Gualberto aveva fondato nella vicina Vallombrosa il monastero benedettino); a ovest il passo di San Baronto, nel massiccio del monte Albano, fra la piana di Pistoia e la valle inferiore dell'Arno. A nord, fra le propaggini dell'Appennino (monti della Calvana, monte Morello, Monte Giovi) e a sud, fra le colline che segnano le valli dell'Era, dell'Elsa, della Pesa e dell'Ema, fino ai monti del Chianti che formano il baluardo occidentale della valle dell'Arno al suo immettersi nella piana di Firenze, le strade sono punteggiate di castelli e borghi fortificati.

Nella raffigurazione di Botticini Firenze è il centro della piana e dell'intera regione. Non centro geometrico, ma baricentro ideale. La nuova visione prospettica, dopo la trascrizione verbale nella *Laudatio* del Bruni, risolve questo assunto con un artificio, come si vede nell'*Assunzione* di Botticini ove "Firenze sta al centro di terre fertili e ricche d'acque, con un preciso riferimento simbolico [...] alla città suprema"¹⁰.

La grande tavola mostra in primo piano la cima scoscesa di una montagna: nel breve ripiano centrale due piccoli gruppi osservano sbigottiti e pensosi l'arca marmorea posta al centro, priva del corpo sepolto e piena di gigli. In alto, in asse con l'arca, Cristo in trono benedice la Vergine inginocchiata davanti a lui; ai lati dei personaggi intorno all'arca, su un ripiano appena più basso, i committenti della tavola: Matteo Palmieri (a sinistra) e sua moglie Niccolosa Serragli (a destra). Il degradare della montagna scopre il paesaggio dalle due parti: a sinistra Firenze, fiancheggiata dalla teoria di colline; a destra un altro fiume scorre ai piedi

¹⁰ MINA GREGORI, SILVIA BLASIO, *Firenze nella pittura e nel disegno dal Trecento al Settecento*, Pizzi - Cassa di Risparmio di San Miniato, Milano 1994, pag. 62.

di un'altra serie di colline che, come quelle dell'altro lato, trascolorano nella distanza, dal bruno verde all'azzurro, al bianco di cime più alte sullo sfondo.

Firenze è raffigurata sul lato sinistro; metaforicamente essa è presente al centro della composizione, sotto specie dell'arca marmorea piena di gigli al sommo del rilievo, perno inferiore, in controluce, dell'asse che si conclude in alto con l'immagine del Cristo in trono che ha di fronte la Madonna inginocchiata. Tutta la scena del paesaggio è mantenuta nei brevi scorci ai due lati delle figure centrali, mentre le cime più lontane fanno da lieve corona al tappeto di gigli che fuoriesce dall'arca. Fra le colline, la piana, percorsa da strade e punteggiata di piante: traccia intuita dell'antico lago, sostrato immemorabile della palude e poi della valle, che la storia ha modulato estendendo le coltivazioni anche sulle pendici delle sponde selvose di un tempo.

Sulle propaggini delle colline in primo piano, alle spalle dei committenti, si apprezzano due squarci paesistici dettagliati, con ville e case in mezzo alla tessitura dei campi. Sono stati identificati i possessi campestri dei coniugi Palmieri: a sinistra, alle spalle di Matteo, la sua villa fiesolana; a destra, analogamente, le terre dotali di Niccolosa, situate in Val d'Elsa¹¹ e rappresentate in ogni caso con una forzatura topografica che le mostra dirimpetto alla collina di Fiesole. Notiamo che la Val d'Elsa è compresa nella corona circolare sopra ricordata, mentre la campagna fiesolana è adiacente al baricentro del territorio suburbano di Firenze. Anche in questo caso, dunque, sono uniti il cuore la soglia estrema della dimensione individuata.

Separata da un breve spazio di cielo, la volta dell'empireo si libra sulla piana, in forma di immenso canestro vegetale semisferico che definisce e misura per congruenza la forma circolare del territorio fisico, immagine e attesa di quello celeste. Le sottolineature del bordo del canestro e della sua struttura orizzontale che traspare nel fondo oro scandiscono la posizione delle schiere celesti, disposte in due grandi cerchi, oltre al cerchio più alto con i cherubini e i serafini intorno a Cristo e alla Vergine. La sfera celeste è intessuta di fibre vegetali, limite leggero e tenace della storia umana, storia sacra ritornata natura: "Ur-zopf, traccia primordiale, aveva definito Semper il primo conglomerato materiale tessuto o intrecciato, che agiva da cordonatura a un oggetto"¹².

