

L'IMMAGINE DI ROMA MODERNA
DA BUFALINI A NOLLI



MARIO BEVILACQUA

L'IMMAGINE DI ROMA MODERNA
DA BUFALINI A NOLLI
UN MODELLO EUROPEO

Collana
PIANTE DI ROMA
diretta da
Mario Bevilacqua e Marcello Fagiolo

Volumi pubblicati
PIANTE DI ROMA. DAL RINASCIMENTO AI CATASTI
a cura di
Mario Bevilacqua e Marcello Fagiolo

ROMA NEL PRIMO SEICENTO
UNA CITTÀ MODERNA NELLA VEDUTA DI MATTHÄUS GREUTER
a cura di
Augusto Roca De Amicis



© Copyright 2018
Editoriale Artemide s.r.l.
Via Angelo Bagnoni, 8 - 00153 Roma
Tel. 06.45493446 - Tel./Fax 06.45441995
editoriale.artemide@fastwebnet.it
www.artemide-edizioni.it

Direttore editoriale
Vincenzo Innocenti Furina

Segreteria di redazione
Antonella Iolandi

Impaginazione
Monica Savelli

Copertina
Lucio Barbazza

In copertina
Copia della pianta di Roma di Leonardo Bifalini. Inchiostri e acquerello
Roma, Biblioteca Nazionale Centrale

ISBN 978-88-7575-319-1

INDICE

7	Uno sguardo su Roma dalla Terza Roma
16	I rilievi dell'architetto, i voli di Icaro, i torchi dell'editore. Piante di Roma nell'età della stampa
35	Pianta e albero: arte della memoria e enciclopedia
42	Tra le fronde di piante-emblemi, i voli di api cartografe
54	Immagine di Roma nell'Europa delle capitali
79	Il secolo di Nolli
83	Note
86	Bibliografia

Il volume è frutto dell'attività di ricerca svolta nell'ambito del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze e beneficia di un contributo a carico del Finanziamento d'Ateneo per le pubblicazioni anno 2018



Si continuò ad armeggiare intorno ai libri ancora per un po', ma non si potevano guardare le figure tutte in una volta, solo una per ogni libro quella sera, per esempio la figura della città di Roma, che è grande quanto la montagna sopra il vostro casale...

Halldor Laxness, *Sjalfstaett Folk*, Reykjavik 1934
(trad. it. di S. Cosimini, *Gente indipendente*, Milano 2004, p. 430).

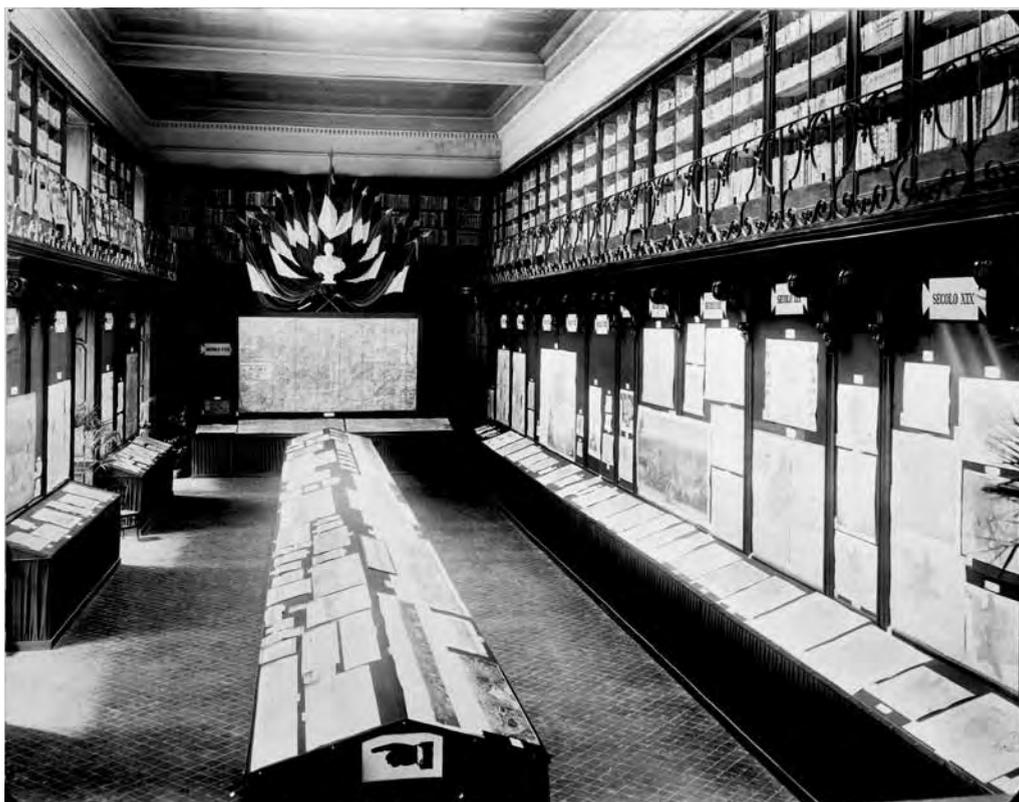
UNO SGUARDO SU ROMA DALLA TERZA ROMA

A partire dal secondo Ottocento la storiografia di impianto positivista si interroga sullo sviluppo della città attraverso lo studio della sua immagine nella storia. La tendenza a impostare l'analisi secondo una progressione evolutiva lineare, dalla figurazione abbreviata, ideogrammatica e simbolica delle piante delle città medievali, alla rappresentazione scientifica contemporanea, passa attraverso la valutazione delle grandi realizzazioni prospettiche, a volo d'uccello, del Cinquecento e Seicento, e quindi, con gli sviluppi tecnici del rilevamento architettonico e della cartografia territoriale, porta alla definizione della pianta icnografica a proiezione verticale e rigorosamente in scala come l'irrinunciabile strumento per la gestione razionale della città, sulla base di quanto già sperimentato nel Settecento illuminista.

La rapida e problematica esplosione dell'urbanesimo dell'Occidente industriale e coloniale sollecita uno sguardo nuovo sull'evoluzione della città nei secoli; le radicali trasformazioni contemporanee vengono lette alla luce di documenti/monumenti cartografici assunti a strumenti essenziali di una nuova disciplina urbanistica e delle nascenti politiche di conservazione e tutela.

È dunque dalla metà dell'Ottocento che si pubblicano in Europa i primi repertori di cartografia storica (il corposo volume di Alfred Bonnardot, *Etudes archéologiques sur les anciens plans de Paris des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles*, 1851; il *Catalogue of the Printed Maps, Plans, and Charts in the British Museum*, 1885), e le prime fotoreproduzioni di "monumenti cartografici". Il volume *Piante icnografiche e prospettiche di Roma anteriori al secolo XVI* (1879), opera del grande archeologo

1. *Mostra della città di Roma alla Esposizione di Torino nell'anno 1884*. Frontespizio.



2. Mostra di topografia romana presso la Biblioteca Nazionale, 1903 (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, archivio fotografico Vittorio Emanuele).

cristiano Giovan Battista De Rossi (1822-1894), illustrato con la riproduzione fotografica di 12 piante e vedute, è il primo repertorio sistematico, esemplare per ricchezza, completezza e rigore metodologico, dedicato alla città, seguito dalla prima “mostra della città di Roma”, allestita dal Comune all’Esposizione di Torino del 1884 (Fig. 1), con numerose piante storiche della città¹.

Personalità di spicco provenienti da formazioni diverse, dall’archeologia alla storia dell’arte al mondo delle biblioteche, in stretta relazione col lavoro di appassionati collezionisti che contribuiscono in modo essenziale al decollo delle nuove istituzioni culturali della capitale dell’Italia unita, gettano le basi per lo studio scientifico della storia dell’immagine di Roma antica e moderna e della sua evoluzione nei secoli. Il colonnello del Genio Enrico Rocchi (1850-1933) pubblica *Le piante icnografiche e prospettiche di Roma del secolo XVI...* (1902), riccamente illustrato con 56 riproduzioni. Tra la fine del secolo e i primi anni del Novecento si susseguono gli studi e le iniziative di Domenico Gnoli (1838-



3. Inaugurazione della mostra di topografia romana presso la Biblioteca Nazionale, 1903 (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, archivio storico).

1915), direttore della Biblioteca Nazionale Centrale dal 1881 al 1909, fautore nel 1903 della nascita della “Sala romana” e del rapido incremento della sua collezione cartografica. A Gnoli, autore già nel 1885 di un saggio significativo (*Di alcune piante topografiche di Roma ignote o poco note*), si deve l’allestimento della prima mostra di topografia romana, nel 1903, presso le sale della Biblioteca (Figg. 2-3), dove accanto ai documenti cartografici più rari figurano a conclusione del percorso espositivo, come già nell’esposizione di Torino del 1884, le nuove piante della città del 1870 e del 1900, in una continuità tra città antica, moderna e contemporanea che riflette l’attivo impegno di Gnoli per la conoscenza e la salvaguardia del patrimonio storico-monumentale negli anni dei profondi cambiamenti della capitale del Regno.

Il repertorio dello storico tedesco Christian Hülsen (1858-1935), *Saggio di Bibliografia ragionata delle piante icnografiche e prospettiche di Roma dal 1551 al 1748* (1915, poi riedito con aggiornamenti nel 1933 e più volte ristampato; da inte-

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10

Planeta di Roma nel 1810 circa

inteso da Nicolo' Ruga circa 1810, prima
copia che si conserva nella casa di Ruga
più o meno sulla
Piazza dei Condotti per la ristampa di
questo lavoro di Simulone alla
comunicazione verso la fine del 1811

Esemplare Ref. d'esemplare
conservato nella B. B. del Tit. VII
a Roma XI. 12. 1. 4 (con 4 x 6. 69) 26/1
Altro esemplare alla stessa Bib. (Roma XI. 12. 1. 4)

Cartina storica Invenzione di Roma. Titolo in
basso Pianta Topografica della Città di Roma
coll'aggiunta delle nuove fabbriche (tracce di Agapito
Frangetti nel corso alla Consolazione. Provenienza
non verificata cartografica. Le indicazioni toponomastiche
che sono nella pianta e in alcune rubriche) di 264 numeri
in italiano e in francese. Orientamento Nord in alto
ind. col. da corso verso
sim. palm. all'altare del primord.

1270
1273
1277
1278
1281

n°

PIANTA CLEXXVIII
(tav.)

Passerella
al Regio 1810

PIANTA ICNOGRAFICA DI ROMA MODERNA nel 1820

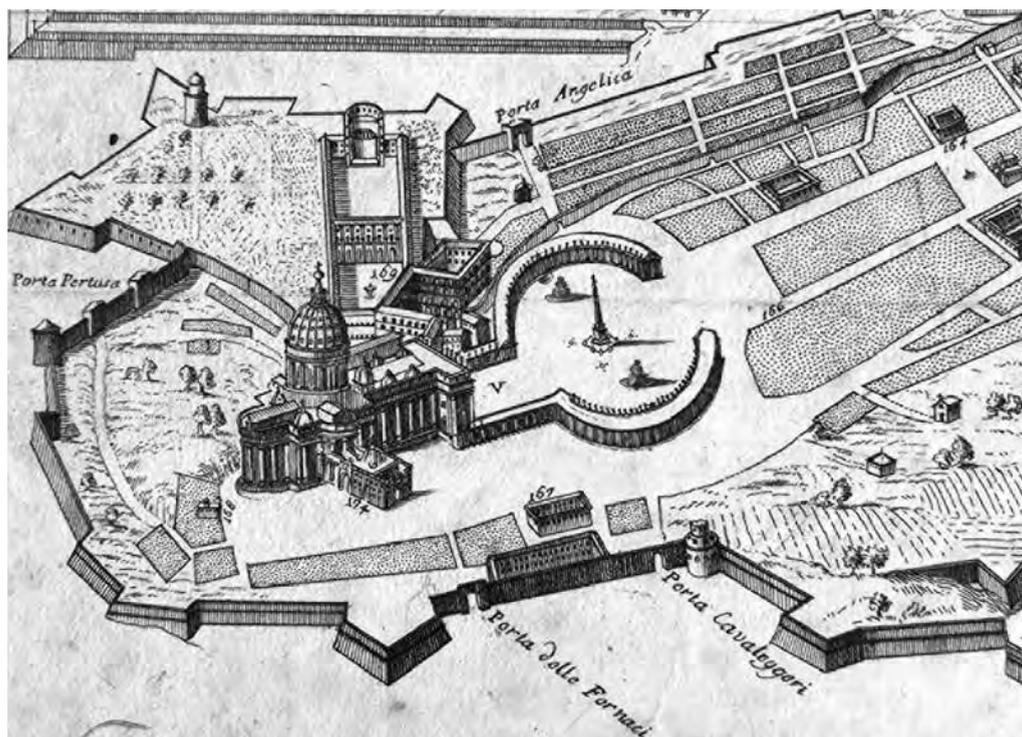
di anonimo, pubblicata nel 1870; si tratta della pianta del Regio del 1810 (franchi)
aggiornata quasi alla metà del secolo XIX, 1845, e aggiornata solo in parte.
ESEMPLARE. Riproduciamo l'esemplare della Biblioteca nazionale di Roma: P. P.
5 (cm. 46x62)

CARATTERISTICHE. Litografia. Titolo in basso fuori del riquadro: PIANTE TOPO-
GRAFICA DELLA CITTA' DI ROMA / coll'aggiunta delle nuove Fabbriche e scavi esegui-
ti a tutto il 1870. Proiezione (verticale, icnografica; scala, in palmi romani di
architettura e in piedi francesi) / alcune indicazioni toponomastiche sono nella
pianta; le altre in due rubriche di 264 numeri, a sinistra in italiano e a destra
in francese. In basso a destra l'Aspa con i gemelli e la figura simbolica del Tevere.
Orientamento: Nord in alto, Oriente a destra.

NOTIZIE VARIE. Si tratta di una ristampa aggiornata della pianta pubblicata
dalla Calcografia Agapito Frangetti al Corso, già a Torraanguigna nel 1847. Da no-
tare la costruzione del primo tronco dell'attuale Via Nazionale, secondo il piano
regolatore del De Merode, da Piazza di Termini a S. Vitisie, la Stazione della fer-
rovina e il Campo militare di Castro Pretorio.

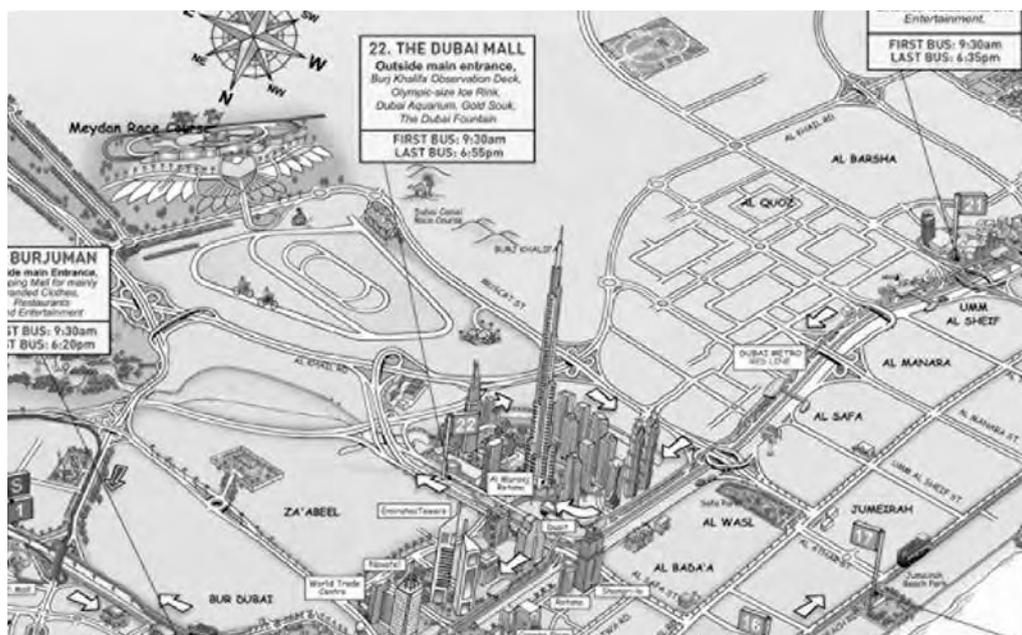
BIBLIOGRAFIA: (SCACCIA SCARAFONI, pp. 159-160, n. 321.
p. 144 n. 286 (d. 1838), p. 148 n. 294 (d. 1845).

G. S. Bartoli, S. Maria Maggiore, e San Vitale, con
del Pantheon e del Colosseo con la scala
della pianta del Battistero lateranense



(Figg. 4-5): i metodi di lavoro, l'acribia filologica, le difficoltà nel reperire materiale fotografico in anni sconvolti dalla violenza, e poi ancora la scelta della Società Generale Immobiliare di promuovere l'edizione, rendendo esplicito ancora una volta il legame tra lo sviluppo della città e la riflessione sulla sua storia, come sottilmente notava Heinrich Thelen in una recensione peraltro estremamente critica del lavoro di Frutaz:

A comprehensive presentation of this abundant material will surely attract wide interest, all the more so since the image of Rome that has been common property has been falsified by the city-planning revolution of the last hundred years. The destruction has accelerated since the last war as wide areas of the city are being sacrificed to inadequately controlled construction and commercial exploitation. Indeed, it can hardly have been fortuitous that the Società Generale Immobiliare di Lavori di Utilità Pubblica ed Agraria, which must answer to a large extent for the continually changing face of the Eternal City, resolved to subsidize the publication of a monumental edition of the *'Piante di Roma'* as part of its centennial. The Istituto di Studi Romani had the editorial responsibility for the volumes under review and it quite blatantly decided to put commercial or 'public relations' expedients to the forefront; in so doing, however, an opportunity has been missed that will not be easy to retrieve. One might have thought that the expense involved in this undertaking would have obliged the editors to take into account the needs of those concerned with *studi romani* and to present at least an acceptable compilation of the existing scholarly literature on this unusually important theme – but they did not. Instead of being a working instrument, the book is a 'cultural' demonstration as an end in itself."³



Oggi, a più di 50 anni dalla pubblicazione del basilare repertorio di Frutaz, lo studio della cartografia di Roma, nello scambio serrato con altre discipline e esperienze, continua a consolidarsi e arricchirsi di nuovi contributi⁴. E piante ed immagini storiche di Roma continuano ad avere un ruolo ancora vivo in tutta la cultura occidentale: se la sintetica razionalità di segno della *Nuova pianta di Roma* di Giovan Battista Nolli (1748) ha trovato un'eco profonda nell'analisi dell'urbanesimo del Novecento attraverso la lettura della struttura di Las Vegas⁵ ed è diventata quindi un'icona riconoscibile nella rappresentazione urbana contemporanea⁶, l'invenzione dell'immagine di una città-prodotto alla ricerca di una riconoscibilità di marchio può ancora accogliere, mediati da secoli di elaborazioni, modelli occidentali che non possono prescindere dalle sperimentazioni della Roma rinascimentale e barocca (Figg. 6-7).

6. Lievin Cruyl. *Pianta di Roma come si trova al presente...* (1665; edizione di Carlo Losi, 1784). Roma, Biblioteca Nazionale Centrale.

7. Dubai tourist attractions map.

I RILIEVI DELL'ARCHITETTO, I VOLI DI ICARO, I TORCHI DELL'EDITORE. PIANTE DI ROMA NELL'ETÀ DELLA STAMPA

La storia della rappresentazione della città dal medioevo a oggi non ha un andamento evolutivo lineare, come la storiografia positivista tra Ottocento e Novecento voleva dimostrare. A metà Cinquecento la possibilità di rappresentare la città attraverso una planimetria in scala, astraendo quindi da ogni rappresentazione di tipo pittorico, vedutistico, simbolico o anche più rigorosamente prospettico o pseudoprospektico, definendo il tessuto urbano attraverso il “pieno” e il “vuoto” di isolati e viabilità, è un dato, tecnico e culturale, perfezionato e acquisito, che convive con altre forme di rappresentazione⁷.

Alla metà del Quattrocento Leon Battista Alberti, nella *Descriptio Urbis Romae*, espone un preciso procedimento per determinare le coordinate geografiche dei principali monumenti, sospeso tra tradizione medievale di efrasi cartografica ed esigenza di una nuova oggettività topografica. Per la prima volta l'immagine urbana è intesa non come icona composta di edifici-emblemi solo genericamente disposti all'interno di una cerchia di mura dalla forma regolarizzata, idealizzata o simbolica, bensì come misurazione attendibile di rapporti spaziali all'interno di mura di cui si ricostruisce l'andamento reale⁸.

Leon Battista Alberti non poteva prevedere che la riproduzione calcografica a stampa sarebbe stata di lì a pochi anni la soluzione al suo dilemma sull'inevitabile, progressiva corruzione a cui è sottoposto qualsiasi testo – scritto o figurato – nel processo di copiatura manuale⁹. Piante e vedute di città sono tra le prime immagini a essere incise e riprodotte a stampa, e tra queste Roma è sicuramente privilegiata. La veduta oggi perduta di grande formato, in 12 fogli, eseguita nel 1485-90 circa da Francesco Rosselli, pittore e cartografo fiorentino autore anche della grande veduta di Firenze su cui si conserva unicamente un frammento, ma nota attraverso la copia detta “della catena”, è un modello di grande successo¹⁰. Copie in formato ridotto o anche minimo, derivazioni più o meno rozze e commerciali costituiscono una vera e propria ‘famiglia’ di immagini discesa dal modello vedutistico di Rosselli, e testimoniano la maturazione dell'offerta per una domanda crescente e diversificata. La xilografia pubblicata da Hartman Schedel nel suo *Liber chronicarum* (1493) (*Fig. 8*), commercializzata anche come foglio sciolto di medie dimensioni (mm. 260x370 ca.), può riprendere il prototipo di Rosselli con un buon grado di dettaglio, meglio di altre copie in formato più ridotto (fra Jacopo Filippo Foresti, 1490; Sebastian Münster, 1550, dove addirittura la mancanza del Colosseo viene candidamente giustificata con la “loci angustia” dell'immagine). E se la Roma di Schedel diffonde in Europa un'immagine di Roma abbreviata ma riconducibile a una tradizione iconografica attendibile e

originale, va ricordato come a quella data l'iconografia della gran parte delle città d'Europa non esistesse ancora: alla fine del Quattrocento Francesco II Gonzaga non riesce a trovare un'immagine di Parigi da far affrescare nella “camera delle città” del palazzo di Gonzaga: l'incisione pubblicata da Schedel raffigura la città in modo del tutto implausibile, utilizzando la stessa xilografia usata per rappresentare Treviso e Magdeburgo¹¹.

Un esemplare della grande *Roma* di Rosselli (nella copia di Lucantonio degli Uberti) è ricordato a Siviglia nella ricca collezione di stampe del figlio di Cristoforo Colombo, Ferdinando, compendio della sua eccezionale ‘biblioteca universale’, dove le piante di città figuravano in modo cospicuo¹², come poi nelle principali collezioni di stampe dell'Europa del Cinquecento. Anche le immagini più semplici erano ampiamente diffuse: nel lontano – ma tutt'altro che isolato – Portogallo degli anni '30 del Cinquecento, il giovane Francisco de Holanda, che sarebbe divenuto un protagonista negli ambienti artistici romani, sviluppò i suoi primi interessi per la città e l'architettura antica studiando una copia della xilografia di Hartman Schedel¹³.

Dalle esperienze albertiane e dalla rapida maturazione delle tecniche di rilievo scaturisce il programma che Raffaello, poco prima di morire nel 1520, espone a papa Leone X nella celebre *Lettera* redatta da Baldassar Castiglione, in cui propone il rilievo sistematico di tutte le vestigia monumentali affinché si “pongha in disegno Roma antica”: un programma enciclopedico di documentazione e ricerca che lascia intuire la volontà di redigere una restituzione planimetrica dell'intera città¹⁴. Le xilografie con le piante di Roma antica – la Roma quadrata di Romolo, quella ottagonale serviana, quella circolare augustea e di Plinio – che Fabio Calvo pubblica nel 1527 nel suo *Antiquae Urbis Romae*¹⁵, proponendo una idealizzazione della *forma urbis* che scaturisce dall'esegesi vitruviana e rifugge da qualsiasi verifica topografica, anche se lontane da quello che poteva essere stato il progetto di Raffaello, sono espressione dello stesso clima di appassionata ricerca antiquaria, e inaugurano, nell'anno fatale del Sacco della città, il genere della ricostruzione topografica di Roma antica.