La volta-canestro di Botticini è speculare a un'altra traccia primordiale, quella delle alture che cingono la piana.



Figura 2. Particolare della tavola di Botticini. Sulla collina di Fiesole spicca il possesso di Matteo Palmieri; la valle del Mugnone sfocia nella piana, con Firenze sullo sfondo.

¹¹ KATHERINE KING, *The Dowry farms of Niccolosa Serragli and the altarpiece of the Assumption in the national Gallery London (1126) ascribed to Francesco Botticini*, "Zeitschrifts für Kunstgeschichte", 50 Bd, 1987, pagg. 275-278.

¹² GUGLIELMO BILANCIONI, *Spirito fantastico e architettura moderna*, Pendragon, Bologna 2000, pag. 397.



Figura 3. Sul fianco della collina sono raffigurate le terre dotali in Val d'Elsa di Niccolosa Serragli.

L'antico catino del lago e lo spazio sferico della volta celeste sono legati da una corrispondenza proprio dalla definizione delle cornici: la stratificazione geologica massiva eppure elegante dei colli e il leggero intreccio espressione del mondo campestre.

È noto che il significato religioso della tavola potrebbe essere venato di eresia, qualora Matteo Palmieri fosse l'ideatore del programma iconologico in accordo alle teorie esposte nella sua opera *Città di vita*. Ove è espressa la convinzione, mutuata da Origene, che gli uomini sono gli angeli che non presero posizione nella rivolta di Lucifero: passano quindi un periodo di prova (la vita terrena) nella speranza, che si avvera solo per alcuni, di recuperare la condizione primitiva. Questa interpretazione si è affermata dal XVI secolo, dato che *Città di Vita* fu pubblicato solo dopo la morte di Palmieri, avvenuta nello stesso 1475 (è probabile che la pala sia immediatamente successiva alla scomparsa di Matteo, poiché Niccolosa è vestita a lutto). Interessa qui sottolineare che il dipinto è espressione del rapporto fra Firenze e il suo territorio con la realtà celeste. Botticini coglie la dimensione del frattempo, tempo umano per eccellenza, luogo dell'inveramento dell'eterno, non *terra* d'esilio. La connotazione eretica potrebbe essere allora funzionale alla pienezza che Firenze ha realizzato intorno a sé. L'attesa dell'eterno è una occasione concreta che ha come luogo ideale di *prova* una dimensione stabilita da eventi idealmente antichi come la rivolta luciferina.

Di questo rapporto è garante la cupola della cattedrale di Firenze: nelle concavità delle spicchiature e nel grande spazio interno, è interpretazione e anticipazione terrena della volta celeste: *munumentum* insigne; *animal* (come la definì F.L. Wright nella sua visita fiorentina del 1951, quando non stancava di ammirarla da Palazzo Vecchio); soffice e lieve vela (O. Rosai: tele degli anni Trenta): sigillo del rapporto fra Firenze e la piana, in cui vivono le storie della conquista, della prosperità agricola e dell'operoso *otium* campestre.

Dall'oscurità fiorita del sepolcro come dallo spazio della cupola promana l'ombra vivificante di cui parla Leon Battista Alberti. Il ruolo della cupola è definito dagli otto grandi occhi del tamburo - spirituale *panopticon* ante litteram - che amplificano e diffondono il messaggio salvifico degli otto lati della prima cattedrale fiorentina, il Battistero di San Giovanni: occhi che irradiano in tutte le direzioni la luce divina sul buon governo civile; accordo, ancora, di tempo eterno e tempo umano, ove converge e da dove si irraggia il brulicare della città, della piana e della regione, accolto e sublimato nello spazio bianco degli spicchi della cupola, colorato dalle vetrate con la storia di Cristo, dall'Annunciazione (perduta) all'Ascensione di Maria.