Il programma di Raffaello di rilevamento sistematico dell'antico poteva probabilmente prevedere una pianta iconografica a proiezione verticale, sulla scorta di quanto sperimentato da Filarete e Francesco di Giorgio nelle loro planimetrie di città ideali, da Leonardo con le piante di Imola e Milano, da Cesariano nella restituzione di una “città vitruviana”, da Giuliano e Antonio da Sangallo in Toscana e a Roma. Resta però inespreso il tema della diffusione, fruizione e circolazione delle piante e rilievi che sarebbero stati prodotti. Raffaello, come espone nella *Lettera*, ha comunque chiara la rivoluzionaria importanza della stampa, legata proprio al tema del rilevamento dell'architettura



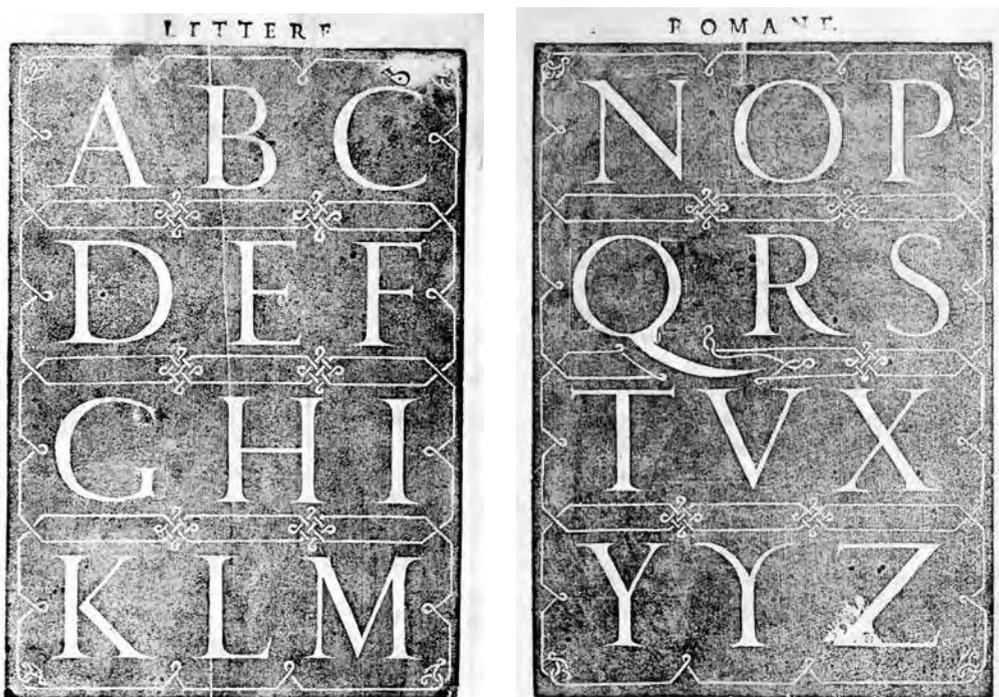
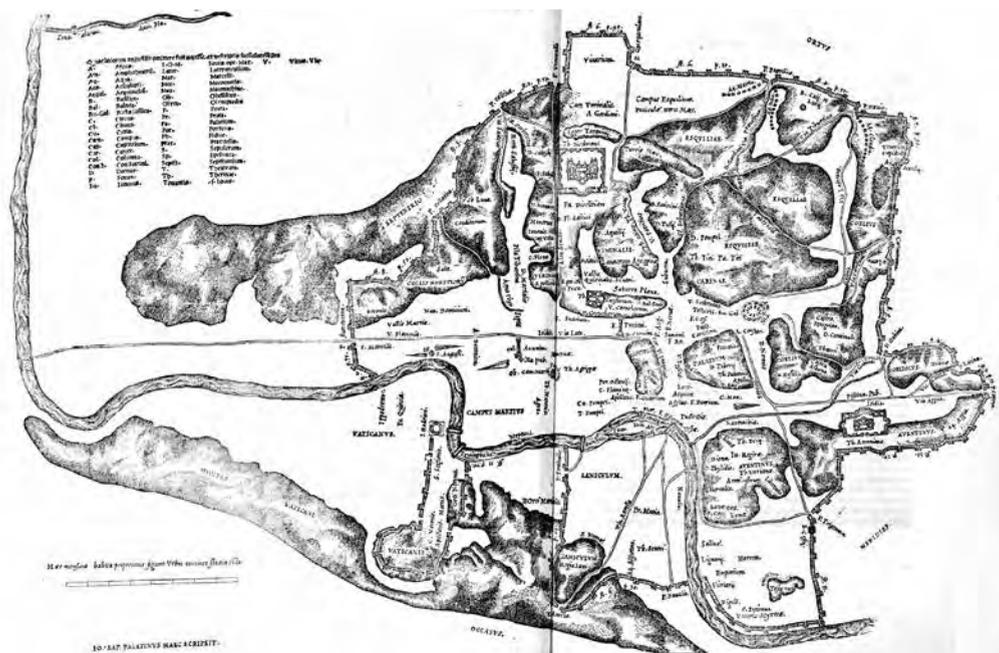
8. Wilhelm Pleydenwurff, Michael Wolgemut. *Roma*. Xilografia (da Hartman Schedel, *Liber chronicarum*, Norimberga 1493).

tura; una tecnica nuova, sconosciuta agli antichi, come il rilevamento con la bussola, in grado quindi di evidenziare le virtù anche dei moderni:

resta ad insegnare el modo che noi havemo tenuto in misurarli e dissegнарli, e primamente circa la misura, accioché chi vorà attendere alla architettura sappi oprar l'uno e l'altro senza errore, e conoscha noi, nella descriptione di questa opera, non ne essere governati a caso e per sola praticha, ma con vera ragione. E per non haver io in sino a mo veduto scritto, né inteso, che sia appresso e alchuno antico el modo de misurare con la bussola de la calamita, et qual modo noi usiamo, estimo

che sia intentione de moderni, come l'artiglieria e la stampa et alchun'altre cose anchora; però parmi bene insegnare con diligentia l'operarla a chi non la sapesse.

L'ambizioso programma di Raffaello è ripreso dall'Accademia Vitruviana, animata da un circolo di eruditi, intellettuali e artisti sotto la protezione di Paolo III e del cardinale Alessandro Farnese. Claudio Tolomei (1492-1556) ne espone il programma incentrato sul rilevamento di tutte le antichità dell'Urbe nelle sue *Lettere* pubblicate nel 1547. Nell'impresa sono coinvolti, con Antonio da Sangallo il Giovane, artisti e architetti (Vignola, Dosio, Labacco). Ma a differenza di Raffael-



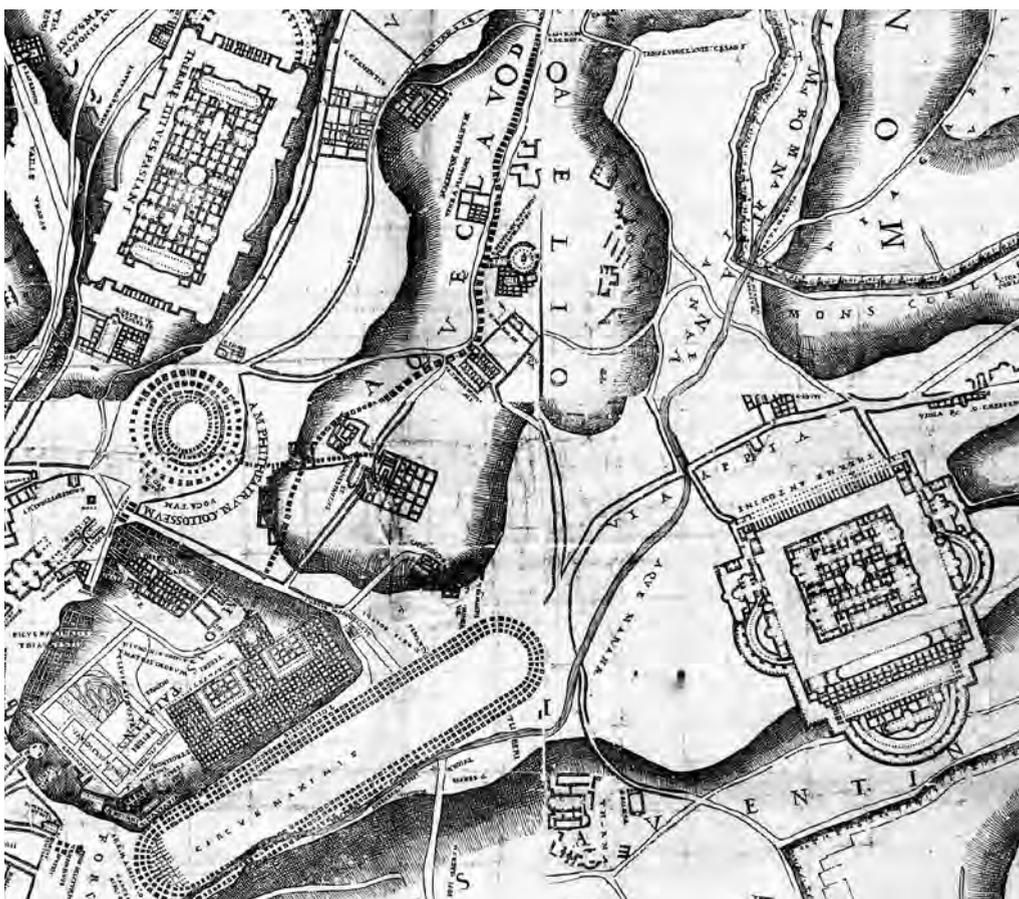
9. Bartolomeo Marliano. *Pianta di Roma al tempo di Costantino*. Xilografia (da *Urbis Romae topographia*, Roma 1544).

10-11. Giovanni Battista Palatino. *Lettere romane*. Xilografia (da *Libro nuovo d'imparare a scrivere tutte le sorti di lettere antiche e moderne...*, Roma 1545).

lo, Tolomei è assolutamente esplicito sull'utilità pratica del programma di rilevamento e quindi sulla necessità della diffusione a stampa delle immagini al fine di raggiungere un pubblico il più vasto possibile: intellettuali e committenti, artisti, architetti, ma anche semplici capomastri: “le cose d’Architettura sono desiderate assai, e praticate hoggidi da huomini, che non hanno molta intelligenza di lingua latina, si come Scoltori, dipintori, mastri di legname, e architettori volgari”. Il programma dell’Accademia prevede quindi la pubblicazione di 20 volumi sulla civiltà antica, tra cui una nuova traduzione di Vitruvio interamente illustrata, e un volume di sole immagini dove tutti i monumenti “si mostreranno in figura” con “tutte le piante, i profili, e li scorzi, e molte altre parti secondo che sarà necessario, aggiugnendovi le misure giuste, e vere secondo la misura del pié Romano con l’avvertimento della proportion, ch’egli ha con le misure de nostri tempi”¹⁶.

Il ruolo dell’Accademia Vitruviana nella produzione di incisioni di architettura e di cartografia dell’Urbe è sicuramente fondamentale, come testimoniano poi i diversi esiti editoriali, dai testi di Vignola e Labacco, alle prime topografie della città antica, allo *Speculum Romanae Magnificentiae* che inizia a prendere struttura e verrà poi edito per decenni, fino agli inizi del Seicento. Ed è durante il pontificato di Paolo III, e alla corte del nipote cardinale Alessandro Farnese (1520-1589), protettore dell’Accademia, che si definiscono nuovi codici architettonici e nuovi approcci eruditi allo studio dell’antico, nel difficile clima di scontro dottrinale in cui è ormai precipitata l’Europa: l’immagine a stampa assume un ruolo imprescindibile nell’affermazione e diffusione di linguaggi ufficiali, in cui i modelli di Roma antica e contemporanea vengono ribaditi come normativi¹⁷.

Le incisioni architettoniche edite a Roma da Salamanca e Lafreri – editori prima rivali e poi associati – rispecchiano l’intenso lavoro di ricerca che anima i circoli antiquari romani intorno all’Accademia Vitruviana, a cui si legano in modo esplicito le prime restituzioni topografiche della città. La pianta di Roma antica al tempo di Costantino di Bartolomeo Marliano (1488-1566) (*Fig. 9*) – insieme ad altre due piante più piccole (la Roma quadrata di Romolo e la Roma serviana) – è pubblicata nel 1544 a illustrazione della seconda edizione del suo volume *Urbis Romae topographia* (la prima edizione priva di immagini era apparsa nel 1534), che ha una immediata e vasta circolazione internazionale¹⁸. Marliano è un colto letterato e cultore di antichità, e non un artista o architetto. Per il testo si avvale della collaborazione di altri intellettuali (Annibal Caro, “Ludovicus Lucaena” e “Horatius Nucleus”, da identificare col medico e antiquario spagnolo Luis de Lucena, amico di Guillaume Philandrier, e con l’umanista ternano Orazio Nucula, poi impiegato alla corte del viceré di Sicilia Juan de Vega nel 1547-57), mentre per la pianta topografica è evidente che dovette instaurare strette relazioni con architetti e rilevatori (più derivative sono le tavole



12. Leonardo Bufalini. *Roma*. Xilografia (1551-1561).

architettoniche, riprese da Serlio). Nessuna indicazione specifica è riferita agli incisori impiegati nell'impresa (Lucena e Nucula ne sono alle volte erroneamente indicati come responsabili); invece le didascalie coi toponimi, che nella pianta assumono particolare importanza, sono realizzate da Giovanni Battista Palatino, celebre calligrafo, autore di testi e manuali di scrittura (*Figg. 10-11*), che si sottoscrive con evidenza sulla tavola¹⁹. La pianta di Marliano è la prima topografia dell'Urbe che nasce da una campagna di misurazioni, come attesta la scala di riduzione (in stadi), le misure dei tratti di mura tra le porte, e la stessa conformazione del perimetro murario, reso per la prima volta con una notevole attendibilità. I rapporti con i programmi dell'Accademia Vitruviana sono evidenti, intrecciati con l'eccezionale impresa di misurazione che l'architetto Leonardo Bufalini doveva avere nel frattempo intrapresa e che sarebbe poi stata pubblicata nel 1551 (*Fig. 12*).

Durante tutti gli anni '40 Leonardo Bufalini realizza il primo rilievo completo della città, con strumentazione innovativa e affidabile, a capo di un'équipe sicuramente numerosa²⁰. Tutto l'edificato moderno è rappresentato in una complessa giustapposizione di monumenti antichi e moderni; una fittissima presenza di legende indica tutto il lavoro di ricerca intrapreso nella definizione della topografia antica, con l'indicazione di toponimi desunti da una grande varietà di fonti letterarie ed epigrafiche. È certamente indicativo che il privilegio di stampa pontificio accordato per la sua pubblicazione sia riferito a una "pianta di Roma antica"²¹.

La xilografia di Bufalini, pubblicata da Antonio Blado, è un prodotto editoriale molto ambizioso per il valore documentario e al contempo celebrativo della Roma cristiana, pontificia, erede dell'Urbe imperiale: ma anche più specificamente per la sua natura di pianta murale di grande formato, che sostituisce la realizzazione di tipo vedutistico, ormai degradata nelle ripetute derivazioni dell'antiquato prototipo di Francesco Rosselli della fine del secolo precedente. Rispetto alla pianta di Roma antica di Marliano, con cui nonostante l'ovvia diversità condivide caratteristiche e probabilmente una parte delle vicende realizzative, la pianta di Bufalini è intesa per una domanda e un uso sostanzialmente diversi, e inaugura in modo emblematico una stagione in cui la produzione cartografica romana conosce, con quella europea, una vera esplosione²².

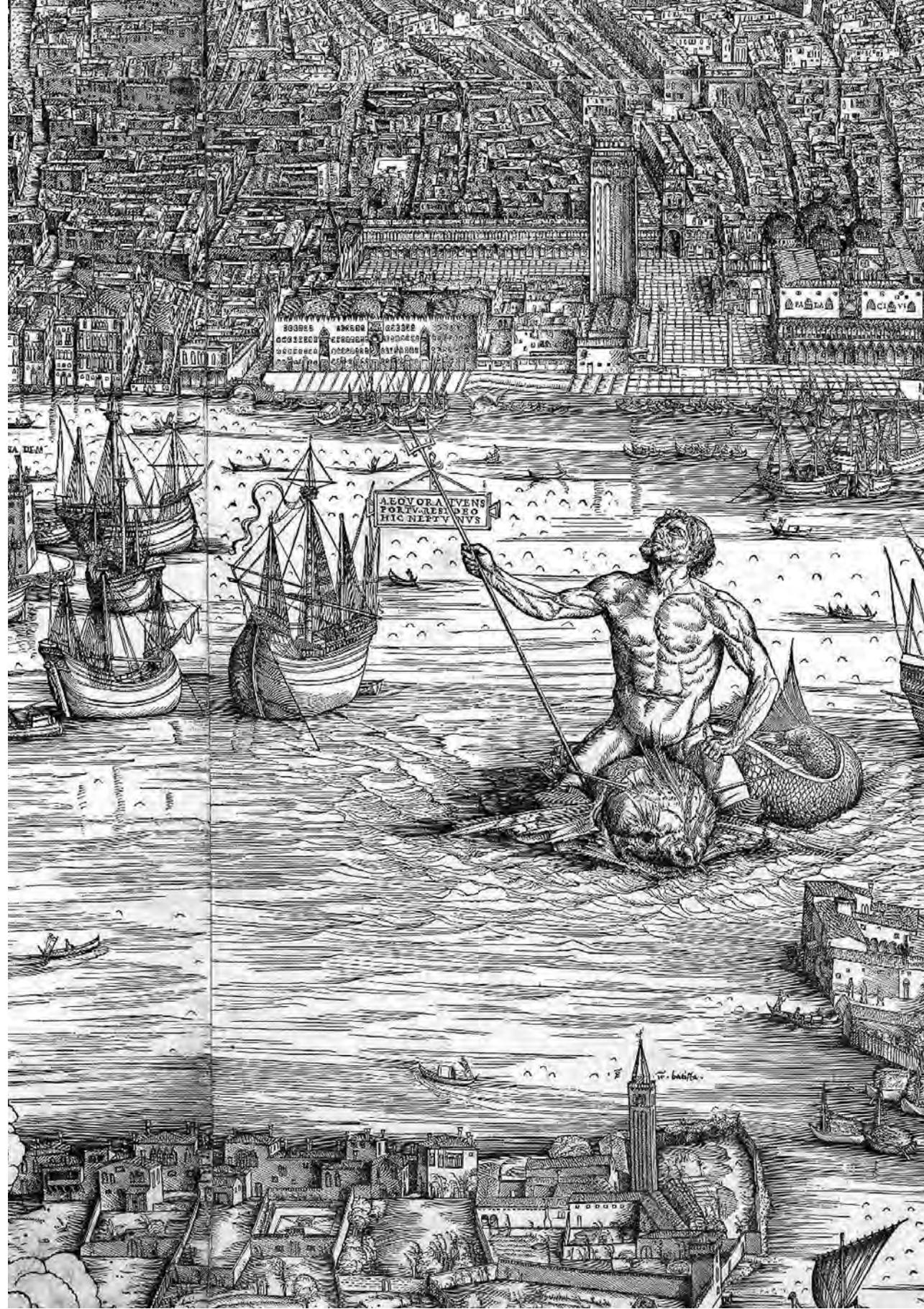
La planimetria di Bufalini assume un ruolo di modello: dovuto all'eccezionale azzardo di misurare e riprodurre una realtà mai prima affrontata per dimensioni, complessità, e valore rappresentativo. Il confronto tra la planimetria della città moderna e le vestigia della città antica, che dalle riflessioni di Leon Battista Alberti e Raffaello impegnava la cultura rinascimentale in complessi progetti cartografici, trova in Bufalini una sintesi di perfetta integrazione tra antico e contemporaneo, tra convenzioni grafiche e ricchezza enciclopedica di legende. Riconosciuta come vero strumento scientifico, diviene immagine "ufficiale" della città, base cartografica ineludibile per ogni successiva realizzazione, fino ai nuovi rilevamenti di Nolli quasi due secoli dopo, ma sottoposta a continue verifiche e modifiche.

Un riscontro sulle piante di Mario Cartaro (1576) (*Fig. 14*) e di Matthäus Greuter (1618) (*Figg. 21, 31*), le più rilevanti nel coniugare una base cartografica attendibile nella scelta dell'iconografia "a volo d'uccello", è indicativo: entrambe riprendono da Bufalini, con gli opportuni aggiornamenti e modifiche, la planimetria dell'abitato (ad esempio la lunghezza del Corso, rettificato però l'andamento, che nella congiunzione dei diversi fogli in Bufalini diventava incongruamente una spezzata). È facendo coincidere il Corso che molti tratti delle mura, l'andamento del fiume e la collocazione dell'isola Tiberina trova-

no una diretta rispondenza tra Bufalini e le piante successive. Molto differente è invece la resa di tutta l'area del disabitato a ovest, che Cartaro propone in uno scorcio prospettico ribassato rispetto alla veduta zenitale della raffigurazione del centro abitato. Riducendo nettamente le dimensioni di un'area di orti, giardini, complessi religiosi e grandi strutture antiche di cui evidentemente non ritiene necessario sottolineare la vastità eloquente, Cartaro valorizza il nucleo centrale e monumentale dell'abitato moderno. Greuter opta per questa soluzione, abbandonando del tutto la più precisa rappresentazione planimetrica di Bufalini e ricalcando il profilo delle mura di Cartaro. Questa evidente distorsione resterà immutata, attraverso Greuter, fino alla pianta grande di Falda (1676) (Figg. 35, 41) che ne ricalca l'impianto²³. L'orientamento di Borgo appare infine diverso in Bufalini, Cartaro e Greuter. In tutte le piante cinque-seicentesche Borgo è orientato con un certo grado di arbitrarietà, in relazione alle diverse scelte di raffigurazione della basilica di S. Pietro. Ogni autore seleziona e valorizza dunque temi che vengono opportunamente evidenziati: l'accuratezza della rappresentazione di Borgo e Trastevere nella pianta di Greuter scaturisce da una maggiore attenzione per aree sottoposte all'intensa politica di intervento durante il pontificato di Paolo V²⁴.

Nonostante la fortunata vicenda di Bufalini, su cui peraltro andranno ancora approfondite le ricerche, l'intero genere della pianta icnografica a proiezione zenitale nell'Europa del secondo Cinquecento, e per buona parte del secolo successivo, sembra conoscere una decisa differenziazione di uso, e le planimetrie, perfezionate tecnicamente, tendono però a rimanere in ambiti riservati, militari e funzionali, per trovare solo nel secondo Seicento, e poi massicciamente dal secolo successivo, una vera diffusione a stampa. L'esplosione della produzione cartografica romana, in sintonia con quanto avviene nelle principali città d'Europa, propone sintesi e modelli diversi. La nascita e sviluppo della rappresentazione della città a volo d'uccello²⁵, sintesi di capacità matematico-prospettiche e pittoriche, aveva trovato esiti già perfettamente compiuti all'inizio del Cinquecento – la Venezia di Jacopo de Barbari, 1500²⁶ (Fig. 13); Amsterdam nella rappresentazione ormai quasi zenitale di Cornelis Anthoniszoon, dipinta nel 1538 su commissione della città per essere donata all'imperatore Carlo V, e quindi riprodotta su 12 blocchi xilografici nel 1544²⁷. Al centro di scambi artistici, tecnici ed editoriali privilegiati con altre realtà italiane e d'oltralpe, l'immagine di Roma accoglie la veduta dall'alto, rimasta fino ad allora meno praticata, per la costruzione di nuovi modelli in grado di farsi strumenti versatili di conoscenza

13. Jacopo de Barbari. *Venetie MC*. Xilografia (1500).



antiquaria, di gestione urbanistica, e, più che l'astrazione planimetrica di Bufalini, veicoli più immediati di messaggi politici e spirituali.

Nel contesto di una produzione vischiosa, ripetitiva e derivativa come quella di piante e vedute di città nel mercato editoriale del Cinquecento maturo, bisognerà interrogarsi sul ruolo e il significato di una produzione quantitativamente davvero impressionante come quella romana: e chiedersi se e come si possa affermare l'emergere di un "modello romano" in grado di segnalare, dalle carte murali a grandi dimensioni ai fogli con gli abbreviati itinerari figurati per pellegrini, il ruolo unico, stratificato e complesso dell'immagine della città nell'Occidente cristiano.

Riprese da un punto di vista irreal, "a volo d'uccello", le piante di Pirro Ligorio (1552), Ugo Pinard (1555), Francesco Paciotto (1557, ma eseguita probabilmente entro il 1551), Giovanni Antonio Dosio (1561), Mario Cartaro (1576) (Fig. 14), Etienne DuPerac-Lafreri (1577), Timanno van Veen (1593) vengono pubblicate senza interruzione per tutta la seconda metà del Cinquecento. La topografia della città è pienamente leggibile e proporzionalmente corretta, basata su una conoscenza generale della topografia più o meno direttamente basata su un adattamento del rilievo bufaliniano; ma gli alzati, dettagliati nel caso delle emergenze monumentali, standardizzati per il tessuto edilizio comune, aggiungono l'illusione di una visione impossibile, da un'altezza che si avvicina sempre più allo zenith, come già sperimentato a Venezia, Amsterdam, Anversa (Virgilius Bononiensis, 1565), Bologna (Agostino Carracci, 1581) (Fig. 17). L'immediata fortuna internazionale di Cartaro e Lafreri è testimoniata a pochi anni di distanza dalla pubblicazione delle loro piante da Gabriel Kaltemarckt, che nel suggerire all'Elettore di Sassonia i criteri per la formazione di una *Kunstammer* li elenca, con Salamanca, Sadeler, e altri, tra gli artisti ed editori di grande fama. Ancora un indizio forte di come il collezionismo di stampe nel Cinquecento riservi all'immagine dell'Urbe un ruolo preminente²⁸.

Un modello ancora diverso è quello messo a punto da Sallustio Peruzzi che intorno al 1564-65, pur basandosi sul taglio vedutistico delle piante di Ugo Pinard (1555) e di Fabio Licinio (1557), ulteriormente diffuso poi da Braun e Hogenberg nel *Civitates Orbis terrarum* (1572-75), propone una vasta veduta di tipo panoramico, ripresa dal Gianicolo da punti di stazione multipli, molto rialzati²⁹ (Fig. 15). Basandosi o comunque ispirandosi al rilievo bufaliniano, Peruzzi ricostruisce in scorcio tutta la viabilità principale e secondaria (in Trastevere e intorno a piazza del Popolo il rilievo planimetrico si mostra



14. Mario Cartaro. *Novissimae Urbis Romae accuratissima descriptio*. Bulino (1576).



come ancora incompleto dell'alzata degli edifici, rivelando i procedimenti della costruzione dell'immagine), e si impegna nella rappresentazione dei fronti dell'intero tessuto urbano, con una nuova, particolare attenzione per le principali emergenze architettoniche, rese attraverso una sottile manipolazione dei dati topografici, proporzionali e prospettici, di cui restano alcuni fogli di studio particolareggiati. Questo tipo di rappresentazione avrà grande successo tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento – con le fortunate rappresentazioni di Antonio Tempesta (1593) (Fig. 16), e di Giovanni Maggi (1625) (Fig. 18) – per arrivare ad essere rievocata ancora una volta nel *Panorama* di Giuseppe Vasi pubblicato nel 1765.

La visione della città dal Gianicolo, sulla scorta di Marziale, diventa un'esperienza ricorrente: Michel de Montaigne, a Roma nel 1581, la associa in modo evidente alla rappresentazione cartografica, citando la successiva visita alla Galleria delle carte geografiche in corso di realizzazione nei palazzi Vaticani, e allo studio dell'Urbe con l'ausilio di libri e piante:

étant allé voir le mont Janiculum, delà le Tibre, & considerer les singularités de ce lieu là... & contempler le sit de toutes les parties de Rome, qui ne se voit de nul autre lieu si cleremant; & delà estant descendu au Vatican, pour y voir les statues enfermées aus niches de Belveder, & la belle galerie que le Pape dresse des peintures de toutes les parties de l'Italie, qui est bien près de sa fin; il perdit sa bourse... Touts ces jours là, il ne s'amusa qu'à étudier Rome. Au commancement il avoit pris un guide francois; mais celui-là, par quelque humeur fantastique, s'estant rebuté, il se pica, par son propre estude, de venir à bout de cete sience, aidé de diverses cartes & livres...

La sensibilità di Montaigne per la peculiare situazione di Roma, cresciuta sulla metropoli antica, riaffiorante continuamente come ossa di un enorme cadavere con le rovine dei suoi monumenti, è sostenuta dalla familiarità con immagini a stampa, piante e vedute: le note sull'altezza dei colli e la profondità delle valli, la continua corrispondenza tra città antica nel sottosuolo e fondamenta moderne sembrano il frutto di una riflessione diretta non tanto – o non solo – su testi e guide di antichità e sulle mappe ricostruttive della città romana – Ligorio, Lafreri – ma in modo molto più specifico sulla pianta di Bufalini del 1551:

15. Sallustio Peruzzi. *Veduta di Roma*. Disegno (1564-65). Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.



Mais, à la vérité, plusieurs conjectures qu'on prend de la peinture de cete ville antienne, n'ont guiere de verisimilitude, son plant mesme estant infiniment changé de forme ; aucuns de ces vallons estans comblés, voire dans les lieux les plus bas qui y fussent: come, pour exemple, au lieu du Velabrum, qui pour sa bassesse recevoit l'esgout de la ville, & avoit un lac, s'est tant eslevé des mons de la hauteur des autres mons naturels qui sont autour delà, ce qui se faisoit par le tas & monceaux des ruines de ces grans bastimens; & le Monte Savello n'est autre chose que la ruine d'une partie du teatre de Marcellus. Il croioit qu'un antien romain ne sauroit reconnoistre l'assiette de sa ville, quand il la verroit. Il est souvent avvenu qu'après avoir fouillé bien avant en terre, on ne venoit qu'à rencontrer la teste d'une fort haute coulonne qui estoit encor en pieds au dessous. On n'y cherche point d'autres fondemens aus maisons, que des vieilles mesures ou voutes, come il s'en voit au dessous de toutes les caves, ny encore l'appuy du fondemant antien³⁰.