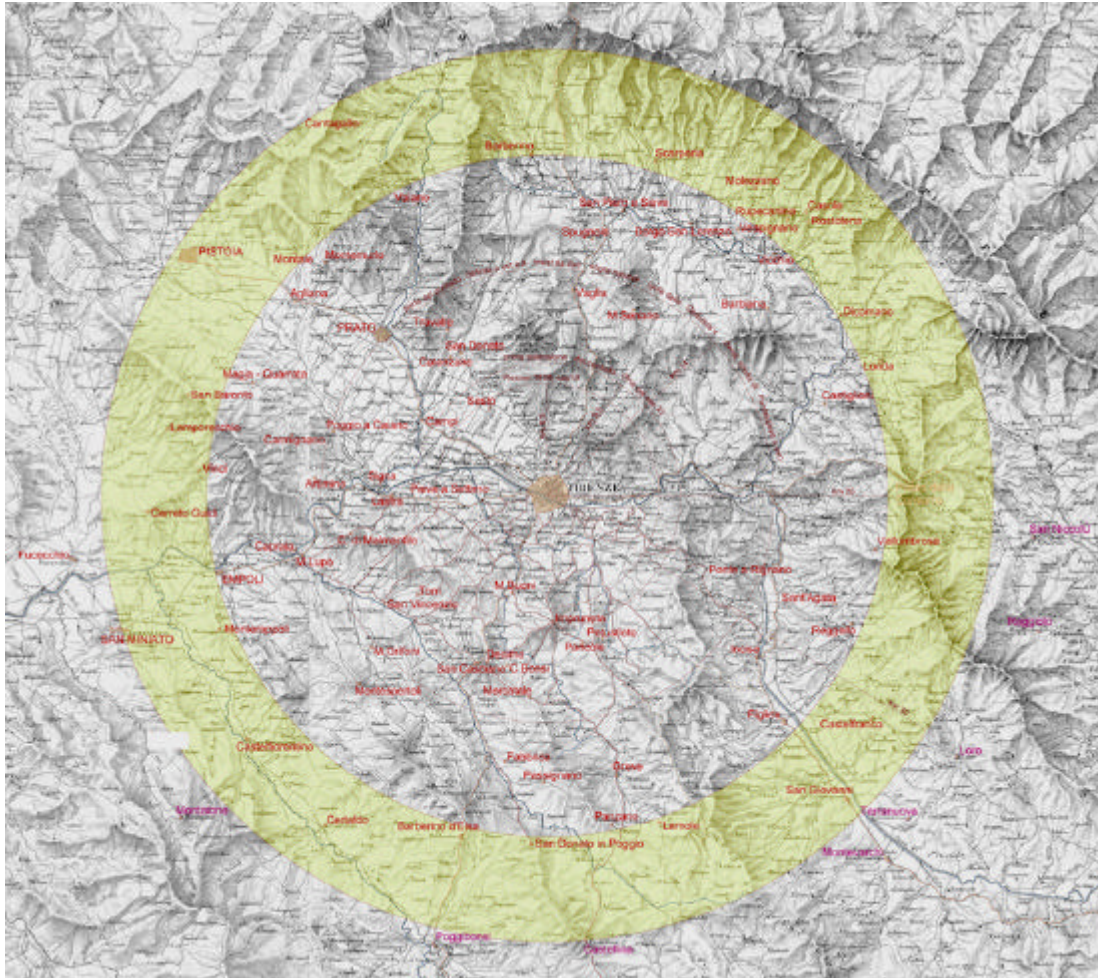


Figura 4. Il territorio della “grande Firenze” nella *Carta geometrica della Toscana ricavata dal vero nella proporzione di 1:200.000* (1830) di Giovanni Inghirami. Lo stato di equilibrio della fine del Medioevo appare sostanzialmente invariato (le trasformazioni più rilevanti riguardano la rete viaria). All’interno della corona circolare individuata i castelli e i borghi fortificati scandiscono la trama dei presidi del contado fiorentino, congruente con le soglie naturali più significative. Questo organismo territoriale è caratterizzato dai rilievi collinari, incisi dalle piccole valli degli affluenti dell’Arno, che circondano la piana a ovest; il confine est è costituito dal cuore della catena del Pratomagno.