Negli ultimi decenni del Cinquecento il perfezionamento del modello cartografico "a volo d'uccello" raggiunge nuovi risultati. Dal punto di vista tecnico e formale, le realizzazioni romane accolgono, con richiami evidenti, le novità di altre esperienze italiane, fiorentine e bolognesi in modo particolare: Egnazio Danti, già cosmografo granduca a Firenze, a Roma coordina i lavori della Sala Bologna, con la smisurata raffigurazione ad affresco della città natale del pontefice, e quindi della Galleria delle Carte Geografiche nei palazzi Vaticani³¹, lasciando il completamento dei lavori della Guardaroba delle Carte Geografiche a palazzo Vecchio a Stefano Bonsignori³². Bonsignori è l'autore della prima raffigurazione moderna di Firenze a grande scala, la fortunatissima *Nova pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineata*, pubblicata nel 1584 (Fig. 19), in cui con perizia fonde tecniche di rappresentazione diverse: come Cartaro nella pianta di Roma del 1576, "l'assonometria (quasi isometrica) nella raffigurazione della scacchiera centrale", diventa "un'assonometria prospettica nella rappresentazione dei settori urbani più lontani e prossimi alle mura, fino all'uso della prospettiva per il disegno della campagna immediatamente adiacente il circuito murario"³³. Tutto il costruito, monumenti e case, come nella Bologna vaticana, è per la prima volta rappresentato in alzato con una meticolosa resa del dettaglio possibile solo con diretti riscontri dal vero. Sono questi i modelli che, anche rispetto alle pur raffinate e complesse raffigurazioni di Roma di Paciotti, Cartaro (Fig. 14) e Duperac, determinano nuovi standard di esattezza topo-

16. Antonio Tempesta. *Recens prout hodie iacet Almae Urbis Romae...* Acquaforte e bulino (1593).

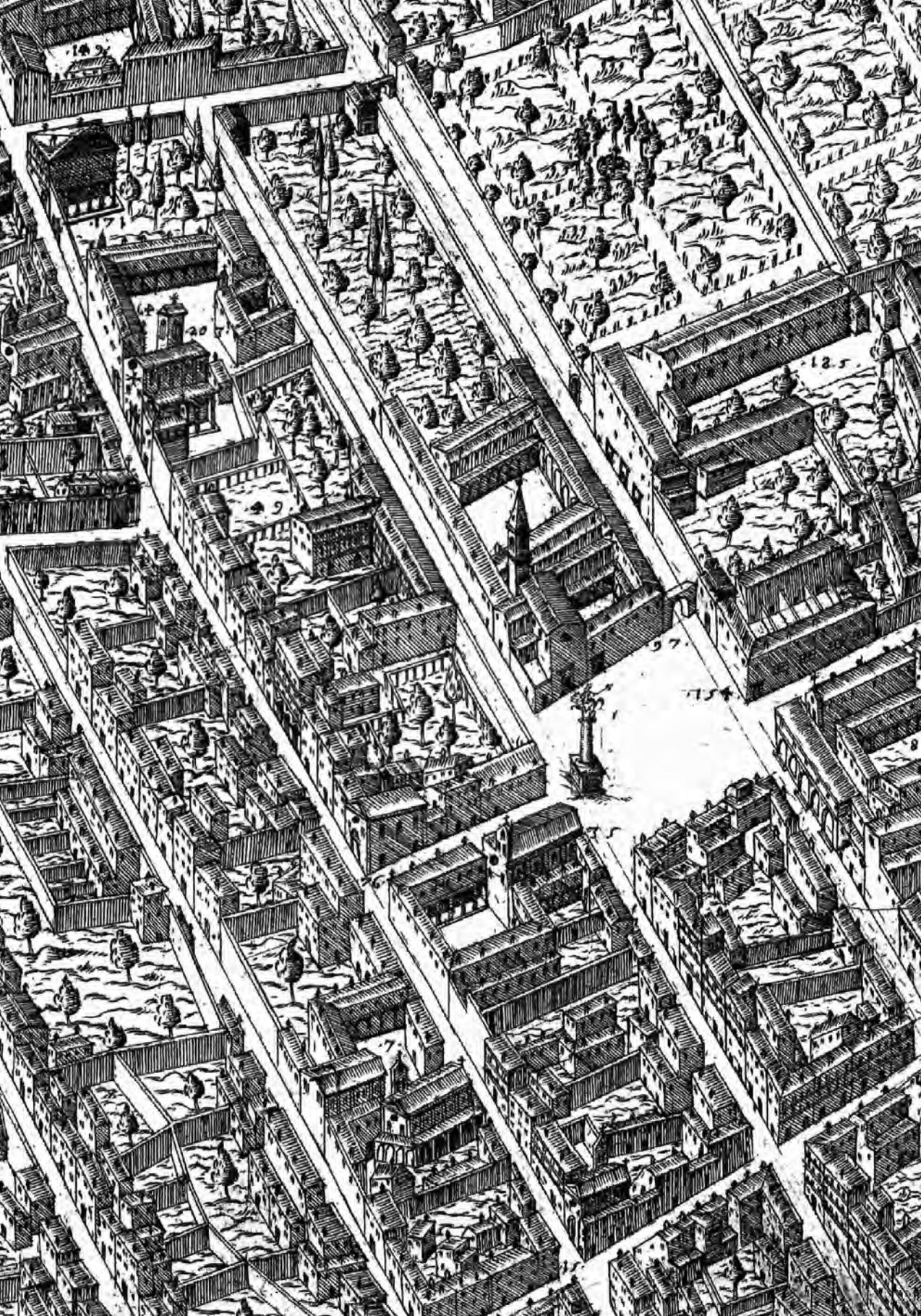


17. Agostino Carracci. *Bononia docet mater studiorum*. Bulino (1581).

18. Giovanni Maggi. *Disegno nuovo di Roma moderna*. Xilografia (1625). Cambridge, Magdalen College, Pepys Library (da S. Tyacke 1982).

grafica e di resa lenticolare degli alzati. Non è più sufficiente rappresentare con buona approssimazione la viabilità e i principali monumenti, riassumendo l'edilizia minuta con una cifra abbreviata: Danti e Bonsignori mostrano come a ogni singolo isolato riprodotto in modo topograficamente attendibile debba essere riservata un'ulteriore attenzione, nella pretesa di rendere la visione della città un ritratto veridico e verificabile. Un controllo ubiquitario, come solo l'occhio divino può avere: un occhio superiore a cui nulla può e deve sfuggire.





PIANTA E ALBERO: ARTE DELLA MEMORIA E ENCICLOPEDIA

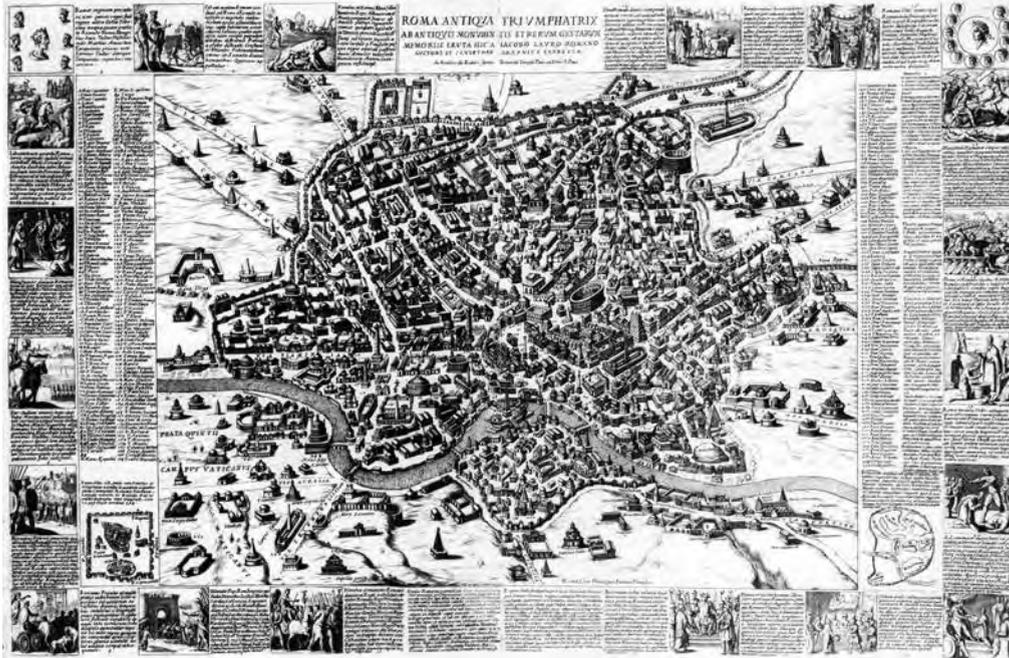
Le ricerche di topografia antica, con la produzione di piante della città imperiale, influenzano in modo decisivo la produzione di piante della città moderna, e una raccolta fortunata come lo *Speculum Romanae Magnificentiae* include e diffonde immagini e piante di entrambe. Nello *Speculum* il ruolo delle piante di Roma – antica e moderna – è ambivalente: contestualizzazione delle immagini dei singoli monumenti, e testo/immagine di raccordo, ordinamento e classificazione generale. La pianta della città, più ancora che nei secoli precedenti, dove prevale il significato metonimico, simbolico e anagogico di un'immagine per elementi emergenti riconoscibili e allusivi, presente come categoria singola già dai primi “teatri della memoria” cinquecenteschi (come in Samuel Quicchelberg, *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi*, 1565, che riserva a carte e mappe un ruolo autonomo, a partire dall'organizzazione della biblioteca e collezione di stampe dei duchi di Baviera)³⁴, si sviluppa come strumento mnemotecnico autonomo, che ordina il teatro della conoscenza nell'esposizione della magnificenza dei monumenti dell'Urbe, in grado di riassumere e ordinare immagini e saperi nello spazio e nel tempo. Questa impostazione perdura nel Seicento (e oltre): è questo il senso che il principe dell'Accademia dei Lincei, Federico Cesi (1585-1630), sottolinea in una lettera a Giacomo Lauro nel 1619 per ringraziarlo dell'invio di una prima tiratura di prova di una sua *Roma antiqua*, da identificare con la pianta intitolata *Roma antiqua triumphatrix ab antiquis monumentis et rerum gestarum, memoriis eruta* (Fig. 20):

Ho ricevuta la sua gratissima con la prova della sua Roma antiqua, e se bene per la moltitudine de negotij non ho potuto considerare il tutto a pieno, tuttavia per quanto ho potuto scorgere in un'occhiata, credo riuscirà bene, e le farà honore, venendo molto bene unite e rappresentate insieme le grandezze della Città stessa, cioè degl'edificij, e le grandezze de fatti de cittadini³⁵.

Come quella di Roma antica di Lauro, di cui Cesi apprezzava la sintesi tra immagine e testi, tra spazio e tempo, la pianta di Greuter (Figg. 21, 31) sembra organizzarsi in modo analogo: ma, nella maggiore ampiezza e articolazione, senza precedenti nella produzione coeva. La topografia occupa solo poco più della metà dei quasi tre metri quadrati dell'intera realizzazione. Anche visivamente tutto il paratesto della pianta assume proporzioni inedite e preponderanti.

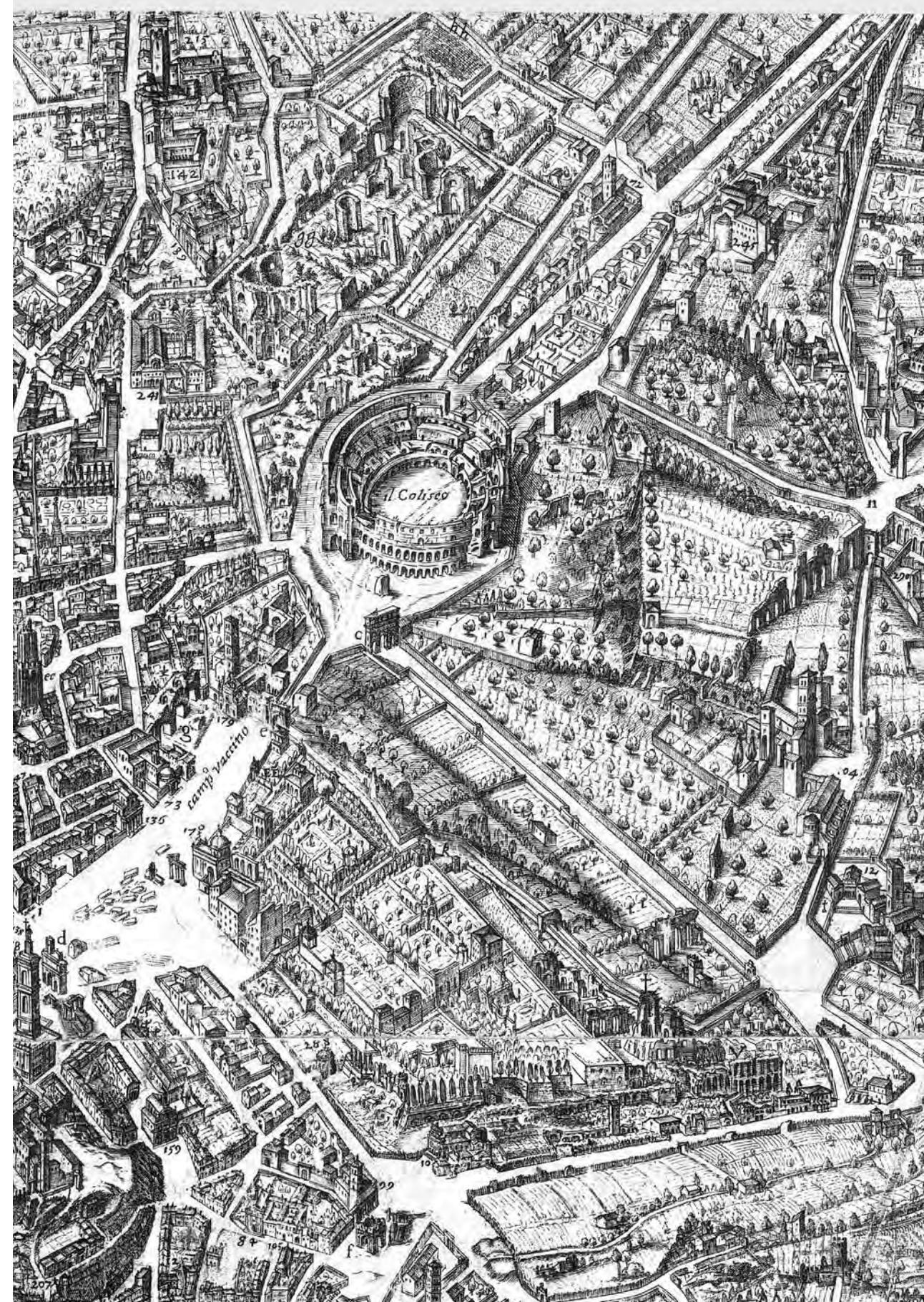
Cesi aveva sviluppato una particolare attenzione al tema cartografico in relazione al concetto di organizzazione dello scibile, esemplificato dalle edizioni lin-

19. Stefano Bonsignori. *Nova pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineata*. Acquaforte e bulino (1584).



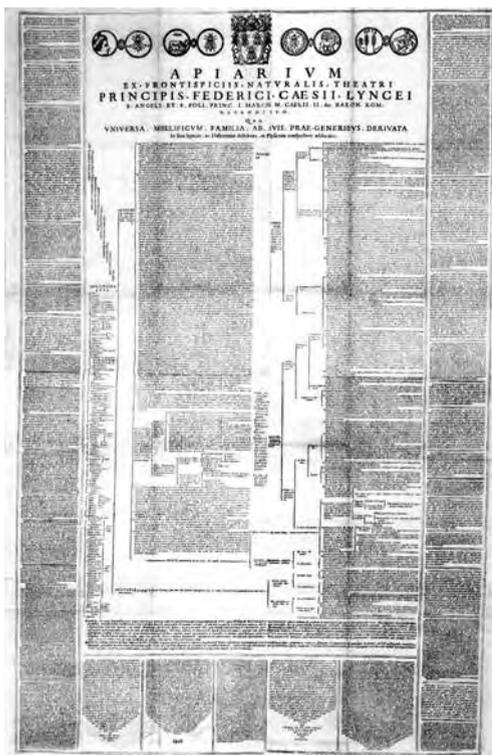
20. Giacomo Lauro. *Roma antiqua triumphatrix ab antiquis monumentis et rerum gestarum, memoriis eruta*. Acquaforte (1619).

21. Matthäus Greuter. *Disegno nuovo di Roma moderna...* Acquaforte e bulino (1618). Roma, Biblioteca Nazionale Centrale.

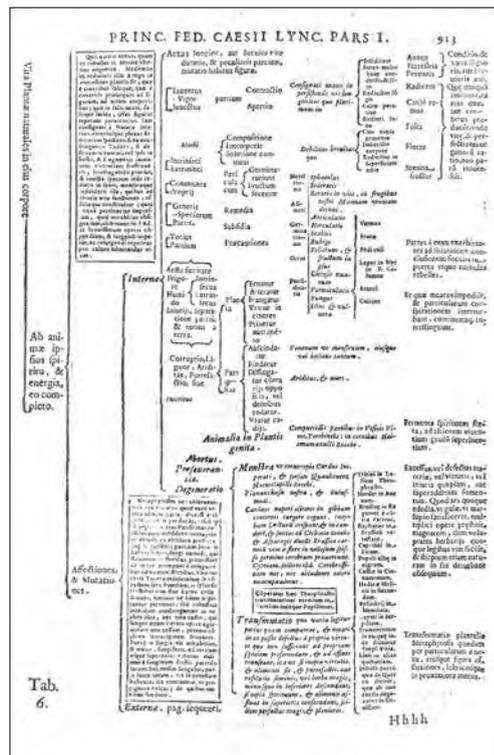


cee di grandi *tabulae* riassuntive, alberi-piante-mappe del sapere: l'*Apiarium* (Fig 22), la *Tabula Phytosophica* (Fig 23), che riprendono ovviamente schemi mnemotecnici ampiamente diffusi nella cultura del Cinquecento, sono grafici-percorsi strutturati come alberi, piante, cartografie. È nell'ambiente del Museo lincoo che Federico Cesi esponeva la pianta "di Roma del Greuter in rame e tela depinta", una "Roma antica stampata in rame e colorita" (forse quella di Giacomo Lauro sopra ricordata), insieme a globi terrestri e celesti, l'incisione di Greuter con la veduta di Frascati, una pianta di Firenze e altre piante di città³⁶. Ugualmente, "una Roma grande miniata in telaro di Mattheo Greuter", accanto alla pianta della Bamberga natale, e stampe con le antichità di Roma di Giacomo Lauro, è ricordata nella casa-museo del lincoo Giovanni Faber³⁷.

Le piante di città dispiegano tutto il loro potere di ordinamento mnemotecnico del sapere, nella metafora architettonica e urbana dei "teatri di memoria" in cui le chiavi di ordinamento enciclopedico delle conoscenze si dispongono in stanze, case, luoghi, e si intrecciano inestricabilmente tra rami e fronde delle piante di metaforici giardini³⁸. Tommaso Campanella esplicita questo concetto



22. Federico Cesi. *Apiarium*, Roma 1625. Firenze, Biblioteca Marucelliana.



23. *Tabula Phytosophica* (da F. Hernandez, *Rerum medicarum Novae Hispaniae Thesaurus*, Roma 1628).

et *Architetti* pubblicata a Torino nel 1607, sullo sfondo dei ritratti erano rappresentati i territori e le città legate alle gesta dei duchi (Costantinopoli, Torino “in convenevole prospettiva”, Nizza, Ginevra, Barcellona, Berna, Chambery, e diverse altre città e corografie del Ducato, che si suggeriva ai pittori di copiare quando possibile da incisioni disponibili). La “Cosmografia di tutta la terra, e dei mari” avrebbe invece dovuto essere raffigurata “nelle invetriate delle finestre”: una cartografia resa viva in modo inedito nella compenetrazione con la luce naturale⁴⁰. L’immagine di Roma e della sua storia, non presente in modo esplicito (in un’anticamera era comunque esposta la pianta di Antonio Tempesta), avrebbe completato la Galleria-Enciclopedia nel 1615 coi manoscritti antiquari di Pirro Ligorio acquisiti in quell’anno e qui conservati⁴¹.

La pianta della città è uno strumento privilegiato nell’ordinare lo spazio e la storia; e il riferimento più complesso e universale in questo senso resta, ovviamente, la Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano. L’idea cartografica di *enciclopedia* attraversa tutto il Seicento, dal *Museum cartaceum* di Cassiano Dal Pozzo (1588-1657), amico e committente di Antonio Tempesta e promotore

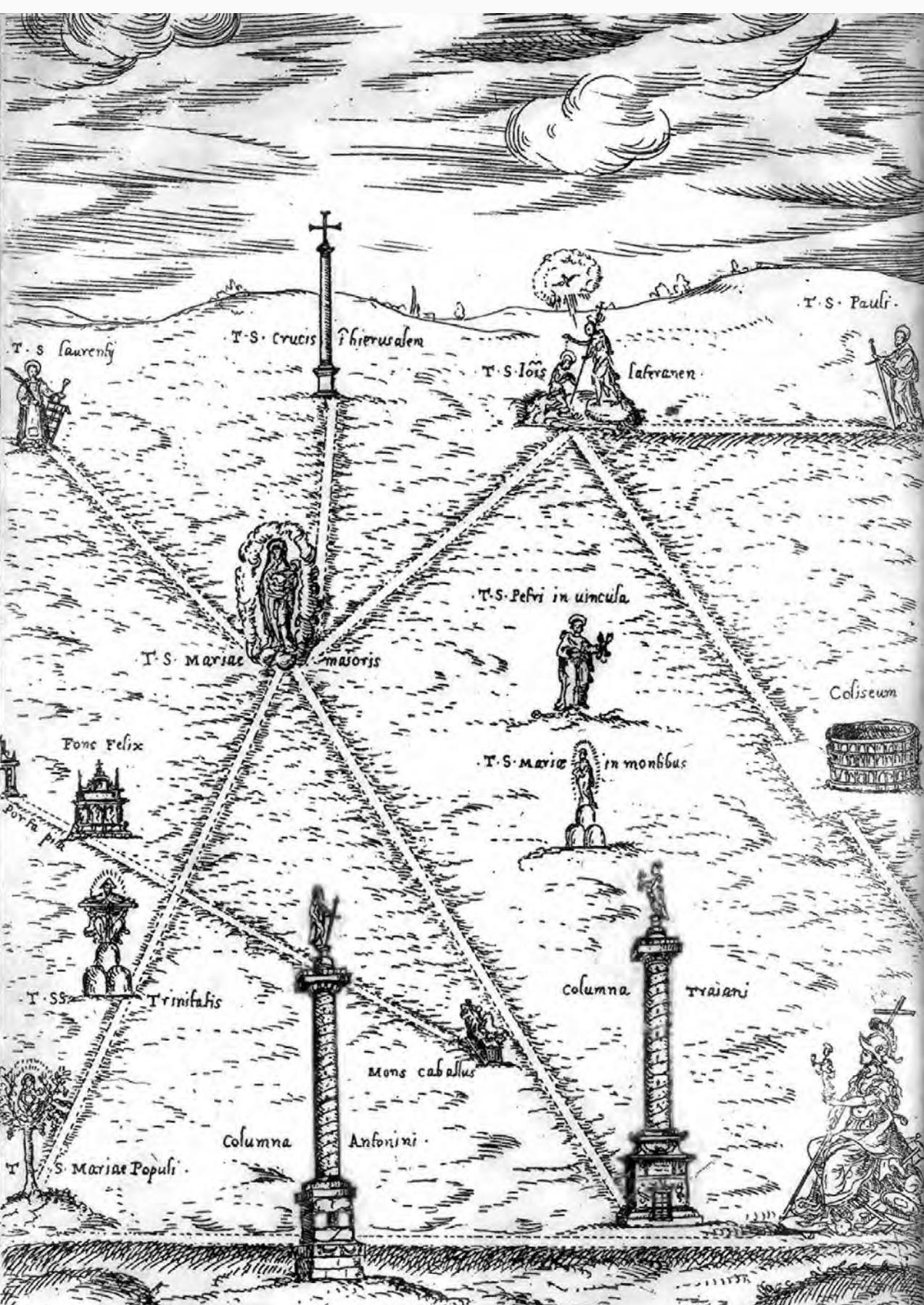


24. Cornelis Meyer. *Piazza del Popolo con l’obelisco-meridiana-bussola*. Acquaforte di G.B. Falda (da *Nuovi ritrovamenti...*, Roma 1689).

della diffusione della sua pianta del 1593⁴²; all’erudito geografo e antiquario Luca Holstenius (1596-1661), nella cui biblioteca erano la “Roma antiqua” di Ligorio e la “Roma nova” di Greuter⁴³. E nella Roma del secondo Seicento la città e le sue piazze divengono metafore universali, trasformate in “teatri” architettonici, e presentati in chiave cosmografica: i progetti dell’ingegnere olandese Cornelis Meyer proponevano il recupero della funzione antica degli obelischi come orologi solari; la pavimentazione di piazza del Popolo, “il principale, e più frequentato ingresso della città”, avrebbe dovuto mostrare la bussola con la rosa dei venti (Fig 24):

che ciò sarebbe non solo d’abbellimento alla sudetta Piazza, e Guglia, ma anche da questo vedrebbe ogn’uno facilmente a che vento sono situate le Strade, Piazze, e case della Città... imitando in questo gli Antichi, che al dire del Fulvio, parimente descrissero li quattro Venti delli quattro angoli dell’horiuolo, ch’era attorno l’Obelisco sudetto d’Augusto in Campo Marzo con inscrizione, *ut Boreas spirat*.

Il più spettacolare di questi progetti, proposto come riassuntivo e alternativo a quelli avanzati per le altre piazze della città, è certamente quello per piazza S. Pietro: nella pavimentazione “con variati marmi” si sarebbe potuta rappresentare la bussola coi 32 venti, e “ancora descrivere un Analemma, che servisse per Roma per sapere mediante il raggio dell’ombra, che la medesima Guglia progetta sopra la terra non solamente l’hore diurne, ma anche il crescere, e descrescere delli giorni, e delle notti, e in che mese, e in qual giorno accadono li Solstitii, si come in qual segno di ritrova il Sole”; ai quattro angoli



potrebbero formare sopra il piano, parimente di marmo quattro semisfere, due de quali rappresentassero tutta la sfera del Cielo con effigiare in queste tutte le stelle così fisse come mobili, li pianeti, la linea equinoziale, quella del Zodiaco, e tutti gli altri segni, che sogliono delinearli in simili sfere: e l'altre due, che dimostrassero tutta la sfera della terra, e nelle quali si vedessero annotati tutti li Regni, e Provincie, che sono nelle quattro parti del Mondo. In qualche distanza del detto quattro semisfere potrebbero ancora denotare in marmo sopra il piano sudetto le quattro divulgate opinioni circa il moto del Cielo, e della terra con descrivere il Sistema di Tolomeo, e quello di Ticone Braè, di Copernico, e di Descartes⁴⁴.