L’idea di Brunelleschi di rivestire l’interno della cupola con mosaici, alla maniera antica, con una ripresa della forma decorativa della cupola del Battistero, è pienamente espressiva della lode albertiana: l’oro delle tessere musive, attraverso il colore delle vetrate, avrebbe rifratto un fulgore spirituale su Firenze e sulla sua *regio*: elemento fecondatore del *mezzo molle*, umido, che è l’ombra. È da rimpiangere anche la mancata realizzazione dell’idea di Botticelli, di cui restano gli straordinari disegni, di affrescare la Divina Commedia nel tamburo e nella cupola. Quest’ultima avrebbe accolto la raffigurazione del Paradiso: dopo la composizione dedicata al XXXIII canto del Purgatorio al I canto del Paradiso, all’inizio della curvatura della cupola, si sarebbero susseguite una serie di raffigurazioni composte entro cerchi, ognuno dedicato a un canto, disposti a loro volta in modo da essere inanellati idealmente da circonferenze concentriche verso l’alto; infine “La figura del canto XXXI mostra soltanto Cristo e la Vergine Maria impercettibili perché lontanissimi [...]. Poi più nulla. Ma non perché all’alta fantasia botticelliana «qui mancò possa», ma perché la

raffigurazione di questi canti si considerava riassunta nell'ottagono luminoso dell'«occhio di sopra»¹³.

Alla fine del XVI, con decisione granducale, l'interno della cupola è affrescato con il velleitario Giudizio universale di Federico Zuccari. Al di là dello scarso valore del risultato, l'intrusione della dinastia medicea nella vita spirituale della città azzera il ruolo di tramite luminoso di cui le bianche vele erano oramai pegno. Firenze diventa a tutti gli effetti “la dominante”, della Toscana come del suo territorio domestico. La trama dei paesaggi del contado fiorentino con il XVII e XVIII secolo continua e definisce la sua perfezione di “natura pettinata”, solcata da lacerti di indomita natura, come le gole della Golfolina, verso il limite ovest del nostro territorio, che Giuseppe Zocchi effigia nelle sue *Vedute delle ville e d'altri luoghi della Toscana* (1744; tavv. 13-16), pendant dell'ordine dei campi, dei giardini e dei boschi. Il secolo XIX segna l'apice del paesaggio produttivo della mezzadria; prima dell'inizio del XX è già avvertibile l'inizio della sua consunzione.

La tavola di Francesco Botticini coglie in stato di grazia l'unione di Firenze con il suo territorio alla fine di un lungo ciclo che lo consegna al primo apparire della modernità. La varietà dei paesaggi e degli insediamenti è ricchezza di risorse e *occasioni*: l'occhio della città, fattore strutturante, partecipa ancora delle ragioni di quelle terre perché vi si stabilisca una duratura armonia fisica e spirituale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BARON HANS, *La crisi del primo rinascimento italiano*, Sansoni, Firenze 1970.

BILANCIONI GUGLIELMO, *Spirito fantastico e architettura moderna*, Pendragon, Bologna 2000.

DE LUBAC HENRI, *L'alba incompiuta del Rinascimento. Pico della Mirandola*, Jaca Book, Milano 1977.

GARIN EUGENIO, *Scienza e vita civile nel rinascimento italiano*, Laterza, Bari 1965.

GARIN EUGENIO, (1961), *La cultura filosofica del rinascimento italiano*, Sansoni, Firenze 1979.

GREGORI MINA, BLASIO SILVIA, *Firenze nella pittura e nel disegno dal Trecento al Settecento*, Pizzi - Cassa di Risparmio di San Miniato, Milano 1994.

KING Katherine, *The Dowry farms of Niccolosa Serragli and the altarpiece of the Assumption in the national Gallery London (1126) ascribed to Francesco Botticini*, “Zeitschrifts für Kunstgeschichte”, 50 Bd, 1987.

PARRONCHI ALESSANDRO, *Botticelli fra Dante e Petrarca*, Nardini, Firenze 1985.

VILLANI GIOVANNI, *Cronica*, XI, cap. XCIV.

RIFERIMENTI ICONOGRAFICI

Figure 1-3: Francesco Botticini, *Assunzione della Vergine* (1475), Londra, National Gallery, in GREGORI MINA, BLASIO SILVIA, *Firenze nella pittura e nel disegno dal Trecento al Settecento*, Pizzi - Cassa di Risparmio di San Miniato, Milano 1994, pagg. 60-61.

Figura 4: Giovanni Inghirami, *Carta geometrica della Toscana ricavata dal vero nella proporzione di 1:200.000* (1830).

Testo acquisito dalla redazione della rivista nel mese di novembre 2006.

© Copyright dell'autore. Ne è consentito l'uso purché sia correttamente citata la fonte.

¹³ ALESSANDRO PARRONCHI, *Botticelli fra Dante e Petrarca*, Nardini, Firenze 1985, pag. 43.