Programma ardito, ma che restituisce l'eco di riflessioni svolte nell'ambiente scientifico dominato dalla figura dell'erudito e matematico Giovanni Ciampini (1633-1698), dove nel 1689 Leibniz, durante il suo soggiorno romano, sperava in un'azione diplomatica in Curia a favore del sistema copernicano⁴⁵. Il progetto di Meyer rende il senso ultimo della piazza come sovrapposizione di *theatrum mundi*, *theatrum Ecclesiae*, "teatro del Sole": "luogo di misura dello spazio e del tempo, col suo obelisco concepito insieme come gnomone e *axis mundi*. Obelisco come simbolo solare, piazza come Reggia del Sole"⁴⁶. Metafore universali che passano attraverso il linguaggio cartografico applicato a enorme scala alla città cristiana, che diventa quasi mappa di se stessa, una pianta a scala 1:1, e misura universale del creato. Un rimando cosmico che da sempre ha influito sulla costruzione dell'immagine di Roma, come la città in *syderis forma* proposta da Giovan Francesco Bordino per Sisto V⁴⁷ (Fig. 25).

Con la vasta produzione di immagini di Giovan Battista Falda, stretto collaboratore di Meyer oltre che incisore "ufficiale" del rinnovamento urbano promosso da Alessandro VII con Bernini, il valore enciclopedico della pianta urbana (la "grande" pianta di Falda vede la luce nel 1676) (Figg. 35, 41) si rinnova, anche per le pressanti esigenze di un mercato editoriale estremamente competitivo⁴⁸, e, in pieno Settecento, trova nuovi esiti nelle articolate imprese di Nolli, e quindi di Piranesi. La pianta della città continua a svolgere un ruolo di summa, enciclopedia, agente ordinatore e di classificazione: pianta – nella coincidenza lessicale specifica della lingua italiana – come albero genealogico, cioè sintesi spazio-temporale; e pianta come albero del sapere, cioè organizzazione delle conoscenze nelle loro interconnessioni, secondo una metafora evidente della matrice enciclopedica della geografia e della carta che arriva a piena maturazione nella celebre prefazione di d'Alembert all'*Encyclopédie*: l'albero del sapere è "une espèce de mappemonde"⁴⁹.

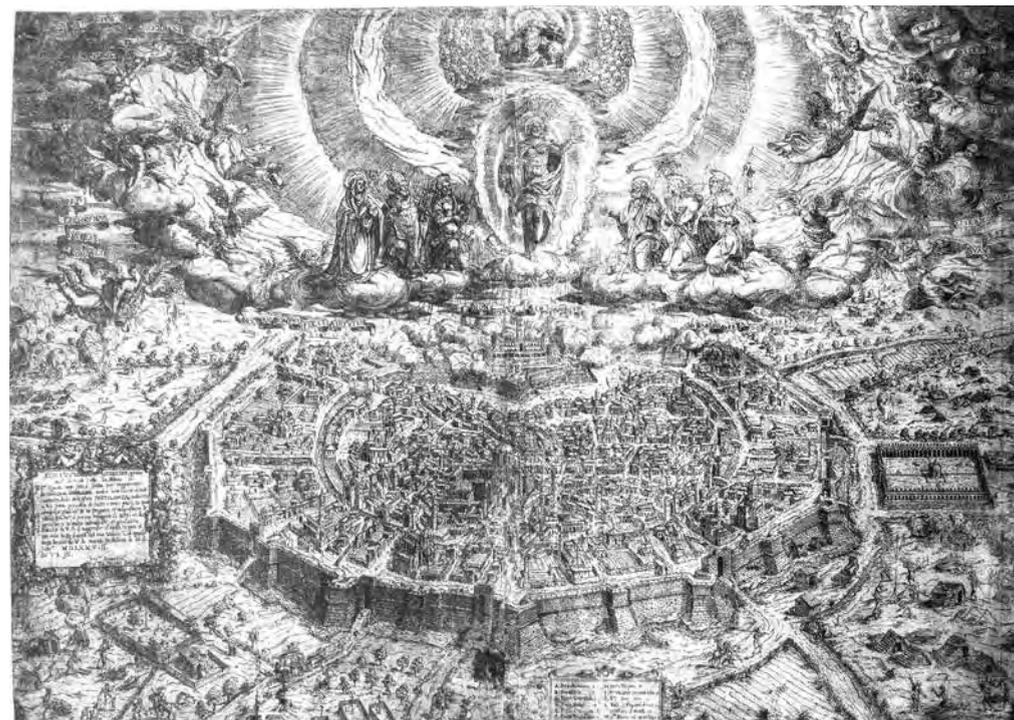
25. *Roma in syderis forma*. Acquaforte (da Giovan Francesco Bordino, *De rebus praeclare gestis a Sixto V...*, Roma 1588).

Nel Cinquecento e Seicento le piante di città, e quelle della capitale della Cattolicità, divengono ostentatamente piante-emblemi, immagini intrise di significati politici – dottrinali, polemici – nella cultura della Controriforma. L'immagine della città antica e moderna è irrinunciabile mezzo di comunicazione, strumento di ostentazione e di magnificenza, di potere, ortodossia e salvezza. L'interesse diretto per la rappresentazione della città da parte dei pontefici, da Gregorio XIII a Sisto V a Paolo V, ad Alessandro VII, è elemento fondamentale nella promozione di un'immagine ufficiale della città pontificia, baluardo di ortodossia cristiana, diretta erede della capitale del mondo antico⁵⁰.

Non è possibile sottovalutare questo aspetto, più volte approfondito nel più ampio contesto europeo, che produce immagini specifiche, più o meno facilmente decodificabili, e può trascendere dai raggiungimenti più solidi e raffinati della cartografia rinascimentale per reintrodurre elementi vistosamente abbreviati, simbolici e anagogici sperimentati nei secoli precedenti⁵¹ (Figg 26-28). Mappe devote, itinerari per pellegrini, mappe regolate da una geografia sacra di riferimenti spirituali e organizzativi univoci sono raffinati strumenti di comunicazione, come la *Roma Ignaziana* del 1610 circa, dominata dalla chiesa del Gesù (la basilica di S. Pietro è addirittura assente), e assoggettata alla maglia di chiese e case dell'ordine in prepotente espansione⁵²; ideogrammi urbani fanno riferimento a livelli di comunicazione sofisticati, come l'icona della *Roma in syderis forma* che commenta i brani poetici encomiastici di Giovanni Francesco Bordino (Fig 25). Una preziosa testimonianza di primo Seicento ci aiuta a capire il forte impatto di un'immagine così ideogrammatica. Durante i suoi soggiorni in Italia, il grande architetto inglese Inigo Jones acquista decine di volumi di architettura, e le guide di Roma di Palladio, Andrea Fulvio, Bernardo Gamucci; il testo encomiastico di Bordino, con la raffigurazione di Roma con le nuove strade aperte dal papa *in syderis forma*, gli viene regalato nel 1606 dal letterato cattolico Edmund Bolton con una lunga dedica che allude esplicitamente alla *Roma Sixtina* come modello da seguire per il rinnovamento artistico che ci si auspicava Jones avrebbe introdotto nella cultura inglese:

As an earnest and a token of a friendship which is to endure forever with Inigo Jones, I, Edmund Bolton give this little book. To his own Inigo Jones through whom the hope is that sculpture both carved and modelled, architecture, pictorial art, theatrical representation, and all that is praiseworthy in the elegant arts of the ancients, may some day insinuate themselves across the Alps into our England⁵³.

La produzione cartografica romana, espressione di un'ortodossia attentamente controllata, è guardata con sospetto dal mondo protestante, che all'occasione arri-



26. Nunzio Galiti. *Milano*. Acquaforte e bulino (1578).

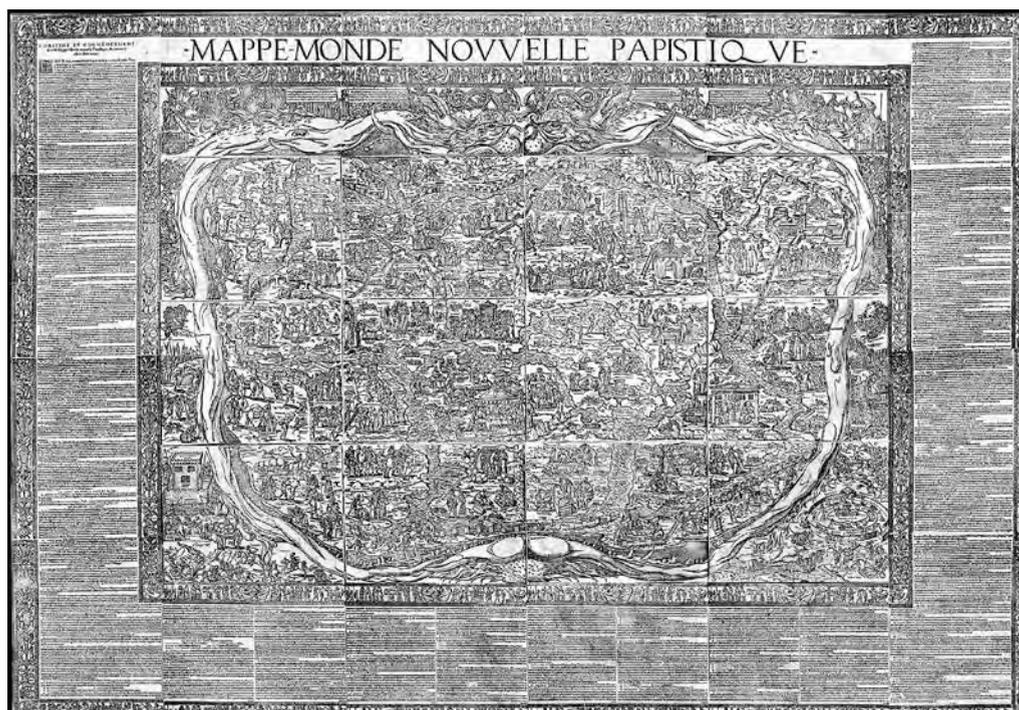
27. Roma "ignaziana". Bulino (1610 ca.).



28. Roma "mariana". Bulino (1587).

29. Jean-Baptiste Trento, Pierre Eskrich. *Mappe-monde nouvelle papistique*. Bulino (1566).





30. Jean-Baptiste Trento, Pierre Eskrich. *Mappe-monde nouvelle papistique*. Bulino (1566).

va a produrre una cartografia alternativa, denigratoria, improntata a posizioni di critica intransigente: la grande pianta della Roma-mondo nelle fauci di Lucifero di Jean-Baptiste Trento, incisa da Pierre Eskrich a Ginevra nel 1566, *Mappe-monde nouvelle papistique* (Figg. 29-30), è un'immagine forte e eloquente, costruita a partire da stampe recentissime, cui sono aggiunte figure demoniache e personificazioni di vizi, oltre a testi, legende e rimandi di dimensioni ingombranti⁵⁴.

Accanto al libro, la cartografia della città è l'avamposto per la conquista e la difesa di posizioni dottrinali e politiche (la diffusione attraverso gli ordini religiosi dell'immagine di Roma cattolica in Asia e America è un tema ancora tutto da approfondire). E così, come la riforma gregoriana, romana, del calendario aveva osato toccare i meccanismi del tempo, agli inizi del Seicento la ricerca galileiana – con le nuove cartografie del cielo, del sole e della luna – può essere letta in chiave polemica come strumento di una conquista cattolica dello spazio, come nell'ironia di John Donne a pochi mesi dalla pubblicazione del *Sidereus Nuncius*:

I will write the Bishop of Rome: he shall call Galilaeo the Florentine to him; who by this time hath thoroughly instructed himselfe of all the hills, woods, and Cities



31. Matthäus Greuter. *Disegno nuovo di Roma moderna...* Acquaforse e bulino (1618). Roma, Biblioteca Nazionale Centrale.

in the new world, the Moone. And since he effected so much with his first Glasses, that he saw the Moone, in so neere a distance, that hee gave himselfe satisfaction of all, and... when now being growne to more perfection in his Art, he shall have made new Glasses, and they received a hal-lowing from the Pope, he may draw the Moone, like a boate floating upon the water, as neere the earth as he will. And thither (because they ever claime that those employments of discovery belong to them) shall the Jesuites be transferred, and easily unite and reconcile the Lunatique Church to the Roman Church; without doubt, after the Jesuites have been there a little while, there will soon grow naturally a Hell in that world also: over which you Ignatius [Loyola] shall have dominion, and establish your king-dome and dwelling there. And with the same ease as you passe from the earth to the Moone, you may pass from the Moone to the other starrs, which are also thought to be worlds⁵⁵.

In questo panorama la grande pianta di Roma di Matthäus Greuter del 1618 segna, rispetto alle realizzazioni cinquecentesche, una nuova tappa fondamentale, che travalica il ruolo di pianta urbana di una singola città, per quanto unica e universale, per riuscire a imporsi come perfezionato modello di riferimento: pianta-icona, sorretta da un apparato di riferimenti mai prima così ricco, e realtà analizzata capillarmente, quasi in una lenticolare visione al microscopio galileiano⁵⁶ (Figg. 31, 34).

Nel maggio del 1611 Federico Cesi, fondatore e principe dell'Accademia dei Lincei, organizza in onore di Galileo Galilei

un banchetto... in compagnia di diversi theologi, filosofi, mathematici et altri, in un suo luoco assai sopra a S. Pancratio, che doppo che 'l S.^r Galilei mostrò loro quei compagni di Giove, con parecchie altre meraviglie celesti, fece vedere co 'l suo stromento la loggia della beneditione di S. Giovanni Laterano, con le lettere dell'inscriptione di Sisto V, espressissimamente; e pure... vi era intervallo di 3 miglia⁵⁷.

Il nuovo strumento del cannocchiale, con cui i Lincei e i loro ospiti verificano le osservazioni celesti di Galileo, è quindi subito utilizzato, come a Venezia pochi anni prima, per certificare l'esattezza di funzionamento di un "occhio meccanico" (si era arrivati a ipotizzare che le immagini dei crateri lunari e delle macchie solari fossero dovute a imperfezioni delle lenti), nell'osservazione della realtà verificabile della città e dei suoi monumenti (e da uno dei punti di stazione ormai privilegiati per vedutisti e cartografi della città): la loggia delle Benedizioni costruita da Domenico Fontana per Sisto V nel 1590, posta ad alcuni chilometri dalla vigna Cesi al Gianicolo, di cui si riescono a distinguere i caratteri dell'iscrizione celebrativa del fregio.

L'occhiale di Galileo, puntato sugli astri, consente di vedere cose mai viste prima: i satelliti di Giove, le macchie solari, le montagne e i crateri lunari. Puntato sulla città, consente di vedere ogni casa, ogni strada, fino a dettagli infinitesimali di monumenti posti a grande distanza, come un microscopio, strumento con cui Cesi e i primi Lincei analizzano il mondo vegetale e animale, scoprendo l'inaspettata realtà di cose infinitamente piccole – la rivelazione della meravigliosa complessità del corpo di un'ape – visibili per la prima volta dall'occhio umano. La possibilità di scoprire attraverso un aiuto meccanico i più minuti fenomeni della natura, e all'inverso, di osservare i dettagli di corpi celesti enormi e infinitamente lontani, ci parla di quell'aspirazione alla 'cattura dell'infinito', che, maturando con le dimostrazioni galileiane e lincee, influenza in modo così profondo la cultura urbana e architettonica del Seicento europeo⁵⁸.

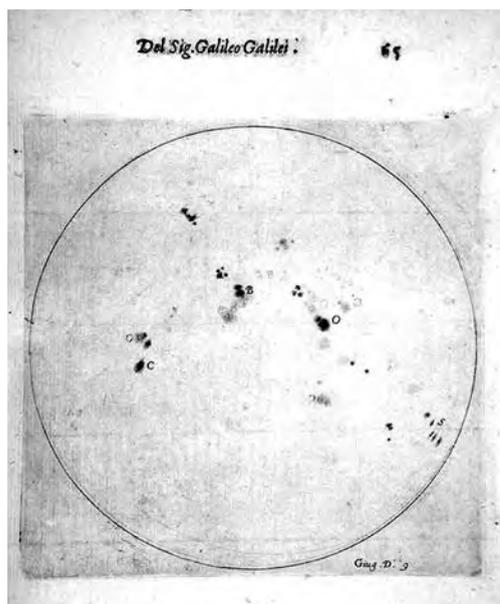
L'esperienza di questa nuova visione del cielo e della terra conquista subito l'occhio del pittore per raffigurare la realtà urbana e territoriale. Durante il suo soggiorno romano Galileo è accompagnato nelle verifiche pubbliche delle sue osservazioni col cannocchiale da molte persone di fiducia, tra cui i pittori fiorentini Passignano, Sigismondo Coccapani e soprattutto Ludovico Cardi Cigoli, suo amico intimo, che lo aiutano nella resa grafica delle osservazioni. Cigoli si affretta a puntare lo strumento da S. Maria Maggiore, dove è impegnato a dipingere la cupola della cappella Paolina in cui rappresenta la Vergi-

ne sulla nuova cartografia lunare, sulla città, per distinguere "l'orologio di San Pietro, la lancetta dello orologio, ma i numeri de l'ora non così distinte et intelligibile"; e dai cieli passa velocemente alla terra: "la luna la veggo benissimo... del vedere de' paesi come Fraschati, che è 10 miglia o 12, si vede non solo le porte e le finestre, ma in sulla porta di Fraschati gli huomini, ma confusi..."⁵⁹.

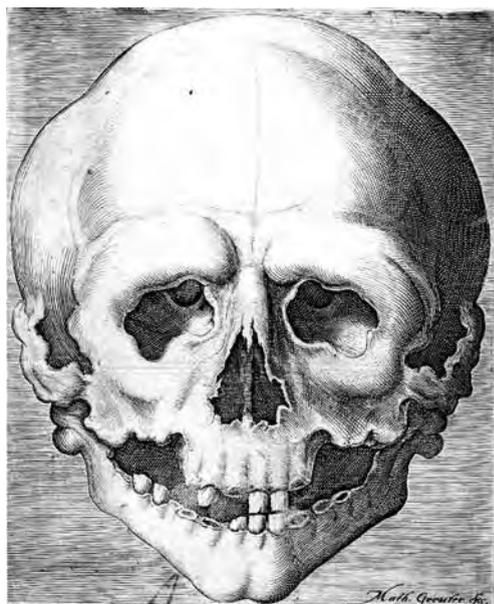
Galileo è, a suo modo, un cartografo: e le sue esperienze giovanili, tra disegno, prospettiva, architettura militare, lo attestano in modo diretto. E così come analizza Roma dal Gianicolo, mostrando come sia possibile scindere l'indistinta massa costruita visibile dal colle in una serie distinta di luoghi e architetture, mappa la superficie della luna, coi suoi crateri e le sue vette, e quella del sole, di cui rivela le macchie mutevoli, inafferrabili (*Fig. 32*). Formatosi in una cultura che considera il disegno e la prospettiva come elementi fondanti della conoscenza, Galileo conosce il valore della rappresentazione cartografica territoriale e urbana come sintesi di dati geometrici e pittorico-prospettici. Attento al mondo editoriale, alla diffusione delle nuove teorie attraverso il libro e l'immagine a stampa, Galileo esercita un preciso controllo sulla riproduzione in incisione delle sue "cartografie celesti", a cui affida, nell'integrazione col testo, un ruolo fondamentale per spiegare, convincere, divulgare⁶⁰. Ed è insieme a Federico Cesi che, per tradurre in stampa le nuove cartografie della superficie del sole e delle valli, dei crateri e montagne della Luna, su segnalazione di Cigoli viene selezionato Matthäus Greuter.

Durante il banchetto del 1611 nella vigna di Federico Cesi in onore di Galileo gli invitati puntano il cannocchiale al cielo, e scorgono gli astri Medicei: qualcosa che non conoscevano e che, attraverso il nuovo strumento meccanico, riescono a vedere; la dimostrazione della realtà di quanto osservato nei cieli avviene quindi puntando il cannocchiale sulla città, cioè su quanto è verificabile perché noto, anche se nella circostanza non si può scorgere perché l'occhio non arriva a mettere a fuoco: il cannocchiale dimostra il suo funzionamento oggettivo, veritiero, e gli osservatori attraverso le lenti riescono a leggere l'iscrizione sulla loggia delle Benedizioni di S. Giovanni in Laterano, posta a qualche chilometro di distanza. Durante questa riunione conviviale sul Gianicolo, tradizionale punto di stazione privilegiato per la cartografia romana, nasce la grande e fortunata pianta di Roma pubblicata da Matthäus Greuter pochi anni dopo.

La vicenda italiana di Greuter sembra iniziare a Firenze, dove matura le sue capacità disegnative e tecniche non tanto per il contatto con una produzione incisoria non particolarmente sviluppata, quanto per gli scambi con ambienti da tempo all'avanguardia nel disegno naturalistico e scientifico (come attesta la fortunata carriera di Jacopo Ligozzi) (*Fig. 33*) e, per quanto attiene più specificamente all'ambito cartografico, sicuramente per lo studio della grande pianta di Stefano Bonsignori. Anche dopo il trasferimento a Roma, dove intrattiene rapporti – an-



32. Matthäus Greuter. *Macchie solari*. Acquaforte (da Galileo Galilei, *Istoria e dimostrazioni intorno alle Macchie solari...*, Firenze 1612).



33. Matthäus Greuter. *Teschio*. Acquaforte.

34. Matthäus Greuter. *Melissografia*. Acquaforte (1625).

che in relazione al mecenatismo medico – con Antonio Tempesta, Greuter mantiene stretti contatti con Firenze, dove continua a produrre incisioni d'occasione, che testimoniano del suo buon inserimento nei meccanismi del mecenatismo di corte⁶¹. Nel 1610 a Roma incide, su disegno del Cigoli, la sezione di S. Maria del Fiore e il confronto tra la cupola brunelleschiana e quelle romane del Pantheon e di S. Pietro⁶². Il ruolo di Cigoli, morto nel 1613, nelle prime fasi di gestazione della pianta di Greuter andrà senz'altro approfondito, e nel 1618 la dedica al cardinale Carlo de' Medici non può che ribadire il perdurare degli stretti legami fiorentini dell'incisore, e richiamare il nesso con la spettacolare realizzazione di Bonsignori. È attraverso Cigoli che a Roma Greuter era entrato in contatto con Federico Cesi e con l'ambiente linceo, dove, in sintonia con tutta la riflessione galileiana sul ruolo dell'immagine come strumento essenziale di conoscenza scientifica, veniva dedicata la massima attenzione al mondo dell'incisione: nelle parole di Federico Cesi stesso nel *Linceografo*, "utilissimo sarà il disegnatore in rame per il nostro ordine, poiché nel stampar i componimenti delli Lincei la maggior spesa sarebbe nelle figure"⁶³. Greuter avrebbe corrisposto a queste esigenze, e la sua collaborazione nel programma scientifico linceo è fortunata e duratura.

È Federico Cesi ad assumersi l'incarico di pubblicare l'edizione illustrata della *Istoria e dimostrazioni intorno alle Macchie solari e loro accidenti* di Galileo nel



1612 (*Fig. 32*). Cesi in persona sovrintende con la massima attenzione all'apparato illustrativo, affidandosi all'esperienza di Cigoli. Il 29 settembre 1612 Cesi scrive a Galileo, rientrato a Firenze:

Alla spesa non si guarderà in conto alcuno, e le figure delle macchie si faranno tutte in rame, anco di nuovo quelle di Apelle, che non è breve né facile il farle venire; e perciò con la presenza del sig.r Cigoli hoggi ho convocato tre intagliatori di rame, et scelto un todesco, che sarà il meglio, e già comincia⁶⁴.

Cesi e Cigoli continuano a sovrintendere al lavoro di intaglio di Greuter con estrema attenzione, facendo rilavorare tavole ritenute non soddisfacenti, e modificare fino all'ultimo i più minimi dettagli. Cesi e lo stesso Cigoli ne ragguagliano meticolosamente Galileo, inviandogli tirature di prova, assicurando sul controllo di tutte le delicate fasi dell'operazione al fine di assicurare la perfezione della resa:

stavo col s.r Cigoli et Greuter rivedendo i tagli delle macchie, quali, ancorché forniti, non gli mandai, havendoli all'istesso artefice riconsegnati con i rami e gl'originali istessi, acciò, riconoscendovi certi difettuzzi, li riduca alla perfettione de' primi; e ciò fatto, le manderò le nostre impresse. Nel stamparle non sarà difficile far più negre quelle del mezzo, et io ci farò usar ogni diligenza, e le stamperà l'istesso Greuter⁶⁵.

Greuter si impone all'ambiente lincoo, dove si svolge un'avanzata riflessione sul ruolo dell'illustrazione scientifica, come incisore in grado di garantire quella esattezza di riproduzione e precisione di dettaglio indispensabili alla comunicazione scientifica; nonostante non mancheranno critiche al suo lavoro, che testimoniano dell'attenzione con cui veniva seguito⁶⁶, Greuter poteva corrispondere alle esigenze dell'ambiente lincoo e di Galileo perché perfettamente in grado di comprenderne il linguaggio e le convenzioni, e condividerne, da artista, gli interessi, come testimoniato in modo esplicito da Baglione, che ricorda come Greuter “dilettossi anche di molte varie curiosità, e d'alcune scientie, ma particolarmente della Mathematica”⁶⁷. A Greuter venne quindi affidato l'apparato illustrativo di tutte le principali realizzazioni lincoo, tra cui la *Melissografia* (1625) (*Fig. 34*), in cui la ricerca si incontra con l'omaggio al pontefice nelle tavole con l'analitica raffigurazione dell'anatomia dell'ape araldica Barberini⁶⁸.

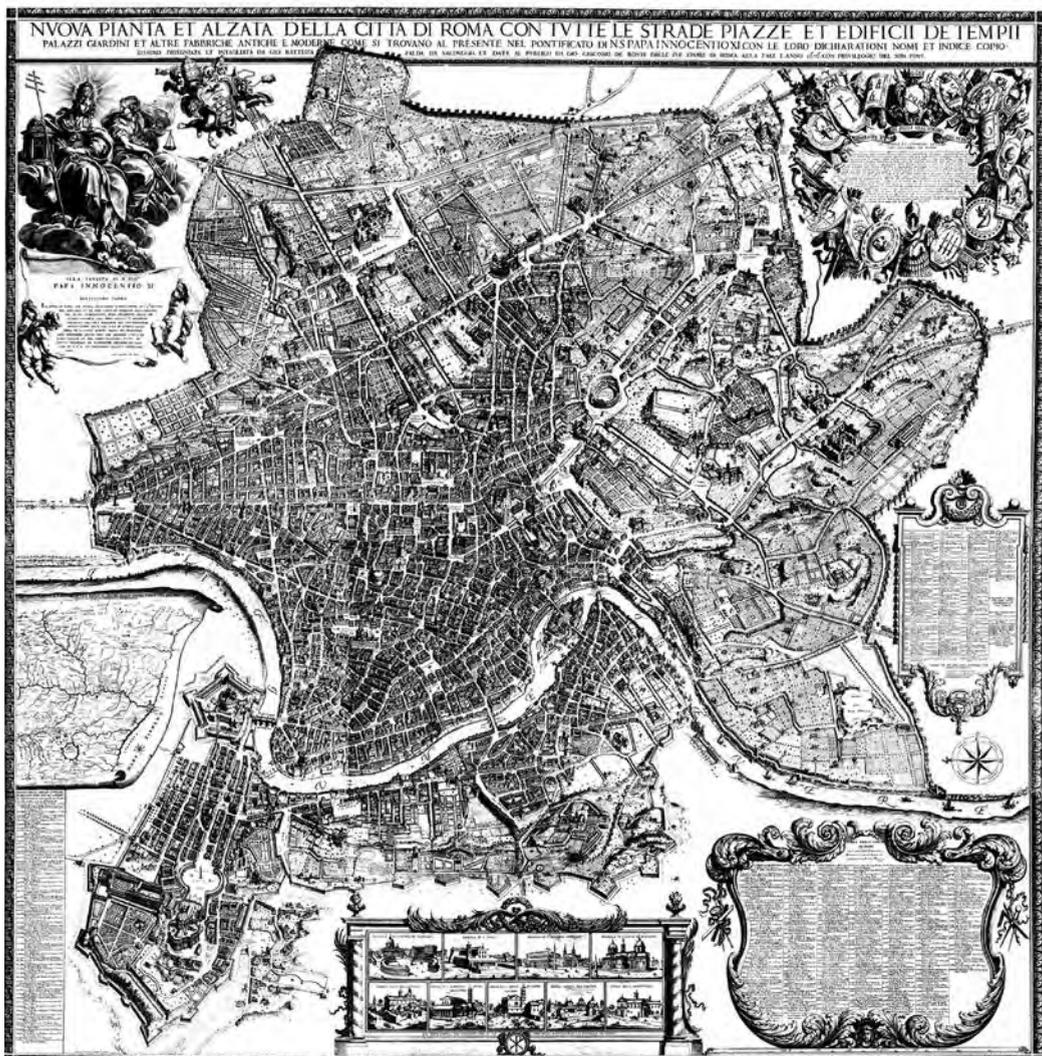
Agli inizi del Seicento la cartografia romana ha ormai sperimentato una serie di diversi codici e metodologie, e la rappresentazione della città ha modelli, esecutori specializzati, e un mercato sicuramente tra i più complessi e ricchi in Italia e, probabilmente, in Europa. Nella seconda metà del Cinquecento Bufalini, Cartaro e Tempesta avevano sostenuto la validità di modelli di rappresentazione diversi,

con esiti antitetici. Ma a Firenze, a cui Greuter, con Galileo e Cigoli, guardava con evidente attenzione, Stefano Bonsignori, sulla scorta di Egnazio Danti, aveva dimostrato che la veduta assonometrica “a volo d'uccello”, debitamente manipolata per evidenziare la monumentalità degli edifici principali e la regolarità e ampiezza della maglia viaria, rappresentava la sintesi più adatta per esaltare l'immagine della capitale, e diffondere la gloria e magnificenza del suo principe.

Greuter guarda al virtuosismo della pianta di Tempesta, ma fa tesoro delle esperienze bolognesi, vaticane, fiorentine e d'oltralpe, avvalendosi del rilievo di Bufalini modificato sul modello di Cartaro, e con una matura sensibilità prospettica e scientifica “lincea” e galileiana, aggiunge alla precisione geometrica del rilievo una nuova ricchezza di dettaglio e un paratesto encomiastico di dimensioni impressionanti: il risultato è sorprendente.

La riproduzione analitica, lenticolare del tessuto urbano, e la resa in dettaglio di tutto il costruito, esaltano la magnificenza dell'Urbe, capitale universale della cristianità. Nell'Europa del Seicento la veduta a volo d'uccello, nella nuova versione perfezionata da Greuter, si conferma come un eccezionale strumento di celebrazione: un volo d'Icaro che mozza il fiato, una vertiginosa ascesa empirea che consente la stupefacente, spettacolare visione consentita unicamente all'occhio divino. La città adagiata sui colli è trattata come un grande corpo naturale, un organismo vegetale, di cui indagare i dettagli, dall'alto, con un ipotetico microscopio, lo stesso con cui i Lincei scoprivano la perfezione inaspettata di piante, fiori e insetti, che lo stesso Greuter veniva chiamato a tradurre in incisione. E in una costruzione concettualmente non dissimile dalla grande tavola dell'*Apiarium* di Cesi (*Fig. 22*), la Roma di Greuter si completa, come nessun'altra pianta precedente, con vedute, piante e sezioni di monumenti, vedute delle sette basiliche, un elenco di tutte le 310 chiese della città, un catalogo di pontefici e di imperatori, note storiche su architetture e acque, liste di palazzi e giardini, insegne dei rioni: un paratesto enciclopedico, un teatro della memoria, una pianta-emblema-albero della conoscenza (*Fig. 31*).

La fortuna seicentesca di questo modello di rappresentazione coincide pienamente con l'esaltazione della magnificenza urbana che le arti del barocco imprimono alla città pontificia, imponendolo come riferimento all'Europa delle capitali. E allora la diffusione della pianta di Greuter, nata come immagine celebrativa nel più stretto entourage della corte di Paolo V, si prolunga, con riedizioni e aggiornamenti, durante i pontificati successivi di Gregorio XV e Urbano VIII (con le significative ristampe con aggiornamenti del 1626 e 1638), per essere sostituito solamente, ma attraverso la contaminazione con altri modelli europei, dalla grande, fortunatissima *Nuova Pianta et Alzata della città di Roma* di Giovan Battista Falda del 1676⁶⁹ (*Fig. 35*).



35. Giovan Battista Falda. *Nuova Pianta et Alzata della città di Roma*. Acquaforte e bulino (1676).

IMMAGINE DI ROMA NELL'EUROPA DELLE CAPITALI

Tra il 1620 e il 1640 Joseph Furttentbach (1591-1667), architetto e ingegnere attivo a Ulm, dopo un lungo soggiorno in Italia pubblica una serie di trattati che tocca tutto lo scibile architettonico: *Architectura civilis*, *architectura recreationis*, *architectura privata*, *architectura navalis*, *architectura universalis*. Il volume *Architectura privata* (1641) è una esposizione dei principi pratici dell'architettura domestica, attraverso la descrizione minuta, e l'elogio, delle comodità e del buon gusto della propria casa. Nel testo Furttentbach descrive il terreno su cui sorge, il giardino,



36. *Interno della biblioteca di Samuel Pepys a Londra*. Disegno, 1693 (da P. Thornton 1979).

le diverse stanze di ogni piano, i mobili e i servizi. Il quarto piano è dedicato allo studio, alla professione, alle arti: la biblioteca, lo studio-museo-kunstkammer⁷⁰. Qui le pareti sono decorate con dipinti e incisioni con le mappe di Roma: quella di Roma antica di Pirro Ligorio, e quelle di Roma moderna di Tempesta e, la migliore di tutte, come si esprime Furttentbach, di Greuter⁷¹.

Mezzo secolo dopo, entrando nella biblioteca dell'erudito inglese Samuel Pepys (1633-1703), il principale ornamento in un ambiente dedicato allo studio e alla conservazione di una collezione ricca e preziosa di libri, manoscritti, stampe e disegni, è la grande pianta di Roma di Falda del 1676⁷². (Figg. 35-36)⁷³.



37. Pietro Ridolfi, per Vincenzo Coronelli. *Roma*. Acquaforte (fine del XVII secolo).

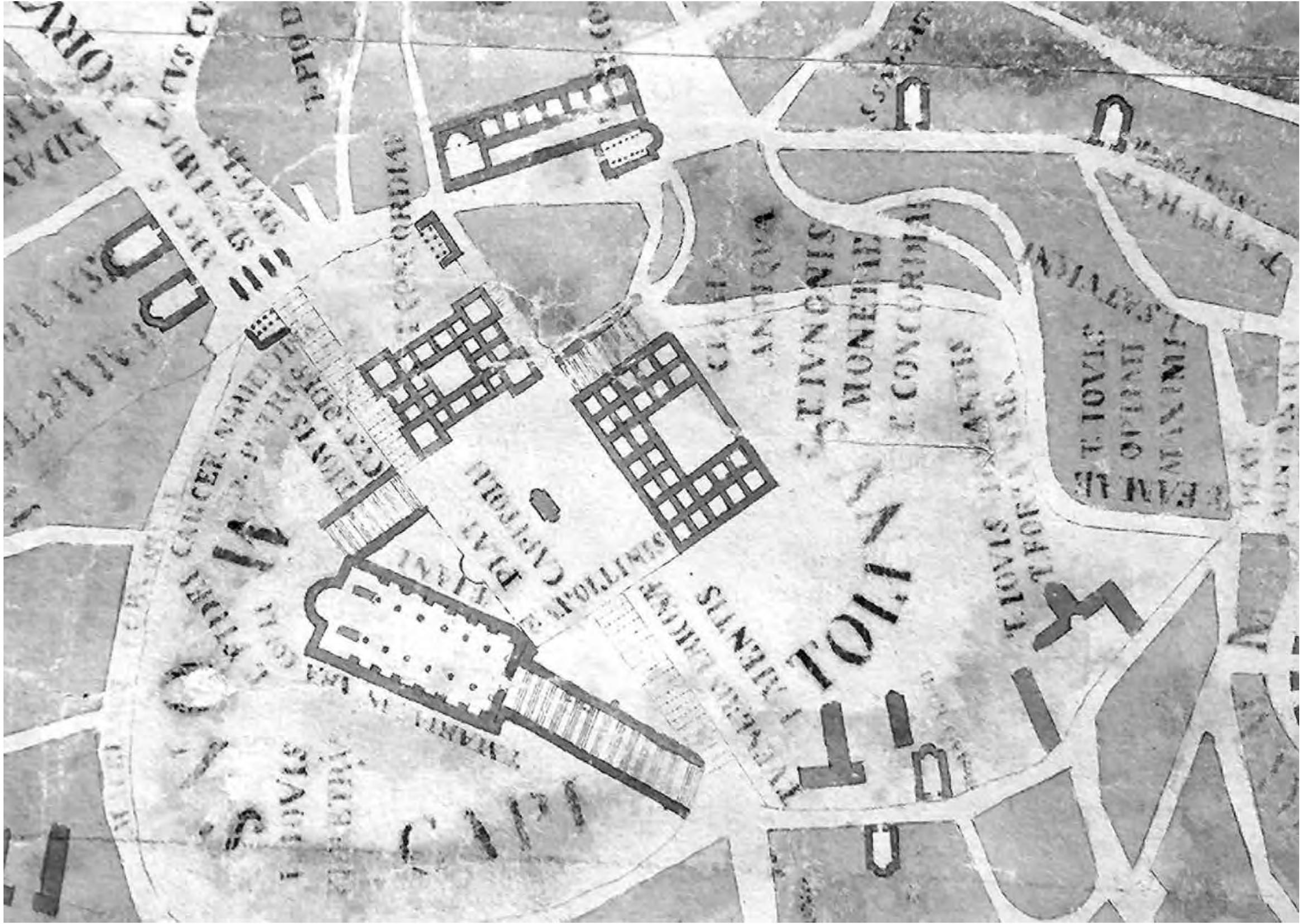
Pag. 58-59: 38. *Copia della pianta di Roma di Leonardo Bufalini*. Inchiostri e acquarello. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale.

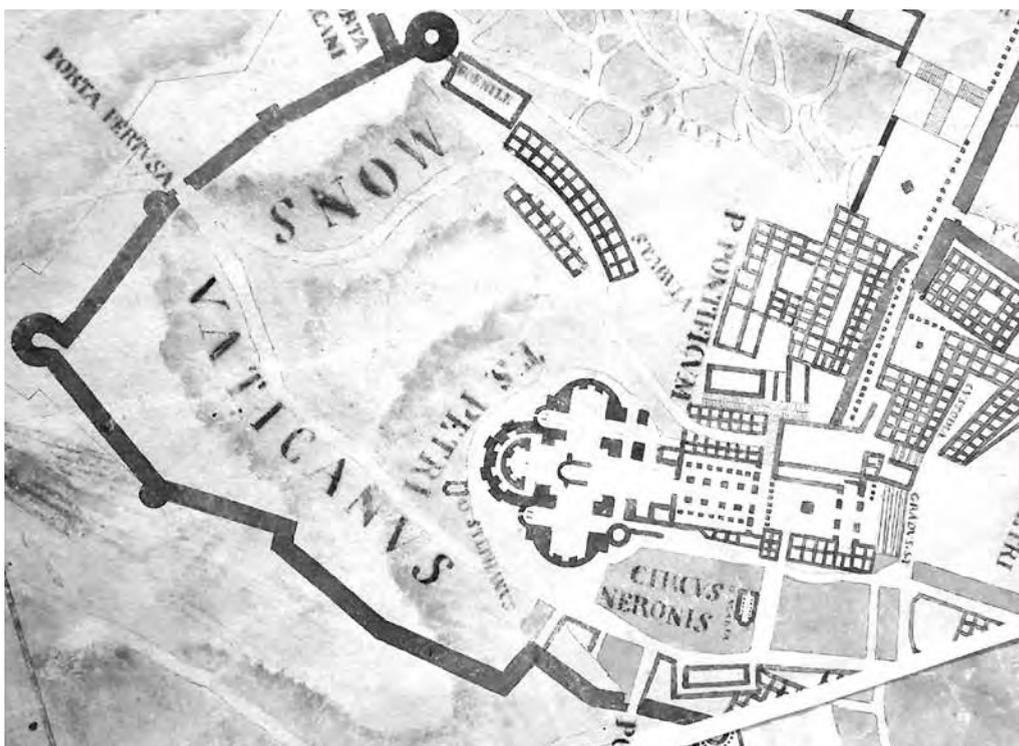
A partire da queste due testimonianze così dirette, mi sono interrogato sulla circolazione delle piante di Roma, il loro uso concreto come strumenti di conoscenza, ma anche come opere dal significato e dalla simbologia complessi, variabile anche a seconda dei metodi di conservazione, esposizione, fruizione. La rete di diffusione nell'Europa del Seicento è capillare: le piante in più fogli, tecnicamente e artisticamente elaborate, sono i modelli, preziosi e impegnativi, su cui si costruiscono nuove realizzazioni, da cui poi deriva una massiccia produzione e diffusione attraverso copie, plagie e derivazioni.

L'immagine a stampa di Roma ha sicuramente costituito, per una molteplicità di ragioni, un punto forte di riferimento per tutto il Seicento europeo. Roma crea modelli di rappresentazione ineludibili. Ma a sua volta Roma importa, accoglie e rielabora modelli ed esperienze diversi. Partendo dal microcosmo di un mercante-architetto tedesco, e poi da quello di un erudito inglese del Seicento, si può cogliere quella rete complessa di rapporti che lega la diffusione della rappresentazione di Roma ai modi di rappresentazione delle grandi capitali dell'Europa dell'assolutismo, in uno scambio continuo, vitale e fruttuoso, tra artisti, cartografi, matematici, incisori ed editori, mecenati, eruditi, collezionisti, e un "pubblico" più generale di cui si dovrà tentare di individuare aspetti, rapporti e scambi.

I modelli romani circolano in Europa negli originali di grande formato, costosi, spesso oggetto di doni diplomatici fra corti, conservati in studi e biblioteche, appesi sulle pareti di anticamere, musei, gabinetti scientifici e, in un ambito sempre più vasto, attraverso le copie e riduzioni dell'industria editoriale italiana e olandese, che invadono il mercato con fogli di dimensioni ridotte e tavole inserite in raccolte e atlanti, a partire dal *Civitates Orbis terrarum* di Braun e Hogenberg, fino alla massiccia produzione del Seicento di Merian, Blaeu, Janson, Coronelli (Fig. 37). Le incisioni di grande formato, spesso colorate, montate su tela e appese, si degradavano rapidamente, e non è un caso che le prime edizioni delle piante di Bufalini, Tempesta, Greuter e Maggi-Maupin, documentate come molto diffuse, siano oggi note in pochissimi esemplari. La pianta di Falda che Samuel Pepys espose nella biblioteca non si è conservata nella sua collezione passata al Magdalen College a Cambridge, e tutta la prima tiratura del 1676 è oggi estremamente rara, nonostante le testimonianze sulla sua diffusione immediata, capillare, e alle volte anche inaspettata, come l'esemplare subito inviato in Sicilia. Nell'ottobre del 1676 Giuseppe Maria Tomasi (1649-1713), poi cardinale e santo, scriveva alla sorella suor Maria Serafica del monastero delle Benedettine di Palma di Montechiaro che, appena stampata,

si sta pur miniando per voi un bel disegno di Roma cioè della Città grande in 12 fogli. Vi servirà per godere questi santi luoghi, almen da lontano. E vi servirà per ricreazione spirituale perché vi sono le tavole, per via di numeri, che vi dimostrano i siti, e luoghi delle Chiese etc., e così vedrete il nostro S. Silvestro a Monte Cavallo al numero 239 vicino ad uno de Palazzi del Papa, che si chiama il Palazzo di Monte Cavallo. Spero che n'averete soddisfazione, e potrete mettere questa figura nella stanza della ricreazione tanto alta che facilmente si possa godere da ogn'una con piccolo scanno, quando doppo le conferenze spirituali haverete questo divoto trattenimento⁷⁴.

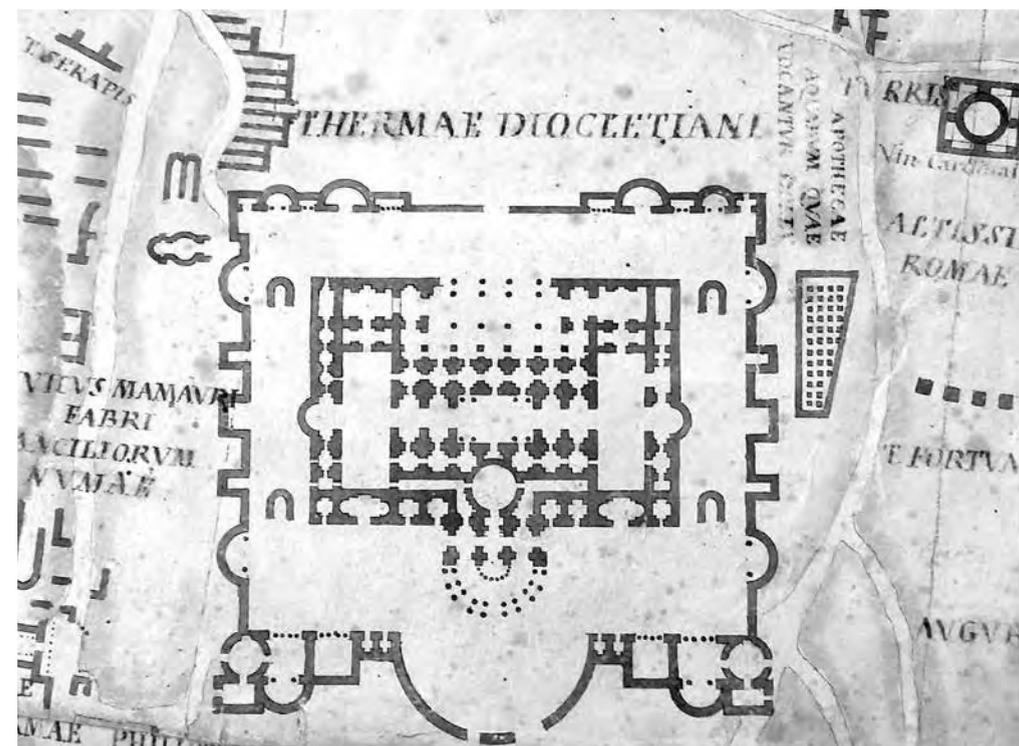




39. Copia della pianta di Roma di Leonardo Bufalini. Inchiostri e acquarello. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale.

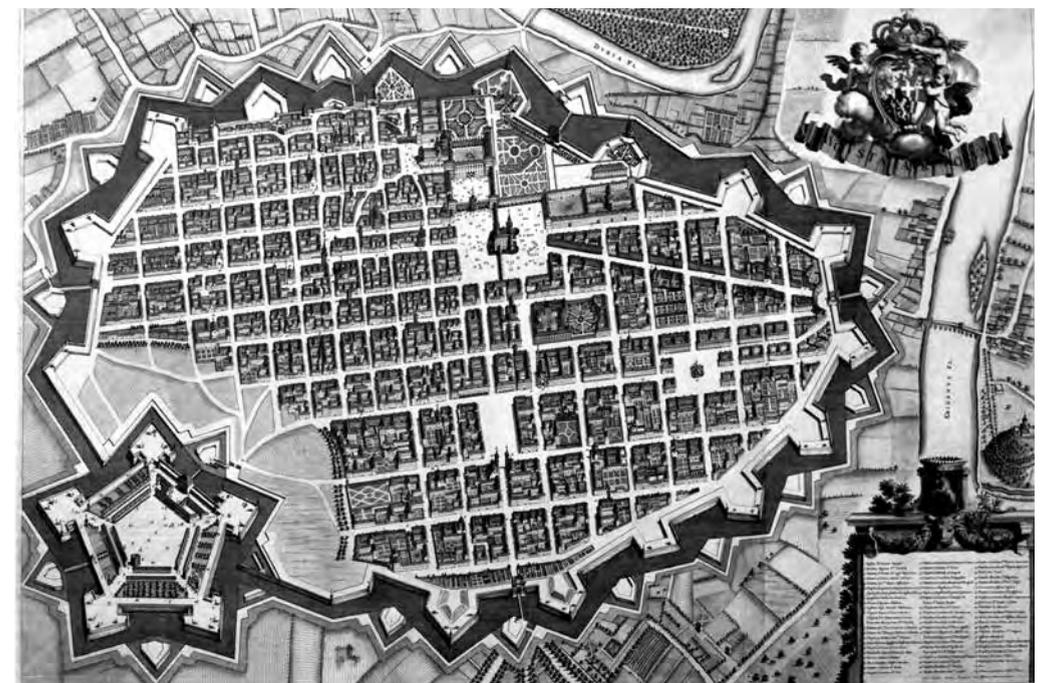
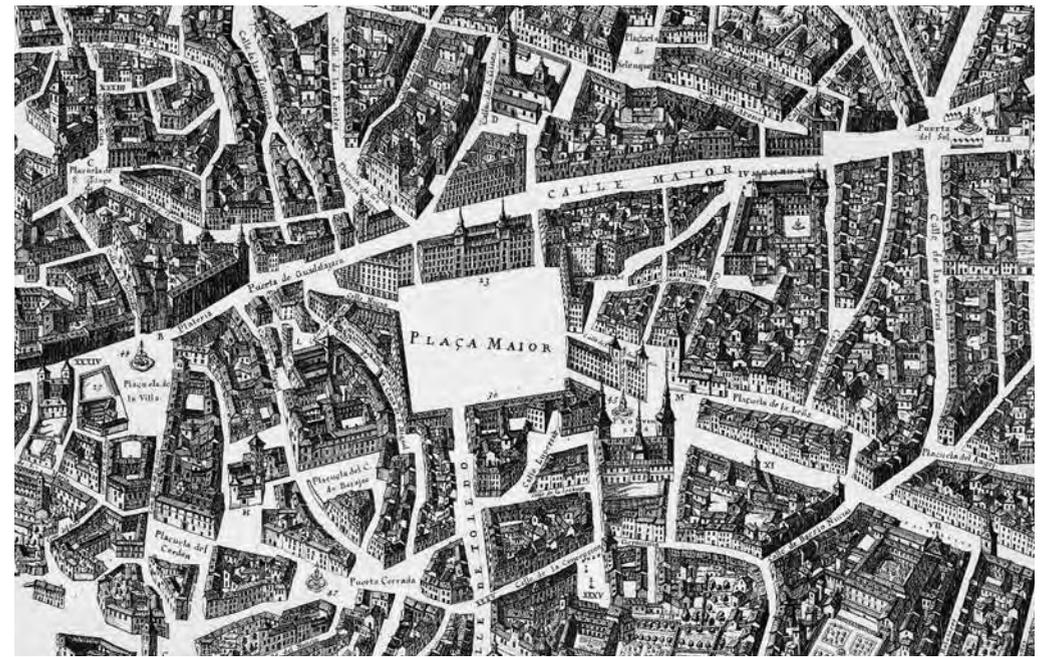
Pianta come devota “ricreazione spirituale” per una lontana comunità di clausura, ma anche segno forte di richiamo all’autorità e al controllo, nel monastero di famiglia sconvolto dalle estasi mistiche dell’altra sorella Tomasi, la venerabile suor Maria Crocifissa, e dalle tentazioni del demonio che, nell’agosto di quello stesso anno, le aveva dettato una indecifrabile, terrificante lettera di minaccia scritta in caratteri misteriosi⁷⁵. Una spia di un altro canale importante di diffusione – ordini religiosi, monasteri di clausura – come indica anche il ritrovamento nel 1874 di una copia manoscritta della pianta di Bufalini nel convento francescano della Madonna degli Angeli di Cuneo⁷⁶ (Figg. 38-40).

Anche la Firenze di Buonsignori, appena pubblicata, era stata inviata come dono diplomatico alle corti di Mantova, a Roma, Madrid (non più rintracciabile nelle collezioni reali spagnole⁷⁷; all’Escorial sono invece ancora le piante di Roma antica e moderna di Lafreri, Ligorio e Brambilla acquistate per Filippo II da Benito Arias Montano, conservate in volume)⁷⁸. A sua volta, Ferdinando I de’ Medici riceve da Roma la pianta di Antonio Tempesta appena pubblicata nel 1593, in tre copie che fa montare su tela e acquarellare: una di



40. Copia della pianta di Roma di Leonardo Bufalini. Inchiostri e acquarello. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale.

queste, ormai lacera, è ancora esposta in una sala di palazzo Pitti nel 1638, per poi sparire dagli inventari delle collezioni granducali⁷⁹. Un’altra copia di Tempesta è esposta a Torino durante il regno di Carlo Emanuele I, ricordata in un inventario del castello nel 1631. Pianta di Roma moderna, insieme a quella di Venezia di Jacopo de’ Barbari, sono in un vero e proprio “gabinetto cartografico” allestito dal cardinale Del Monte, agente medico a Roma⁸⁰; la pianta di Venezia e diverse piante di Roma di grande formato, probabilmente quelle di Bufalini e Greuter, sono in collezione Barberini nella prima metà del Seicento⁸¹. Nella Svezia che si affaccia con prepotenza sulla scena europea, e accumula avidamente materiali e modelli, un esemplare della prima edizione di Tempesta è posseduto da un protagonista assoluto come il generale, tesoriere e cancelliere del regno Magnus Gabriel de la Gardie (1622-1686), passata quindi, con la sua ricchissima collezione cartografica, nella Biblioteca Nazionale di Stoccolma⁸². A Parigi, nell’inventario steso alla morte dell’architetto Jacques Lemercier nel 1656 sono ricordate piante di grandi dimensioni di Firenze e di Roma⁸³. Nel Seicento molte piante di Roma sono esposte nelle

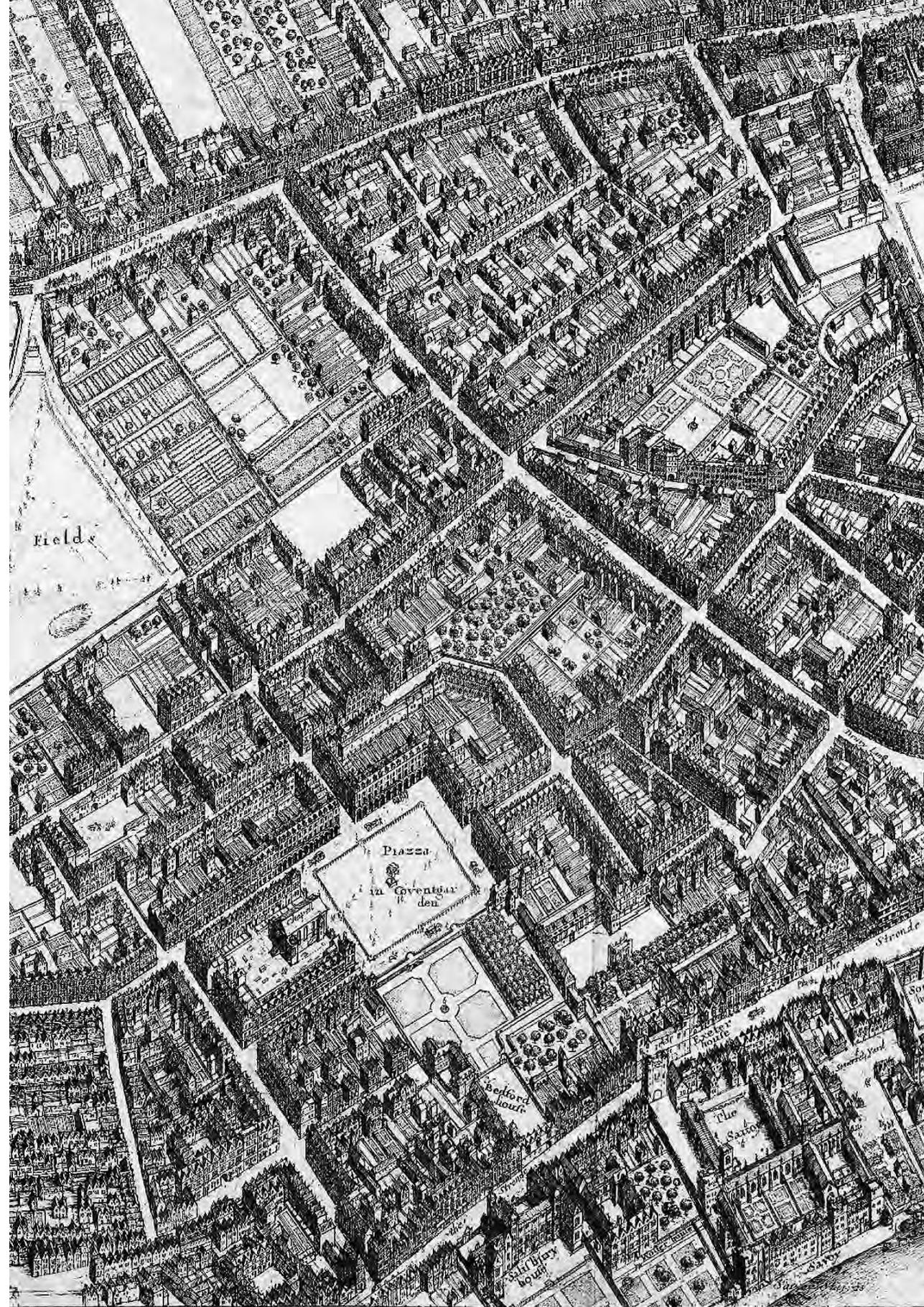


41. G.B. Falda. *Nuova Pianta et Alzata della città di Roma* (1676).
 42. Pedro Teixeira. *Mantua Carpetanorum sive Matritum Urbs Regia*. Acquaforte e bulino di Solomon Savery (1656).
 43. Giovanni Tommaso Borgonio. *Torino*. Acquaforte (da *Theatrum Sabaudiae*, 1674).

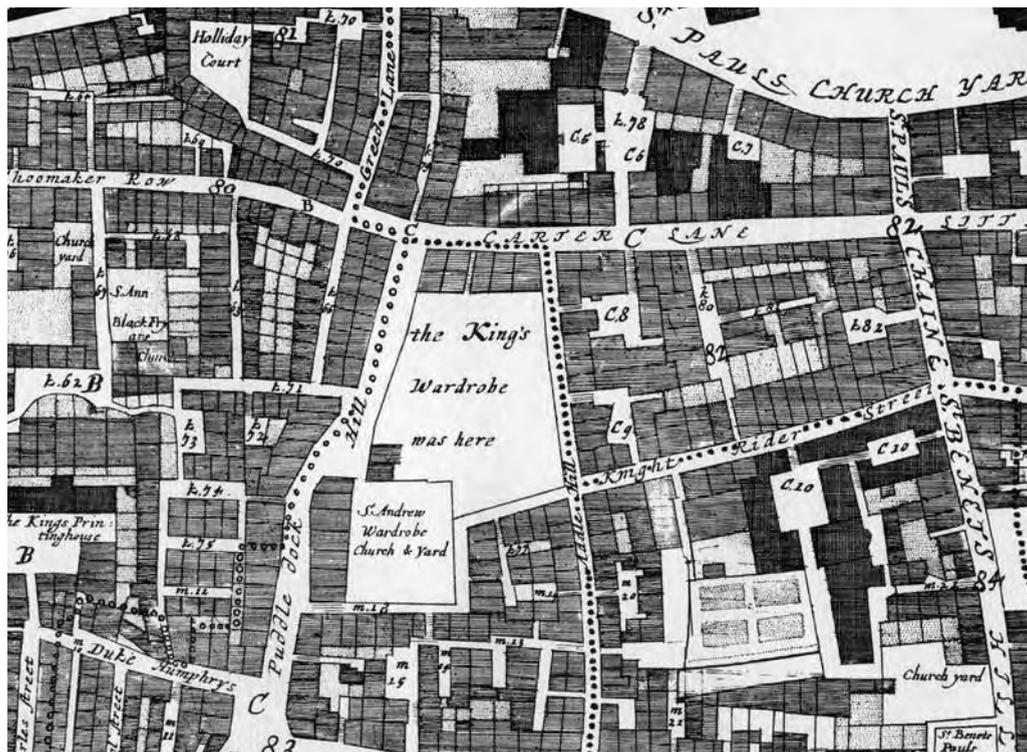
lineatio figuris aeneis, & ligneis”, dove ricorda le realizzazioni di piante della città antica di Pirro Ligorio, Ugo Pinard, Sebastiano del Re, Giovanni Antonio Dosio, Etienne Duperac, Fabio Calvo, Andrea Vaccari, Egidio Sadeler, Antonio Tempesta (edizione in foglio unico, 1606, ripresa poi da Paul Maupin), Giacomo Lauro, Alò Giovannoli, Giuseppe De Rossi, Goffredo van Schaichis, Timanno van Veen, aggiungendone un’unica, anonima, della città cristiana: “Simulacrum Romae recentis habuimus prae manibus aeneis formis absq; auctoris nomine, cui titulus erat, Pianta di Roma, dove si trova il luogo di tutte le Chiese distinte Rione per Rione”⁸⁶.

Non è noto se Inigo Jones, che possedeva il volume di Bordino con la pianta di Roma “in syderis forma”, avesse anche piante della città tra le tante incisioni della sua raccolta: certo nel 1614, durante il soggiorno romano col suo colto e ricco protettore, il cattolico Thomas Howard Earl of Arundel (1586-1646), entrò in piena familiarità coi principali artefici e incisori attivi in città. Nelle straordinarie collezioni del conte di Arundel non sono documentate piante di Roma: nel nucleo consistente di stampe, circa 6000 fogli, rimasto al momento della vendita, erano molte tavole architettoniche coi monumenti di Roma antica e moderna⁸⁷. Dopo decenni di polemica avversione politica e dottrinale l’immagine di Roma inizia a diffondersi in Inghilterra anche grazie al rinnovamento dello studio dell’architettura e della cultura classica promossi da Jones e Arundel: nel 1638 il figlio del principale costruttore di Jones, Nicholas Stone, mandato dal padre in viaggio di istruzione sul continente, da Roma, dove è accolto anche da Bernini nel suo studio, è incaricato di inviare in Inghilterra libri e incisioni di architettura, tra cui “a mape of Rome”⁸⁸.

Nell’Europa del Seicento, dominata dalle fitte reti del dialogo tra Roma e le grandi capitali: Londra, Parigi, Madrid, Torino, si connettono, tra Greuter e Falda, scambi artistici e scientifici che amplificano il ruolo dell’immagine urbana come strumento politico e celebrativo, e sperimentano modelli diversi, in un interscambio complesso, in cui Roma gioca un ruolo particolare di produttore e importatore di modelli. : la pianta di Madrid di Pedro Teixeira (1656) (Fig. 41), quella di Londra di Wenceslaus Hollar, rimasta poi incompiuta a causa del grande incendio del 1666 (Fig. 44); quelle di Torino del topografo e pittore di corte Giovanni Tommaso Borgonio (1674) (Fig. 43), parte essenziale dell’impresa celebrativa del *Theatrum Statuum Regiae Celsitudinis Sabaudiae Ducis, Pedemontii Principis, Cypri Regis*, ideato dai primi anni ’60 e quindi stampato ad Amsterdam dagli eredi Blaeu nel 1682⁸⁹. Parigi, all’interno di una produzione



44. Wenceslaus Hollar. *Pianta di Londra*. Acquaforte (1658-60 ca.).

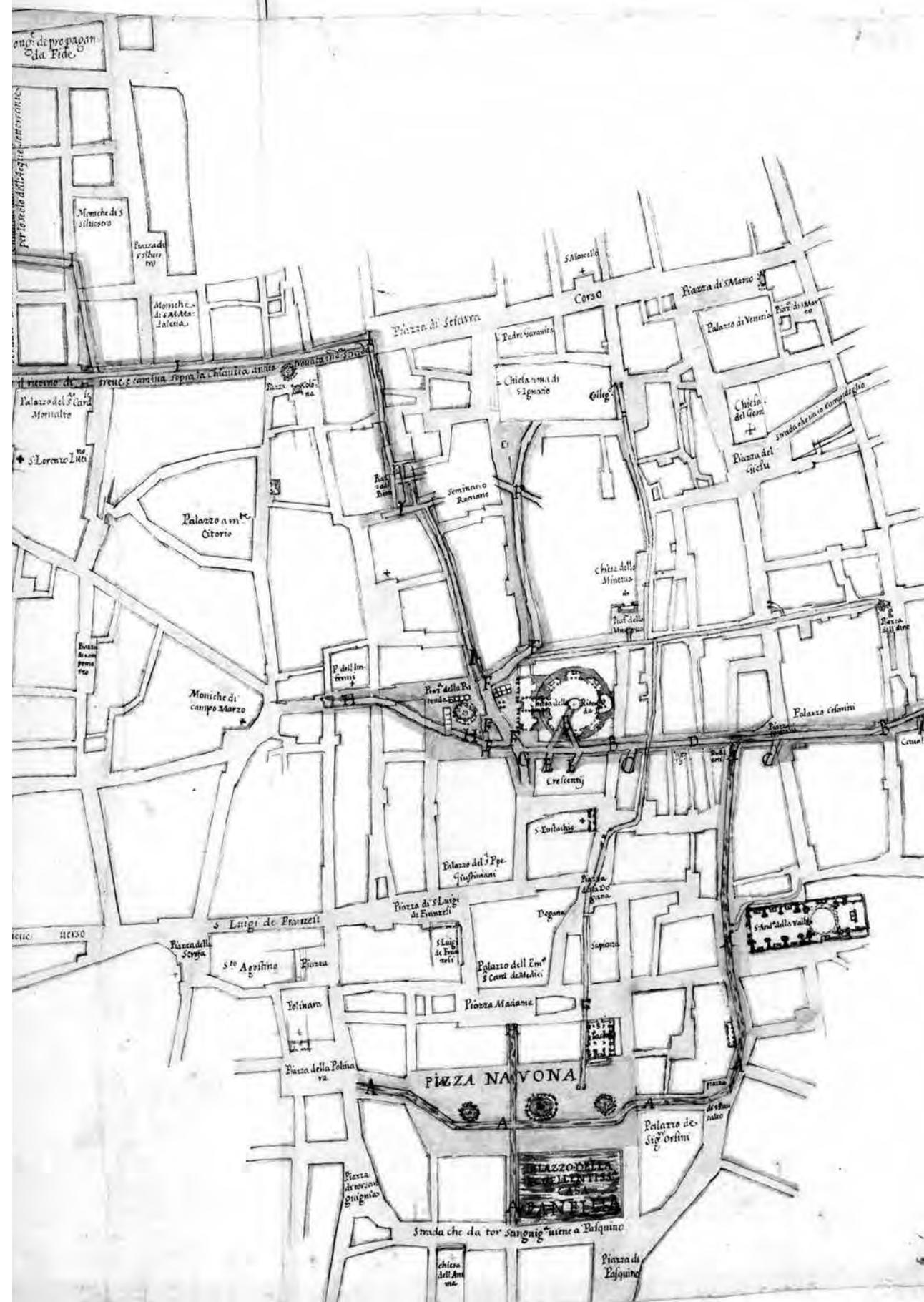


45. John Ogilby, William Morgan. *A New and Accurate Map of the City of London*. Acquaforse e bulino (1676).

46. Giovanni Pietro Moraldo. *Pianta delle canalizzazioni dell'Acqua di Trevi*. Disegno (1640 ca.). Londra, British Library.

cartografica ricchissima, dopo le due grandi piante a volo d'uccello di Bénédit de Vassalieu dit Nicolay (Fig 47), ingegnere militare, e di François Quesnel, pittore ritrattista, entrambe del 1609, nel 1652 trova col rilievo dell'ingegnere Jacques Gomboust (Fig 48) una restituzione planimetrica di tale precisione e novità da divenire subito celebre⁹⁰.

All'inizio del Seicento in Spagna la nuova immagine di Madrid sembra recepire l'influenza della cartografia romana. La prima pianta della capitale viene incisa dal modenese (di Fanano) Antonio Mancelli, che col fiorentino Vincenzo Carducho cura la commercializzazione di una riedizione della traduzione castigliana del trattato di Vignola nel 1619. La formazione ed eventuali esperienze giovanili di Mancelli in patria, e soprattutto a Roma (come indica il suo sottoscrivere "romano" in alcuni documenti ufficiali) non sono note, né le circostanze del suo trasferimento in Spagna. La sua *Villa di Madrid*, *corte de los Reyes catolicos*, realizzata insieme alla veduta della plaza Mayor inci-





47. Bénédit de Vassalieu dit Nicolay. *Portrait de la Ville Cite et Universite de Paris*. Acquafora (1609).
48. Jacques Gomboust. *Lutetia. Paris*. Acquafora e bulino (1652).

sa nel 1623 (*Verdadero retrato del suntuoso Edificio de la Plaza de la muy noble villa de Madrid*) su commissione dell'Ayuntamiento della città, resta la sua opera principale. Non si conservano esemplari della pianta di Madrid, e non è ancora stato chiarito quanto quella pubblicata nei Paesi Bassi, copiata e replicata per tutto il secolo, possa rispecchiare l'originale, di cui è documentata l'accuratezza (Mancelli asseriva di avervi lavorato per otto anni), certificata anche dai sicuri contatti dell'artista con gli ambienti dell'Accademia reale di matematica fondata nel 1582 da Juan de Herrera, col cartografo portoghese João Bautista Lavanha, e l'architetto Juan Gomez de Mora impegnato nella costruzione della plaza Mayor⁹¹. La pianta di Mancelli doveva essere una veduta a volo d'uccello, e accogliere schemi ormai codificati dalla produzione italiana e olandese

del secondo Cinquecento, testimoniando della determinazione di promuovere un'immagine aggiornata e celebrativa della nuova capitale dell'impero spagnolo, in un contesto che aveva maturato una eccezionale attenzione per la conoscenza e la rappresentazione delle città del regno, dei suoi domini d'oltreoceano, delle sue imprese architettoniche più spettacolari, come i rilievi dell'Escorial incisi da Pedro Perret alla fine del Cinquecento⁹².

L'opera di Mancelli è subito documentata a Roma: nel 1626 e 1629 i Barberini espongono nel loro palazzo "una carta lunga della piazza di Madrid" (identificabile con la veduta della plaza Mayor, che misura infatti cm. 45x90), insieme a carte della Spagna e alberi genealogici della casa regnante, tre "carte stampate grandi" di Madrid, e piante di Avignone, Aranjuez, Cracovia, Norimberga, Napoli e Firenze, una pianta di Roma antica e moderna "stampata tirata in tela grande di palmi diece quadra" (Bufalini⁹³), la pianta di Venezia di Jacopo de Barbari (più tardi nel secolo si aggiungono molte piante di altre città europee e piante di grande formato di Parigi)⁹³. Nel 1649 il cardinale Francesco Barberini espone al palazzo della Cancelleria, tra le molte carte geografiche e piante di Roma e di città d'Italia e d'Europa, "una carta... tirata in tela con la Villa di Madrid alta palmi quattro longa palmi sette in circa"⁹⁴, identificabile con la pianta della città di Mancelli, che doveva quindi essere di grandi dimensioni e di formato allungato. Nel 1636 a palazzo Colonna è inventariato "un disegno in carta con la piazza di Madrid", lungo 3 palmi e $\frac{3}{4}$ (la veduta di plaza Mayor di Mancelli), accanto a "un disegno in carta della pianta di Madrid", della stessa larghezza, poi registrato, insieme a piante di Genova, Venezia, Parigi, Napoli, fino al Settecento; nel 1667 "un quadro della villa di Madrid", di dimensioni maggiori, 6 $\frac{1}{2}$ x8 palmi, è forse sempre identificabile con la pianta di Mancelli⁹⁵.

Nel 1656 la nuova pianta di Madrid del cartografo e militare portoghese Pedro Teixeira (*Fig. 42*), attivo nella penisola iberica, in Italia, nel Mediterraneo e nel nuovo mondo, rinnova l'immagine della capitale spagnola, e si pone come una delle più spettacolari e raffinate piante urbane dell'Europa del Seicento. È una veduta pseudoassonometrica di grandi dimensioni (cm. 198x294), incisa ad Anversa da Salomon Savery. Teixeira presenta la capitale di Filippo IV, "orbis sibi subiecti compendium", come splendida metropoli degna delle sue gloriose, favoleggiate origini greco-etrusco-romane: "Mantua Carpetanorum sive Matritum Urbs Regia". La rappresentazione della città mostra uno standard tecnico e artistico altissimo, esibendo una precisione topografica e di dettaglio negli alzati mai raggiunta in precedenza, come l'autore dichiara con ostentazione nella legenda:

En la qual se demuestran todas sus calles el largo y ancho de cada una de ellas las Rinconadas y lo que tuercen las Placas Fuentes Jardines y Huertas con la disposicion que tienen las Parroquias Monasterios y Hospitales estan señalados sus nonbres con letras y numeros que se allaran en la Tabla y los Ydificios Torres y delanteras de las Cassas de la parte que mira al medio dia estan sacadas al natural que se podran contar las puertas y ventanas de cada una de ellas.

La pianta di Madrid di Teixeira è un vero e proprio unicum, di cui non sono ancora chiarite nel dettaglio tutte le vicende di realizzazione e produzione⁹⁶. Lo spunto tecnico, e le decisioni editoriali – il grande formato, l'impaginazione, persino alcuni dettagli di rappresentazione, come gli alberi e il fiume – pur riprendendo probabilmente la realizzazione di Mancelli, denunciano però la ricezione e il confronto con modelli europei: le grandi piante prospettiche di Bénédit de Vassalieu dit Nicolay (*Fig. 47*) e Francois Quesnel del 1609 della Parigi di Enrico IV, esaltata nella sua magnificenza come novella Roma, rinnovata dal sovrano come nuovo Augusto; ma anche i prototipi italiani, da Bonsignori a Greuter, diffusi e familiari nella Spagna di Filippo IV, e ormai parte di un comune linguaggio cartografico condiviso tra Italia e Paesi Bassi. Teixeira evidentemente conosce e padroneggia i più avanzati modelli di rappresentazione urbana, e utilizza con eguale capacità la veduta prospettica e la pianta icnografica per raffigurare le città e piazzaforti spagnole nel grande atlante commissionatogli dal re nel 1634⁹⁷.

I rapporti politici, diplomatici e militari, oltre che ovviamente artistici e architettonici, tra la Spagna e l'Italia del Seicento, dovettero portare a una rapida diffusione della pianta di Madrid di Teixeira nelle corti italiane: a Roma dovette arrivare all'inizio del pontificato di Alessandro VII, e deve aver influenzato profondamente la successiva opera di Falda (*Fig. 41*). Le qualità di Teixeira, e la perizia tecnico-artistica e imprenditoriale dell'editoria fiamminga che l'aveva prodotta, destarono un vasto interesse e ammirazione, come attesta l'erudito e bibliofilo francese Henri Justel, poi bibliotecario di Carlo II a Londra, membro della Royal Society e amico di John Evelyn e Christopher Wren, comunicando tutto il suo entusiasmo a Leibniz in una lettera del 1678:

Mr le Comte de Clarendon... me fait esperer un plan del Londre. Il y en a un ici de Madrid qui est une chose admirable. Toutes les maisons y sont représentées en perspective. Il a esté gravé par Tempeste (*sic*)⁹⁸.

A differenza di una nuova capitale come Madrid, alla metà del Seicento la produzione di piante e vedute di Londra può vantare una tradizione già consolidata dal secolo precedente. I frammenti di matrici di una pianta prospet-



tica detta appunto “Copperplate map” (1553-59 circa), e la grande xilografia riferita a Ralph Agas, nota in una riedizione del 1630 circa, testimoniano di una produzione originale⁹⁹. È interessante come proprio in coincidenza con la pubblicazione della pianta di Madrid di Pedro Texeira anche a Londra si pubblichi una nuova carta di impegno e caratteristiche comparabili: intorno al 1660 l’incisore, paesaggista e cartografo praghese Wenceslaus Hollar fa uscire il primo foglio di quella che avrebbe dovuto essere una grandiosa veduta a volo d’uccello della città¹⁰⁰ (Fig. 44). Hollar si era stabilito a Londra dopo aver accompagnato il conte di Arundel nei suoi lunghi viaggi nel continente: “when the Lord Marshall went ambassador to the Emperor of Germany to Vienna, he travell’d with much grandeur; and among others, Mr. Hollar went with him (very well clad) to take views, landskapes, buildings, etc. remarqueable in their journey, which wee see now at the print shopp”¹⁰¹. Dopo la morte di Arundel, Hollar è protetto da un ristretto gruppo di eruditi interessati al rinnovamento delle arti e dell’architettura, e all’avanzamento delle tecniche di rilievo e rappresentazione: Samuel Pepys e John Evelyn lo ricordano con ammirazione nei loro scritti, e l’ambiente di architetti, tecnici e matematici intorno a Christopher Wren e Robert Hooke, tutti tra i fondatori della Royal Society nel 1660, ne promuovono il lavoro e l’impresa cartografica londinese¹⁰².

La proposta di Hollar non ha riferimenti diretti nella tradizione cartografica londinese: intervengono quindi modelli diversi che Hollar, nei suoi continui spostamenti sul continente, conosce di prima mano. La sua profonda familiarità con le tecniche di rappresentazione urbana e coi più autorevoli modelli italiani è evidente; e addirittura è sua una copia della Firenze di Bonsignori pubblicata in Olanda negli anni ’30.

Il drammatico incendio che distrugge la City nel 1666 ha conseguenze definitive per la cultura inglese; e conseguenze drammatiche personali per Hollar, il cui lavoro di rilevamento e resa assonometrica del volto di una città che ormai non esiste più non ha più alcun valore pratico e commerciale, e viene subito abbandonato. Dopo aver cercato sostegno per concludere l’impresa, “the greatest & most exact Ichnographicall plot of London that was ever undertaken”, come scrive a Evelyn, Hollar reagisce con la pubblicazione di prodotti originali ma derivativi: una pianta di Londra con la situazione successiva all’incendio utilizza la rappresentazione a volo d’uccello per la parte di città non distrutta, e vi accosta l’icnografia zenitale per la rappresentazione dell’area centrale annientata dal fuoco.

49. Matteo Gregorio De Rossi. *Nuova pianta di Roma presente*. Acquaforte e bulino (1668).

La distruzione di Londra innesca un dibattito acceso e vivificante sul tema della ricostruzione, a partire dalle normative edilizie, la progettazione urbanistica, il rispetto degli assetti proprietari, la ricostruzione degli edifici monumentali, dalla cattedrale di St Paul's alla rete di chiese parrocchiali, cui è assegnato il compito di dare finalmente alla capitale del regno quel tessuto monumentale che fino ad allora si era lamentato risultava del tutto inadeguato rispetto alle grandi capitali europee. Il rimando a Roma e Parigi è sostenuto da Christopher Wren, che nel 1665 aveva vissuto la sua breve esperienza sul continente confrontandosi a Parigi direttamente con Bernini: non sorprende che nella sua biblioteca si trovassero, accanto a libri e incisioni su monumenti di Roma, anche due piante di Roma antica e moderna¹⁰³.

Le esigenze concrete di ricognizione delle aree, di risarcimenti ed espropri per la ricostruzione, la definizione di progetti urbanistici generali per la città distrutta innescano la rapida evoluzione della cartografia londinese: il modello della grande veduta a volo d'uccello che Hollar aveva cercato di importare, rimasto interrotto, cede definitivamente, nella capitale in ricostruzione che si interroga sui suoi modelli e la sua immagine, a nuove istanze rappresentative e funzionali. Ed è negli stessi ambienti della Royal Society che il matematico Robert Hooke (1635-1703), insieme a Wren, Pepys e Evelyn, sovrintende alla realizzazione di una pianta della città secondo criteri diversi e innovativi: un vero e proprio rilievo che verrà poi pubblicato nel 1676 – lo stesso anno in cui Roma celebra il trionfo della sua immagine barocca con la pubblicazione della pianta di Falda – da John Ogilby e William Morgan, e inciso da Hollar, che costituirà la nuova esatta base scientifica su cui si fonderà la conoscenza di Londra nei due secoli successivi¹⁰⁴ (Fig. 45).

Samuel Pepys, ricordando l'inizio del rilevamento della City dopo l'incendio, menziona esplicitamente la necessità di ricorrere a un nuovo modello cartografico; e lo fa attraverso un riferimento preciso: la pianta di Parigi di Jacques Gomboust del 1652 (Fig. 48). Pepys avrebbe poi acquistato per la propria collezione la pianta di Gomboust nel 1675, ritenendola “the best [map] I have ever seen, either of that or any other city”¹⁰⁵. John Evelyn, che aveva vissuto a Parigi alla metà del secolo, negli anni in cui Gomboust eseguiva il suo rilievo, è ancora più esplicito, ricordando l'ingegnere e la sua pianta come un'impresa epocale:

being the result of near a five years continual labour of measuring, plotting, and observing, to render it the most accomplished, and testify to what use and perfection this noble art is arrived; this we the more readily mention, that thereby we may stimulate and encourage the lovers of their country, freely to contribute to the

like attempt of the above mentioned Mr. HOLLAR, and enable him to proceed with what is now under his hand, for the honour of our imperial city¹⁰⁶.

La pianta di Parigi di Gomboust, nella cui resa planimetrica sono inserite le raffigurazioni in prospettiva dei principi monumenti, secondo un modello che avrà fortuna nell'Europa del Seicento (a Roma è proposto da Cruyl nel 1665 e da Matteo Gregorio De Rossi nel 1668, oltre che in vari adattamenti del Falda da parte di editori olandesi) (Figg. 6, 49), è all'origine di una serie di piante icnografiche, zenitali, della città che occupa tutta la seconda metà del Seicento, e vede il diretto supporto della corte di Luigi XIV, Colbert, l'Académie des Sciences, le alte gerarchie dell'esercito¹⁰⁷. Ancora nel 1676 – l'anno di pubblicazione della pianta di Falda a Roma e del rilievo scientifico di Ogilby e Morgan a Londra – esce, su diretto interessamento della corte, il nuovo *Plan de Paris levé par les ordres du Roy*, di Pierre Bullet, architetto del re e della città, e dell'ingegnere, matematico e architetto François Blondel, futuro direttore dell'Académie royale d'architecture¹⁰⁸. La cartografia di Parigi non riceve impulso da un evento drammatico come l'incendio di Londra: il rilievo di Gomboust, e poi quelli di Jouvin de Rochefort (1674), di Bullet e Blondel (1676), basati questi ultimi su un rilevamento originale e una prima rete di triangolazione, nascono come realizzazioni ufficiali, per la conoscenza, il controllo politico, amministrativo, sociale, militare, di una capitale sempre più grande, splendida ma problematica.

Il 1676 è dunque un anno emblematico per l'immagine delle grandi capitali europee: a Londra si conclude il rilievo geometrico-particellare di Robert Hooke, pubblicato da Ogilby e Morgan e inciso da Wenceslaus Hollar; a Parigi si pubblica la pianta di Bullet e Blondel, primo rilievo scientifico della città frutto di una vera operazione di triangolazione territoriale; a Roma esce la grande pianta prospettica di Giovan Battista Falda, che aggiorna e perfeziona il modello “a volo d'uccello” di Greuter.

La circolazione dei modelli nell'Europa barocca vede l'incontro di esperienze diverse, legate a contingenze locali, avvenimenti, esigenze e tradizioni specifici. Se la ricostruzione di Londra dopo la distruzione del 1666 trova impegnati intellettuali, matematici e architetti nella realizzazione di un rilievo su cui basare i progetti di ricostruzione – e la pianta di Ogilby e Morgan è strumento di base per l'assetto proprietario, riportando per la prima volta tutto il parcellare urbano – le proposte urbanistiche e architettoniche di Christopher Wren e di John Evelyn, propongono espliciti rimandi romani, ancorati a una conoscenza mediata dalle immagini – rilievi, vedute, piante – a stampa. Accanto all'apprezzamento per il rilievo di Parigi di Gomboust, è la pianta di Falda a ricevere il posto d'onore nella biblioteca di Pepys, così come le incisioni

di Falda coi monumenti nel loro contesto – chiese, palazzi, giardini, fontane – diffusissime nella Londra del secondo Seicento, sono studiate e collezionate dagli stessi Wren e Hooke¹⁰⁹.

A differenza di Parigi e Londra, a Roma la pubblicazione di rilievi icnografici, dopo l'esperienza di Bufalini, passa del tutto in secondo piano per più di un secolo e mezzo. Se il profondo rinnovamento urbano promosso dai pontefici trova un riscontro evidente, diretto, nella produzione cartografica che ne diffonde ed esalta il significato, la pianificazione delle operazioni urbanistiche, e dei principali interventi monumentali, si avvale però necessariamente di rilievi tecnici. Non è chiaro di quali strumenti specifici si servissero Sisto V e il suo architetto Domenico Fontana nella progettazione dei nuovi assi stradali, visualizzati in forma ideogrammatica nell'emblema della *Roma in syderis forma* nel testo encomiastico di Bordinò (Fig. 25), e con accuratezza vedutistica negli affreschi con le opere del pontefice nella Biblioteca Vaticana, e quindi nella pianta grande di Antonio Tempesta. Alessandro VII studiava i suoi interventi urbani su una rappresentazione tridimensionale della città, un grande modello in legno o cartone che teneva nella propria camera da letto¹¹⁰, ma gli architetti e i tecnici delle magistrature edilizie capitoline incaricati di valutarne fattibilità e costi ricorrevano ormai da tempo a planimetrie e rilievi dettagliati di settori urbani anche molto ampi (Fig. 46), come in tutte le principali città cui enti preposti alla gestione urbana si erano da tempo dotati di piante icnografiche a proiezione verticale, spesso rimaste manoscritte in quanto strumenti di servizio.

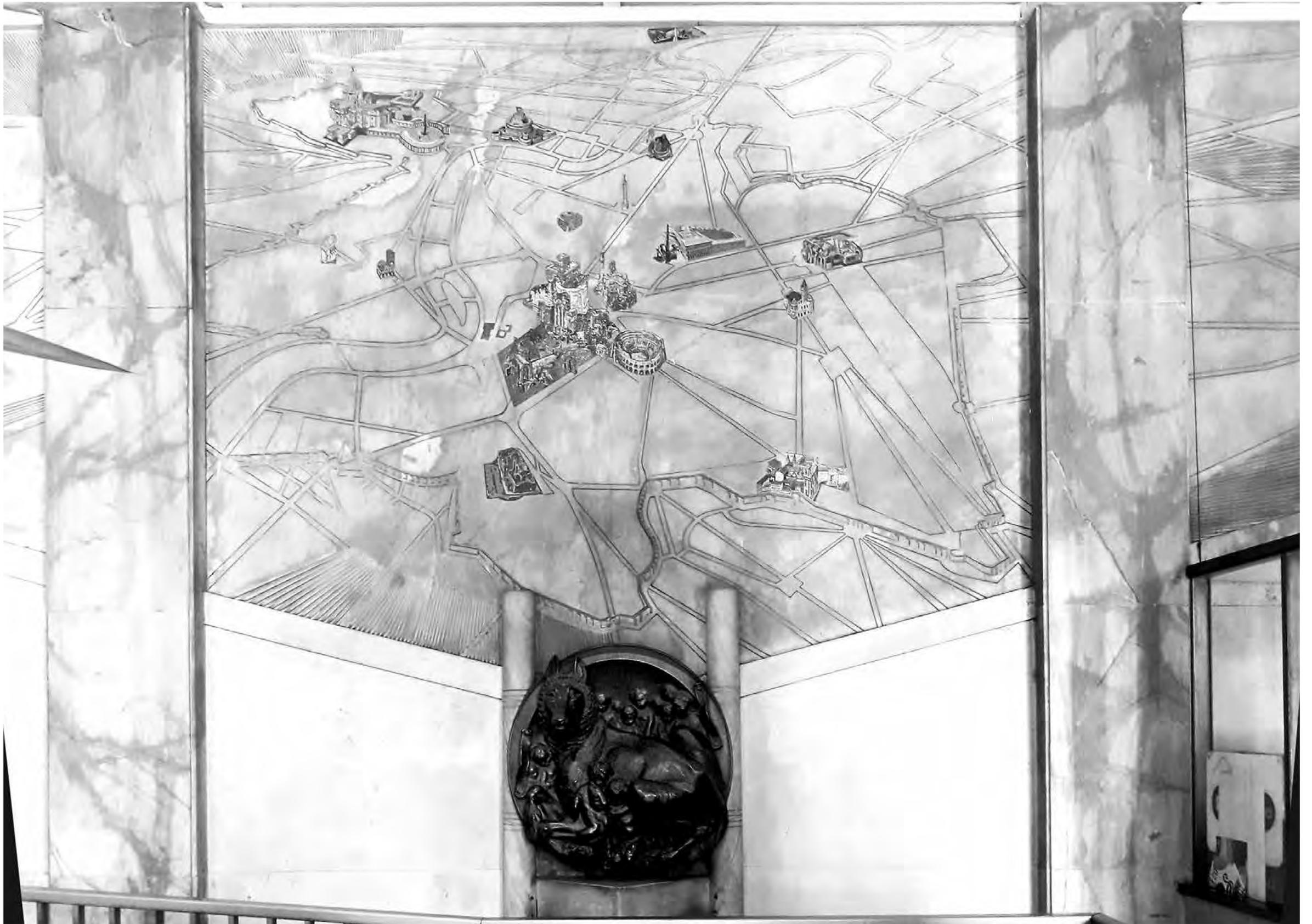
Le piante icnografiche di Alò Giovannoli (1616), Matteo Gregorio De Rossi (1668) (Fig. 49) e Antonio Barbey (1696), non nascono da operazioni di misurazione autonome e tecnicamente attendibili, e non scardinano l'enorme fortuna della sintesi perfetta di esattezza topografica e minuzia di dettaglio architettonico di Greuter e quindi di Falda: immagini ufficiali e trionfanti della capitale della cattolicità, città moderna e monumentale sorta sulle gloriose rovine della metropoli antica. In filigrana, è questo il modello vincente, dal tardo Cinquecento, per l'esaltazione della magnificenza di ogni grande capitale dinastica, e come tale si riflette nella Parigi di Enrico IV di Vassalieu e di Quesnel (1609), nella Madrid di Filippo III di Teixeira (1656), nella Londra di Carlo II di Hollar (1660 ca.), nella Torino di Carlo Emanuele II di Borgonio (1674). L'esaltazione di una magnificenza diversa, intessuta di monumentalità e funzionalità, efficienza, necessità di razionale pianificazione, controllo amministrativo e sociale, nella seconda metà del secolo si riflette nella produzione di carte che propongono il rilevamento analitico, scientifico, della metropoli; ed è la Parigi del re Sole a imporre un modello diverso: triangolazione territoriale e rilevamento urbano su cui misurare gli interventi e gli assetti ammi-

nistrativi e proprietari. La pianta di Parigi di Jacques Gomboust è il prototipo fondamentale (Fig. 48), subito raccolto nel dibattito per la ricostruzione di Londra dopo l'incendio e qui opportunamente sviluppato: la pianta di Ogilby e Morgan è ormai un rilevamento catastale secondo una concezione molto affine a quella odierna, una base cartografica per la gestione della città come insieme di interessi pubblici e privati. Il modello francese è quindi subito riconosciuto come imprescindibile a Londra, a Vienna (pianta di Marinoni e Leandro Anguissola, 1706), in Italia, e quindi velocemente in tutta l'Europa del Settecento¹¹¹. La Roma di Falda perfeziona il modello di Greuter confrontandosi con Madrid, Londra e Parigi; il suo successo straordinario si prolunga per decenni, con riedizioni, aggiornamenti, copie e derivazioni. Ma alla metà del Settecento altri confronti europei e altre istanze si concretizzano nel primo rilievo scientifico attendibile della città, la *Nuova Pianta di Roma* di Giambattista Nolli: una diversa, nuova pianta-enciclopedia di Roma, dal successo straordinario e duraturo (Fig. 50).

IL SECOLO DI NOLLI

La pianta 'scientifica', frutto di impegnative campagne di misurazione condotte da una nuova classe di tecnici, misuratori e "geometri" in stretto contatto con militari e matematici, poi confluite nella grande e uniformante stagione catastale napoleonica, si impone nell'Europa dei Lumi come unico mezzo "esatto" (espressione sempre più utilizzata) di conoscenza e rappresentazione della città. La veduta prospettica, il "volo d'uccello", che alla fine del secolo diventeranno per la prima volta una esperienza reale, fruibile dai palloni aerostatici, sono ora prodotti artistici diversi e autonomi, senza più rapporti e contaminazioni evidenti con le prassi cartografiche.

L'idea di rappresentare, attraverso un'opera di misurazione "esatta", la topografia di Roma e la sua evoluzione storica nella moderna capitale dello Stato della Chiesa, dopo 70 anni di dominio incontrastato del fortunatissimo modello di Falda, si rinnova quindi con la sintesi del geometra lombardo Giambattista Nolli, nata inizialmente come pianta archeologica a complemento di una "enciclopedia" della città, con schede dettagliate per ogni singolo monumento. Nella consapevolezza del nuovo impianto cartografico delle capitali europee, Nolli aggiunge l'esperienza concreta del catasto milanese. La *Nuova Pianta di Roma*, pubblicata nel 1748 (Fig. 50), nata dalle competenze tecniche del geometra formatosi nell'ambito delle operazioni catastali asburgiche, evolve come grande sintesi enciclopedica della città antica, medievale, e contemporanea: un progetto che seleziona, in una cultura di rappresentazione



millenaria, monumenti cartografici precisi: la *Forma Urbis* severiana, la pianta di Bufalini, il catasto. Con la pubblicazione della pianta di Nolli Roma recepisce nuovi modelli, e li ripropone alla cultura europea – nei confini ormai dilatati dalla Russia imperiale all’America settentrionale – con un’immagine forte e aggiornata, divenuta subito celebre. Tecnicamente ineccepibile, tributaria di tante esperienze eppure innovativa e riconosciuta come assoluto capolavoro: immagine “esatta”, secondo un’esigenza ormai tutta illuministica, ma anche “sublime”, nell’evocazione della magnificenza antica, sostituita, nell’opera corrosiva del tempo, dalla piccola città contemporanea¹¹².

Dopo la pianta di Nolli la vitalità propulsiva della produzione cartografica romana si affievolisce: si moltiplica la produzione in relazione alle nuove esigenze del turismo aristocratico e borghese, ma i modelli di riferimento restano immutati (le stesse immaginifiche realizzazioni cartografiche di Piranesi hanno come unico riferimento la razionale scientificità di Nolli, mentre Giuseppe Vasi col suo *Panorama*, 1765, e la sua *Pianta*, 1781, guarda nostalgicamente a Tempesta e Falda)¹¹³. Le piante più antiche, di cui Nolli e l’editore Carlo Losi propongono nuove tirature (Bufalini, Ligorio, Maggi-Maupin), diventano oggetto di collezionismo e di studio, mentre la cristallina complessità dell’icnografia di Nolli è il mezzo per assolvere a nuove esigenze, per veicolare nuovi messaggi: è anch’essa strumento di celebrazione, ma precipuamente dell’operatività della pianificazione, della razionalizzazione della gestione e della conoscenza. Semplificata nella sua strutturazione elementare di pieni e vuoti, riconducibile al dato quantificabile di ingombro d’area, l’icnografia addita il rapporto tra viabilità e costruito, cioè in ultima analisi tra spazio pubblico e spazio privato, come unica vera e propria chiave di lettura della compagine urbana. Le mappe catastali dell’Ottocento e del primo Novecento sono costruite sulla base cartografica di Nolli, ma altri modelli informano l’immagine più retoricamente celebrativa di una Roma *caput mundi* (Fig. 51).

E ai confini dello spazio e della storia: in una sperduta fattoria islandese nei primi decenni del Novecento Halldor Laxness evoca l’eccitazione dei bambini nell’aprire per la prima volta un libro pieno di figure. E lo stupore per la prima immagine: “la figura della città di Roma”, l’immagine stessa della vastità del mondo, “grande quanto la montagna sopra il casale...”

pp. 76-77: 50. Giovan Battista Nolli. *Nuova Pianta di Roma*. Acquaforte e bulino (1748).

pp. 80-81: 51. Duilio Cambellotti. *Pianta di Roma e lupa capitolina*. Roma, palazzo dell’Anagrafe (1938). Marmo, mosaico, bronzo.

NOTE

* Questo testo riprende, con modifiche e aggiornamenti, alcuni miei precedenti contributi sulle piante di Roma (M. Bevilacqua 2012; 2013; 2018). A questi rimando per gli opportuni approfondimenti e per più estese indicazioni bibliografiche, qui necessariamente limitate. Le immagini, dove non specificamente indicato, provengono dall’archivio fotografico del Centro di Studi sulla Cultura e l’Immagine di Roma.

¹ Vedi, anche per quanto segue, B. JATTA 2007 e 2014. Cfr. anche A. ALETTA 2011, P. PUGLISI 2013, L. BIANCINI 2018.

² H. HYDE MINOR 1999.

³ “The Art Bulletin”, 1963, pp. 283-286.

⁴ I. INSOLERA 1980; M. FAGIOLO 1991; G. ARAGOZZINI, M. NOCCA 1993; B. TELLINI SANTONI, A. MANODORI 1994; M. GORI SASSOLI 2000; C. De Seta 2005; C. MARIGLIANI 2007; J.M. BESSE, P. DUBOURG GLATIGNY 2008; S. BOGEN, F. THÜRLEMANN 2009; M. BEVILACQUA, M. FAGIOLO 2012. A. CALDANA 2013; A. CANTILE 2015; J. MAIER 2015; G. SCHELBERT 2015. Il materiale disponibile on-line è copioso, con repertori generali (<http://fmdb.biblherz.it/cipro/default.htm>) o approfondimenti su singole piante e vedute.

⁵ R. VENTURI, D. SCOTT BROWN, S. IZENOUR 1972.

⁶ *Roma interrotta* 1978; cfr. A.P. LATINI 2004; L.C. SZACKA 2013; V. MAGNAGO LAMPUGNANI 2017.

⁷ L. GAMBI 1976; J. PINTO 1976; J. ELLIOT 1987; L. NUTI 1996; D. BUISSET 1998; N. MILLER 2000; H. BALLON, D.H. FRIEDMAN 2007; M. FOLIN 2010.

⁸ L.B. ALBERTI 2005; L. VAGNETTI 1968; M. CARPO, F. FURLAN 2007; B. QUEISANNE 2002.

⁹ M. CARPO 1998.

¹⁰ J. MAIER 2012.

¹¹ M. BOURNE 1999; J. BOUTIER 2002, p. 9.

¹² M. McDONALD 2004.

¹³ S. DESWARTÉ ROSA 2006.

¹⁴ E.P. DI TEODORO 2003; M. PAOLI 2015.

¹⁵ A.P. FRUTAZ 1962, I, pp. 51-54; P.N. PAGLIARA 1976; P. JACKS 1990; M. FAGIOLO 1991; L. CELLAURO 2014.

¹⁶ C. TOLOMEI 1547 (cito dall’edizione del 1589, pp. 105-109). Sull’Accademia Vitruviana: M. DALY DAVIS 1989 e 1992; P.N. PAGLIARA 1986; C. BROTHERS 200; H. GÜNTHER 2002.

¹⁷ S. DESWARTÉ ROSA 1989; M.J. WATERS 2011; M. BEVILACQUA 2014.

¹⁸ A.P. FRUTAZ 1962, I, pp. 56-57; M. FAGIOLO 1991; P. JACKS 1993, pp. 206-227; M. LAUREYS 1996.

¹⁹ Cfr. L. BOLZONI 1987; S. MORISON, N. BARKER 1990.

²⁰ F. EHRLE 1911; A.P. FRUTAZ 1962, I, pp. 169-170; M. FAGIOLO 1991; D. FRIEDMAN, P. SCHLAPOBERSKY 2005; J. MAIER 2007, 2010, 2012; A. CEEN 2012; A.C. HUPPERT 2008. Per le tecniche e strumentazioni del rilevamento: D. STROFFOLINO 1999.

²¹ C.L.C. WITCOMBE 2004, p. 241.

²² D. WOODWARD 1995 e 2007.

²³ J. TICE 2012; M. BEVILACQUA 2018.

²⁴ A. ROCA DE AMICIS 2018.

²⁵ L. NUTI 1994 e 1996

²⁶ G. ROMANELLI, S. BIADENE, C. TONINI 1999; B. BÖCKEM 2016.

²⁷ F.J. DUBIEZ 1969; M. HAMELEERS 2007.

²⁸ G. TOLIAS 2007, p. 652.

²⁹ La veduta di Salvestro Peruzzi è a Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, 274A: A.P. FRUTAZ 1962, I, p. 179; M. SEIDEL 2002, pp. 49-53 e 226-237. Per la tecnica di “carrellata panoramica”, cioè costruita per punti di stazione multipli ma allineati, vedi M. FAGIOLO 2000 e 2012.

³⁰ M. DE MONTAIGNE 1889, pp. 238-239; cfr. M. MCGOWAN 2000; E. LURIN 2015.

³¹ F. FIORANI 1996, 2004 e 2005; L. GAMBI, A. PINELLI 1997; F. CECCARELLI, N. AKSAMIJJA 2012.

³² F. FIORANI 2001.

³³ G.C. ROMBY 1993, p. 334. Sulla pianta di Bonsignori vedi anche L. Nuti in M. CHIARINI, A. MARABOTTINI 1994; T. FRANGENBERG 1996; F. FIORANI 2001.

³⁴ F. YATES 1966; H. ZEDELMAIER 1992; L. BOLZONI 1995; W.N. WEST 2002. In relazione al collezionismo di stampe: P. PARSHALL 1994; con riguardo al tema cartografico: L. NUTI 1996, pp. 23-29; G. TOLIAS 2007; K. KUWAKINO 2011.

³⁵ G. GABRIELI 1996, pp. 683-684. La pianta di Lauro è generalmente indicata, sulla scorta di A.P. FRUTAZ (1962, I, p. 72), come di datazione incerta.

³⁶ A. NICOLÒ, F. SOLINAS 1986; I. BALDRIGA 2002, pp. 272-275. Numerosi testi illustrati su Roma anti-

ca (DuPerac, Lauro, Cavalieri), atlanti e repertori di “varie città del mondo” sono poi inventariati nella sua biblioteca (M.T. BIAGETTI 2008).

³⁷ I. BALDRIGA 2002, pp. 282, 290.

³⁸ F. YATES 1966; L. BOLZONI 1995; K. KUWAKINO 2011.

³⁹ F. FIORANI 2001.

⁴⁰ G. ROMANO 1982; A.M. BAVA 1995; J. KLIEMANN 1999; M. ROSSI 2000.

⁴¹ M. ROSSI 2000, pp. 101, 104-105.

⁴² F. SOLINAS, A. CRESCIMBENI 2000; I. CAMPBELL 2004.

⁴³ A. SERRAI 2000, p. 436. Cfr. anche M.A. GUISSO 1997.

⁴⁴ C. MEYER 1689.

⁴⁵ S. ROTTA 1990, pp. 171-173.

⁴⁶ M. FAGIOLO 1982, pp. 125-128.

⁴⁷ G.F. BORDINO 1588; M. FAGIOLO 1976 e 1989.

⁴⁸ F. CONSAGRA 1992 e 1995; A. GRELLE IUSCO 1996; S. MCPHEE 2012; J. CONNORS 2012; G. SCHELBERT 2012.

⁴⁹ “C’est une espèce de mappemonde qui doit montrer les principaux pays, leur position et leur dépendance mutuelle, le chemin en ligne droite qu’il y a de l’un à l’autre; chemin souvent coupé par mille obstacles, qui ne peuvent être connus dans chaque pays que des habitants ou des voyageurs, et qui ne sauraient être montrés que dans des cartes particulières fort détaillées. Ces cartes particulières seront les différents articles de l’*Encyclopédie* et l’Arbre ou Système figuré en sera la mappemonde” (N. BROC 1975).

⁵⁰ Vedi gli spunti in G. LABROT 1987; ma soprattutto M. FAGIOLO, M.L. MADONNA 1985.

⁵¹ J. SCHULZ 1980; G. MANGANI 1998 e 2004.

⁵² T.M. LUCAS 1991, pp. 133-134.

⁵³ E. CHANEY 2006, p. 73; C. ANDERSON 2007, pp. 66-67; cfr. anche J. PEACOCK 1990.

⁵⁴ F. REITINGER 1996; F. LESTRINGANT, A. PREDÀ 2009.

⁵⁵ John Donne, *Ignatius His Conclave*, 1611 (cit. in S.Y. EDGERTON 1984, p. 230).

⁵⁶ A. ROCA DE AMICIS 2018.

⁵⁷ Paolo Gualdo a Galileo in Firenze, da Padova, 27 maggio 1611: G. GALILEI 1890-1909, XI.

⁵⁸ L. BENEVOLO 1991.

⁵⁹ Lettera del 23 marzo 1612, G. GALILEI 1890-1909, XI, pp. 286-288.

⁶⁰ Sul tema è intervenuto ripetutamente H. BREDEKAMP (2006, 2009, 2010).

⁶¹ *Descrizione delle feste fatte nelle reali nozze de serenissimi principi di Toscana...*, Firenze 1608; M.L. Chappell in L. TONGIORI TOMASI, A. TOSI 2009, p. 350; G.

BARONI 2011, pp. 24-25; J. DIEFENBACHER 2016.

⁶² M. CHAPPELL, L. MONACI 2007.

⁶³ I. BALDRIGA 2002, p. 7; cfr. anche D. FREEDBERG 2002; P. FINDLEN 2004.

⁶⁴ G. GALILEI 1890-1909, XI, p. 404; G. GABRIELI 1996, pp. 274; e cfr. anche pp. 278-279, 280, 283-284, 285, 289, 321, 330.

⁶⁵ Cesi a Galileo, da Roma, 3 novembre 1612 (G. GABRIELI 1996, pp. 283-284).

⁶⁶ Al termine del lavoro di intaglio delle tavole delle macchie solari Cesi invia a Galileo “le mostre delle macchie impresse, nella correction delle quali il Greuter non m’ha sodisfatto; e con tutti i miei spessi avvertimenti, e tal volta del s.r Cigoli, non s’è potuto più” (G. GABRIELI 1996, p. 289).

⁶⁷ G. BAGLIONE 1642, pp. 399-400.

⁶⁸ M. GUARDO 2004.

⁶⁹ F. EHRLE 1931; A.P. FRUTAZ 1962, I, pp. 221-222; D. Del Pesco in A. ANGELINI, M. BUTZEK, B. SANI 2000, p. 254-296; J. TICE 2012, A.P. LATINI 2012; S. MCPHEE 2012.

⁷⁰ Sulla casa-museo di Furttenbach come teatro mnemonico: J. LAZARDZIG 2008; H. GÜNTHER 2018.

⁷¹ J. FURTTENBACH 1641, p. 20. Ringrazio Eckhard Leuschner per la segnalazione.

⁷² P. THORNTON 1979, identifica erroneamente la mappa come quella di Parigi.

⁷³ S. TYACKE 1982, 1984 e 1989. Oltre alla pianta di Falda, Pepys, che non aveva mai potuto viaggiare sul continente, possedeva centinaia di piante di città: di Roma aveva anche la pianta di Ligorio, la grande veduta di Giovanni Maggi e Paul Maupin del 1625, quelle di Matteo Gregorio De Rossi del 1668 e di Antonio Barbey del 1697.

⁷⁴ G.L. MASETTI ZANNINI 1969, p. 151; contestualmente invia una copia della *Roma sotterranea* di Bosio, “libro divoto assai perché racconta tutto ciò ch’è sotto Roma, cioè i Cimiteri fabricati da SS. Martiri, e Christiani antichi, che si può dire una città sotto terra”.

⁷⁵ S. CABIBBO, M. MODICA 1989. La straordinaria e delirante “lettera del diavolo”, che ancora si conserva, è stata solo ora in parte decifrata da un gruppo di informatici di Catania (<https://www.livescience.com/60442-possessed-nun-letter-deciphered.html>, consultato 10.10.2018).

⁷⁶ L. BUFALINI 1879; D. GNOLI 1885; F. EHRLE 1911; A.P. FRUTAZ 1962, I, pp. 169-170. Il disegno, non datato e di origine ignota, resta ancora da analizzare.

⁷⁷ S. SALORT, S. KUBERSKY-PIREDDA 2007, p. 228. Per gli invii a Mantova e a Roma: R. PICCINELLI 2000, p. 93; Archivio di Stato di Firenze, Mediceo

del Principato 1234A (in www.medicarchive.org),

⁷⁸ M. McDONALD 1998, pp. 28-29.

⁷⁹ Archivio di Stato di Firenze, Guardaroba Medicea 185, n. 283, 9 ottobre 1593: Ferdinando I ordina a don Giovanni de Medici che “li faccia mettere in telaio, et dipingere, 3 carte grande di Roma”. Dalle dimensioni è identificabile con quella ancora inventariata a palazzo Pitti nel 1638: Archivio di Stato di Firenze, Guardaroba Medicea 525, c. 84v (P. BAROCCHI, G. GAETA BERTELA 2002, pp. 142, 458, consultabile anche in www.memofonte.it).

⁸⁰ Z. WAZBINSKI 1994, II, pp. 446-448, che però ipotizza a mio avviso erroneamente che si trattasse di dipinti da Tempesta e Maggi.

⁸¹ M. ARONBERG LAVIN 1975, pp. 92, 225, 289.

⁸² I. COLLIJN 1915. Sul suo collezionismo di testi e incisioni architettonici: B. NOLDUS 2004, pp. 145-148. La pianta è riprodotta nel 1917 a cura di Heinrich Schüch.

⁸³ A. AVON 1996, pp. 185 e 189.

⁸⁴ Una prima messe di dati è desumibile dalla banca dati del Getty Provenance Index, accessibile dal sito del Getty Research Institute.

⁸⁵ J. EVELYN 1662, pp. 58-59, 70.

⁸⁶ F. MARTINELLI 1653, pp. 442-444. La pianta, segnalata da HÜLSEN (1915, p. 81), a oggi è nota in due esemplari, dalle collezioni Dal Pozzo (Londra, British Library) e Lallemand de Betz (Parigi, Bibliothèque Nationale).

⁸⁷ Dai vari inventari parziali delle straordinarie collezioni di Thomas Howard, andate presto disperse alla sua morte, non si evince la presenza di piante di Roma, ma il nucleo di 6000 incisioni è succintamente descritto nel catalogo di vendita del 1720 (*A Catalogue of the Pictures, Prints, Drawings, Jewels, antique christians, Vases, Plate, Medals, and Variety of Curiosities; being Part of the Old Arundel Collection, and belonging to the Late Earl of Stafford*: Londra, British Library, S.C.347.[2]), dove sono riportate tavole di architettura “suggesting what a marvellous topographical library Arundel had once had, a library full of works devoted to specific buildings, architects and theorists”: incisioni “of ‘Old Roma’”, vedute di palazzi, delle colonne Antonina e Traiana, ecc. (D. HOWARTH 1985, p. 244).

⁸⁸ W.L. SPIERS 1919, p. 200.

⁸⁹ *Theatrum Sabaudiae* 1984-1985; P. SERENO 2007, pp. 847-851; M. POLLAK 2010. Una proposta editoriale analoga avanzata da Joan Blaeu ai Medici per la pubblicazione di un atlante della Toscana e delle sue città non venne invece accolta dai granduchi (A. MIRTO, H.T. VAN VEEN 1993; L. NUTI 2003, p. 30; G. BAGLIONI 2009).

⁹⁰ H. BALLON 1991, pp. 212-247; J. BOUTIER 2002, pp. 115-118, 147-149; P. PINON, B. LE BOUDEEC 2004, pp. 38-41, 46-47.

⁹¹ M. MOLINA CAMPUZANO 1960; F.B. DOMENECH 1992; F. PEREDA 1998 e 2001; J. ESCOBAR 2005; J.M. MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN 2005-2006.

⁹² R. KAGAN 1989; R. KAGAN, F. MARIAS 2000.

⁹³ M. ARONBERG LAVIN 1975, pp. 84, 92, 289.

⁹⁴ M. ARONBERG LAVIN 1975, pp. 236-237.

⁹⁵ The Getty Provenance Index, accessibile dal sito del Getty Research Institute.

⁹⁶ M. MOLINA CAMPUZANO 1960, pp. 264-279; R. KAGAN 1998, pp. 85-87; F. PEREDA 1998 e 2001; F. PEREDA, F. MARIAS 2002.

⁹⁷ F. PEREDA, F. MARIAS 2002; F. MARIAS, F. PEREDA 2004.

⁹⁸ Cit. in M. MOLINA CAMPUZANO 1960, p. 225, e poi ripreso nella bibliografia successiva. L’indicazione “Tempesta”, ovviamente un lapsus per “Teixeira”, rivela peraltro una significativa associazione con l’autore della pianta di Roma.

⁹⁹ J. HOWGEGO 1978; A. PROCKTER, R. TAYLOR 1979; A. SAUNDERS, J. SCHOFIELD 2001.

¹⁰⁰ R. PENNINGTON 1982; A. GRIFFITHS 1998, cat. 131; S. TURNER 2016.

¹⁰¹ J. AUBREY 1982, pp. 165-166.

¹⁰² R. GODFREY 1994; R. HARDING 1996; E. CHANEY 2003. Cfr. anche R. PENNINGTON 2002.

¹⁰³ V. FÜRST 1956, p. 232, n. 28; A.N.L. MUNBY 1972.

¹⁰⁴ J. HOWGEGO 1978, n. 28, pp. 58-59; R. HYDE 1992; M. COOPER 2003; S. TURNER, G. BARTRUM 2011, II, n. 2346, pp. 106-107. Sul confronto con la tradizione romana e la pubblicazione della pianta di Falda cfr. M. BEVILACQUA 2004, pp. 27-28.

¹⁰⁵ J.R. TANNER 1929.

¹⁰⁶ J. EVELYN 1662, pp. 90-91.

¹⁰⁷ M. LE MOEL 1995; J. BOUTIER 2002, pp. 147-149; P. PINON, B. LE BOUDEEC 2004, pp. 46-47.

¹⁰⁸ J. BOUTIER 2002, pp. 166-171; P. PINON, B. LE BOUDEEC 2004, pp. 50-51; cfr. anche J. BOUTIER 2005.

¹⁰⁹ Cfr. V. FÜRST 1956, p. 232; A.N.L. MUNBY 1972; J.E. MOORE 1998; A. GERAGHTY 2004.

¹¹⁰ R. KRAUTHEIMER 1985, p. 79.

¹¹¹ M. BEVILACQUA 2004; J. BOUTIER 2005; M. PEDLEY 2012.

¹¹² M. BEVILACQUA 1998 e 2004, con bibliografia precedente completa; C. TRAVAGLINI, K. LELO 2013. Sulla sua fortuna nel Novecento: A.P. LATINI 2004; V. MAGNAGO LAMPUGNANI 2017.

¹¹³ J. TICE, J. HARPER 2010; J. MAIER 2012.

BIBLIOGRAFIA

- L.B. ALBERTI, *Descriptio Urbis Romae*, ed. critica a cura di J.-Y. Boriaud, F. Furlan, Firenze 2005.
- A. ALETTA, *Piante, panorami, vedute del Museo di Roma. Premesse e sviluppi di una collezione*, in “Bollettino d’arte”, 2011, pp. 97-120.
- C. ANDERSON, *Inigo Jones and the Classical Tradition*, New York 2007.
- A. ANGELINI, M. BUTZEK, B. SANI (a cura di), *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il papa senese di Roma moderna*, Siena 2000.
- G. ARAGOZZINI, M. NOCCA, *Le piante di Roma dal Cinquecento all’Ottocento*, Roma 1993.
- M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York 1975.
- P. ARRIGONI, A. BERTARELLI, *Piante e vedute di Roma e del Lazio conservate nella Raccolta delle stampe e dei disegni del Comune di Milano al castello Sforzesco*, Milano 1939.
- T. ASHBY, *Frammenti di due piante ignote di Roma del sec. XVII*, in “Roma”, 3 (1925), 7, pp. 314-317.
- A. AVON, *La biblioteca, gli strumenti, le collezioni di antichità e opere d’arte di un architetto del XVII secolo, Jacques Le Mercier (1585-1654)*, in “Annali di architettura”, 1996, pp. 179-196.
- G. BAGLIONE, *Le vite de pittori, scultori et architetti...*, Roma 1642.
- I. BALDRIGA, *L’occhio della Lincea. I primi Lincei tra arte, scienza e collezionismo (1603-1630)*, Roma 2002.
- H. BALLON, *The Paris of Henry IV: Architecture and Urbanism*, Cambridge/Mass 1991.
- H. BALLON, D. H. FRIEDMAN, *Portraying the City in Early Modern Europe: Measurement, Representation, and Planning*, in D. Woodward (a cura di), *Cartography in the European Renaissance* (The History of Cartography, 3), Chicago-London 2007, pp. 680-704.
- L. BARKAN, *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven-London 1999.
- P. BAROCCHI, G. GAETA BERTELA, *Collezionismo mediceo e storia artistica. I, Da Cosimo I a Cosimo II 1540-1621*, Firenze 2002.
- A. BARONI, *I ‘libri di stampe’ dei Medici e le stampe in volume degli Uffizi*, Firenze 2011.
- A. M. BAVA, *La collezione di pittura e i grandi progetti decorativi*, in G. Romano (a cura di), *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, Torino 1995, pp. 211-264.
- G. BELTRANI, *Leonardo Bufalini e la sua pianta topografica di Roma*, Firenze 1880.
- L. BENEVOLO, *La cattura dell’infinito*, Roma-Bari 1991.
- A. BERTOLOTTI, *La pianta di Roma di Leonardo Bufalini*, in “Archivio storico, artistico, archeologico e letterario di Roma e della provincia”, 1880, pp. 157-163.
- J.M. BESSE, P. DUBOURG GLATIGNY, *Cartographier Rome au XVIe siècle (1544-1599). Décrire et reconstituer*, in A. Romano (a cura di), *Rome et la science moderne entre Renaissance et Lumières*, Roma 2008, pp. 369-414.
- M. BEVILACQUA, *Roma nel secolo dei Lumi. Architettura erudizione scienza nella Pianta di G.B. Nolli ‘celebre geometra’*, Napoli 1998.
- M. BEVILACQUA (a cura di), *Nolli Vasi Piranesi. Immagini di Roma moderna*, Roma 2004.
- M. BEVILACQUA, *Piante e vedute di Roma dall’Umanesimo all’Illuminismo*, in C. de Seta (a cura di), *Imago Urbis Romae. L’immagine di Roma in età moderna*, Roma 2005, pp. 93-103.
- M. BEVILACQUA, *Le piante di Roma da Bufalini a Nolli: un modello europeo*, in M. Bevilacqua, M. Fagiolo (a cura di), *Piante di Roma dal Rinascimento ai Catasti*, Roma 2012, pp. 54-87.
- M. BEVILACQUA, *Roma antica: produzione e circolazione dell’immagine a stampa in Europa tra Rinascimento e Barocco*, in A. Caldana (a cura di), *Roma antica. Piante topografiche e vedute generali* (catalogo della mostra. Vicenza, CISA Palladio, 2014), Vicenza 2013, pp. 13-32.
- M. BEVILACQUA, *Learning how to Build in a New Language: Italian Architectural Prints in Renaissance Europe*, in K. Ottenheim (a cura di), *Architects without Borders. Migration of Architects and Architectural Ideas in Europe 1400-1700*, Mantova 2014, pp. 91-110.
- M. BEVILACQUA, *Il Disegno Nuovo di Roma Moderna di Matthäus Greuter. Un modello europeo*, in A. Roca De Amicis (a cura di), *Roma nel primo Seicento. Una città moderna nella veduta di Matthäus Greuter*, Roma 2018, pp. 50-77.
- M. BEVILACQUA, M. FAGIOLO (a cura di), *Piante di Roma dal Rinascimento ai Catasti*, Roma 2012.
- M.T. BIAGETTI, *La biblioteca di Federico Cesi*, Roma 2008.
- L. BIANCINI, *La veduta di Matthäus Greuter del 1618 e la Sezione Romana della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*, in A. Roca De Amicis (a cura di), *Roma nel primo Seicento. Una città moderna nella veduta di Matthäus Greuter*, Roma 2018, pp. 345-346.
- B. BÖCKEM, *Jacopo de Barbari: Künstlerschaft und Hofkultur um 1500*, Köln-Wien 2016.
- S. BOGEN, F. THÜRLEMANN, *Rom: eine Stadt in Karten von der Antike bis heute*, Darmstadt 2009.
- L. BOLZONI, *Riuso e riscrittura delle immagini dal Palatino al Della Porta, dal Boni a Federico Zuccari, al Toscanella*, in G. Mazzacurati, M. Plaisance (a cura di), *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, Roma 1987, pp. 171-206.
- L. BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell’età della stampa*, Torino 1995.
- A. BONNARDOT, *Etudes archéologiques sur les anciens plans de Paris des XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles*, Paris 1851-1852 (ed. a cura di M. Fleury, Paris 1994).
- S.E. BOOTH, A. VAN HELDEN, *The Virgin and the Telescope. The Moons of Cigoli and Galileo*, in J. Renn (a cura di), *Galileo in Context*, Cambridge 2001, pp. 193-216.
- G.F. BORDINO, *De rebus praeclare gestis a Sixto V Pon. Max*, Roma 1588.
- M. BOURNE, *Francesco II Gonzaga and Maps as Palace Decoration in renaissance Mantua*, in “Imago Mundi”, 1999, pp. 51-82.
- J. BOUTIER, *L’affirmation de la cartographie urbaine à grande échelle dans l’Europe de la Renaissance*, in E. Iachello, B. Salvemini (a cura di), *Per un atlante storico del Mezzogiorno e della Sicilia in età moderna. Omaggio a Bernard Lepetit*, Napoli 1997, pp.107-127.
- J. BOUTIER, *Les Plans de Paris, des origines (1493) à la fin du XVIIIe siècle*, Paris 2002.
- J. BOUTIER, *La cartographie urbaine à l’époque des Lumières*, in A. Gady, J.M. Pérouse de Montclos (a cura di), *De l’esprit des villes: Nancy et l’Europe urbaine au siècle des Lumières, 1720-1770*, Nancy 2005, pp. 130-141.
- H. BREDEKAMP, *Gazing Hands and Blind Spots: Galileo as Draftsman*, in “Science in Context”, 13, 2000, 3-4, pp. 423-462.
- H. BREDEKAMP, *Galilei und Cigoli. Elemente einer Freundschaft*, in K. Bernhardt, P. Piotrowski (a cura di), *Grenzen überwindend. Festschrift für Adam S. Labuda zum 60. Geburtstag*, Berlin 2006, pp. 98-111.
- H. BREDEKAMP, *Galileo del Künstler. Der Mond, die Sonne, die Hand*, Berlin 2009.
- H. BREDEKAMP, *Style matters: Galileo’s collaboration with Lodovico Cigoli*, in D.A. Levine, J. Freiberg (a cura di), *Medieval Renaissance Baroque: a cat’s cradle for Marilyn Aronberg Lavin*, New York 2010, pp. 111-128.
- N. BROC, *La Géographie des philosophes: géographies et voyageurs français au XVIIIe siècle*, Paris 1975.
- C. BROTHERS, *Architecture, History, Archaeology. Drawing ancient Rome in the Letter to Leone X and in Sixteenth Century practice*, in L.R. Jones, L.C. Matthew (a cura di), *Coming about... A Festschrift for John Shearman*, Cambridge/Mass 2001, pp. 135-140.
- L. BUFALINI, *La pianta di Roma di Leonardo Bufalini, da un esemplare a penna già conservato in Cuneo, riprodotto per cura del Ministero della pubblica istruzione*, Roma 1879.
- D. BUISSERET (a cura di), *Envisioning the city. Six studies in urban cartography*, Chicago 1998.
- S. CABIBBO, M. MODICA, *La santa dei Tomasi. Storia di suor Maria Crocifissa (1645-1699)*, Torino 1989.
- F. CAMEROTA, *Linear perspective in the age of Galileo. Ludovico Cigoli’s Prospettiva Pratica*, Firenze 2010.
- I. CAMPBELL, *The dal Pozzo Holdings in Architecture and Topography: Drawings, Prints, and Printed Books*, in Id. (a cura di), *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. Series A – Antiquities and Architecture. IX, Ancient Roman Topography and Architecture, I*, London 2004.
- A. CANTILE, *La cartografia di Roma. Dalle mappe urbane al disegno del mondo*, in S. Balbi De Caro (a cura di), *Roma tra mappe e medaglie*, Roma 2015, pp. 25-38.
- M. CARPO, *L’architettura nell’età della stampa. Oralità, scrittura, libro stampato e riproduzione meccanica dell’immagine nella storia delle teorie architettoniche*, Milano 1998.
- M. CARPO, F. FURLAN (a cura di), *Leon Battista Alberti’s Delineation of the City of Rome (Descriptio urbis Romae)*, Tempe/Arizona 2007.
- A. CEEN, *Roma 1748, La Pianta Grande di Roma di Giambattista Nolli in Facsimile*, Highmount/New York 1991.
- A. CEEN, *Bufalini 1551: Distortion and Rectification*, in M. Bevilacqua, M. Fagiolo (a cura di), *Piante di Roma dal Rinascimento ai Catasti*, Roma 2012, pp. 129-133.
- L. CELLAURO, *Roma antiqua restored. The Renaissance archaeological plan*, in “Melbourne Art Journal”, 2014, pp. 52-75.
- E. CHANEY, *Roma, altro diletto che imparar non trovo. Inigo Jones’s “Roman sketchbook”*, London 2006.
- M. CHAPPELL, L. MONACI MORAN, *Ludovico Cigoli, Matthäus Greuter and Santa Maria del Fiore in Florence*, in “Paragone”, 2007, 75-76, pp. 96-112.
- M. CHIARINI, A. MARABOTTINI (a cura di), *Firenze e la sua immagine: cinque secoli di vedutismo*, Venezia 1994.

- I. COLLIJN, *Magnus Gabriel de la Gardie's samling af äldre stadsbyer och historiska planscher i Kungl. Biblioteket. Förtäckning*, Stockholm 1915.
- J. CONNORS, *Giovanni Battista Falda and Lievin Cruyl. Rivalry between Printmakers and publishers in the mapping of Rome*, in M. Bevilacqua, M. Fagiolo (a cura di), *Piante di Roma dal Rinascimento ai Catasti*, Roma 2012, pp. 218-231.
- J. CONNORS, L. RICE (a cura di), *Specchio di Roma barocca. Una guida inedita del XVII secolo*, Roma 1991.
- F. CONSAGRA, *The de Rossi Family Print Publishing Shop: A Study in the History of the Print Industry in Seventeenth-Century Rome*, Ph.D. diss., The Johns Hopkins University, Baltimore 1992.
- F. CONSAGRA, *De Rossi and Falda: a successful collaboration in the print industry of Seventeenth-century Rome*, in A. Ladis, C. Wood (a cura di), *Craft of art: originality and industry in the Italian Renaissance and Baroque workshop*, London 1995, pp. 187-203.
- M. COOPER, *'A More Beautiful City'. Robert Hooke and the Rebuilding of London after the Great Fire*, Stroud 2003.
- M. DALY DAVIS, *Zum Codex Coburgensis: Frühe Archäologie und Humanismus im Kreis des Marcello Cervini*, in R. Harprath, H. Wrede (a cura di), *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock*, Mainz 1989, pp. 185-199.
- M. DALY DAVIS, *Jacopo Vignola, Alessandro Manzoni und die villa Isolani in Minerbio. Zu den frühen Antikenstudien von Vignola*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1992, pp. 287-328.
- C. DAMIANAKI, *Galileo e le arti figurative*, Manziana 2000.
- J. DEL BADIA, *La bottega di Alessandro di Francesco Rosselli merciaio stampatore*, in "Miscellanea fiorentina di erudizione e storia", 2 (1894), pp. 24-30.
- M. DE MONTAIGNE, *Journal du voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581*, ed. a cura di A. d'Ancona, Città di Castello 1889.
- D. DE ROSSI, *Indice delle stampe intagliate in rame a bulino, e in acqua forte Esistenti nella Stamperia di Domenico de' Rossi*, Roma 1709 (ed. successive, Roma 1714, 1759; ed. a cura di A. Grelle Iusco, Roma 1996).
- G.B. DE ROSSI, *Piante icnografiche e prospettiche di Roma anteriori al secolo XVI*, I-II, Roma 1879.
- C. DE SETA (a cura di), *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XIX secolo*, Napoli 1996.
- C. DE SETA (a cura di), *Imago Urbis Romae. L'immagine di Roma in età moderna*, Milano 2005.
- C. DE SETA, *Ritratti di città*, Torino 2011.
- C. DE SETA, B. MARIN (a cura di), *La città dei cartografi. Studi e ricerche di storia urbana*, Napoli 2008.
- S. DESWARTE ROSA, *Les gravures de monuments antiques d'Antonio Salamanca, à l'origine du Speculum Romanae Magnificentiae*, in "Annali di architettura", 1989, pp. 47-62.
- S. DESWARTE ROSA, *Francisco de Holanda (1517-1584), collectionneur portugais de dessins et de gravures au temps de Michel-Ange*, in *Rencontres internationales du Salon du Dessin*, Paris 2006, pp. 101-128.
- J. DIEFENBACHER, *The Greuter family (The new Holstein German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400-1700)*, a cura di E. Leuschner, I-IV, Ouderkerk aan den IJssel 2016.
- F.P. DI TEODORO, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X: '...con lo aiuto tuo mi sforcerò vendicare dalla morte quel poco che resta...'*, Bologna 2003.
- F.B. DOMENECH, *Un plano axonometrico de Valencia diseñado por Manceli en 1608*, in "Ars longa", 1992, pp. 29-37.
- F.J. DUBIEZ, *Cornelis Anthoniszoon van Amsterdam. Zijn leven en werken ca. 1507-1553*, Amsterdam 1969.
- S.Y. EDGERTON, *Galileo, Florentine 'Disegno', and the 'Strange Spottedness' of the Moon*, in "Art Journal", 1984, pp. 225-232.
- M.H. EDNEY, *Cartography Without 'Progress': Reinterpreting the Nature and Historical Development of Map Making*, in "Cartographica", 30, (1993) 2-3, pp. 54-68.
- F. EHRLE, *Roma al tempo di Giulio III. La pianta di Roma di Leonardo Bufalini del 1551 riprodotta dall'esemplare esistente nella Biblioteca Vaticana*, Roma 1911.
- F. EHRLE, *Roma al tempo di Urbano VIII. La pianta di Roma di Maggi-Maupin-Losi del 1625*, Roma 1915.
- F. EHRLE, *Roma al tempo di Clemente X. La pianta di Roma di Giambattista Falda del 1676 riprodotta da uno degli esemplari originali*, Città del Vaticano 1931.
- F. EHRLE, *Roma al tempo di Urbano VIII. La pianta di Roma di Antonio Tempesta del 1593*, Città del Vaticano 1932.
- F. EHRLE, *Roma al tempo di Benedetto XIV: la pianta di Roma di Giambattista Nolli del 1748*, riprodotta da una copia vaticana, Città del Vaticano 1932.
- F. EHRLE, H. EGGER, A.P. FRUTAZ (a cura di), *Piante e vedute di Roma e del Vaticano dal 1300 al 1676*, Città del Vaticano 1956.
- J. ELLIOT, *The City in Maps. Urban Mapping to 1900*, London 1987.
- J.R. ESCOBAR, *Antonio Manzoni. An early View of Madrid (c. 1623) in the British Library*, in "Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)", 2005, pp. 33-38.
- J. EVELYN, *Sculptura, or the History and art of calcography, and Engraving in Copper, with an ample enumeration of the most renowned Masters and their Works*, 1662.
- M. FAGIOLO, *Roma di Sisto V. Le matrici del policentrismo*, in "Psicon", 1976, pp. 25-40.
- M. FAGIOLO, *Arche-tipologia della piazza di S. Pietro*, in M. Fagiolo, G. Spagnesi (a cura di), *Immagini del Barocco. Bernini e la cultura del Seicento*, Roma 1982, pp. 117-132.
- M. FAGIOLO, *Die Psycho-Ikonologie. Ermittlung einer umfassenden Methode für die historische Analyse der 'Forma Urbis' und der architektonischen Archetypologien*, in *Das architektonische Urteil. Annäherungen und Interpretationen von Architektur und Kunst*, Basel-Boston-Berlin 1989, pp. 139-162.
- M. FAGIOLO, *Roma antica*, Lecce 1991.
- M. FAGIOLO, *Quanta ego iam fuerim sola ruina docet. La costruzione prospettica e antiquaria della Veduta di Mantova*, in M. Gori Sassoli (a cura di), *Roma veduta. Disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo*, Roma 2000, pp. 69-77.
- M. FAGIOLO, *Piante di Roma antica e moderna: l'ideologia e i metodi di rappresentazione*, in M. Bevilacqua, M. Fagiolo (a cura di), *Piante di Roma dal Rinascimento ai Catasti*, Roma 2012, pp. 22-61.
- M. FAGIOLO, M.L. MADONNA (a cura di), *Roma sancta. La città delle basiliche*, Roma 1985.
- A. FAVARO (a cura di), *Le opere di Galileo Galilei*, I-XX, Firenze 1890-1909.
- P. FINDLEN, *Science, Art and Knowledge in Seventeenth-century Rome*, in "Metascienze", 2004, pp. 275-302.
- F. FIORANI, *Post-Tridentine 'Geographia Sacra'. The Galleria delle Carte Geografiche in the Vatican Palace*, in "Imago Mundi", XLVIII (1996), pp. 124-148.
- F. FIORANI, *Maps, politics, and the grand duke of Florence. The Sala della Guardaroba Nuova of Cosimo I de' Medici*, in R. Eriksen, M. Malmanger (a cura di), *Basilike eikon. Renaissance representations of the prince*, Roma 2001, pp. 73-102.
- F. FIORANI, *The Marvel of Maps: Art, Cartography and Politics in Renaissance Italy*, New Haven 2005.
- M. FOLIN, *De l'usage pratico-politique des images de villes (Italie, XV-XVIIe siècle)*, in E. Crouzet-Pavan, E. Lecuppre-Desjardin (a cura di), *Villes de Flandre et d'Italie (XIIIe-XVIIe siècle). Les enseignements d'une comparaison*, Turnhout 2008, pp. 259-321.
- M. FOLIN (a cura di), *Rappresentare la città. Topografie urbane nell'Italia di antico regime*, Reggio Emilia 2010.
- T. FRANGENBERG, *Chorographies of Florence. The use of the city views and city plans in the sixteenth century*, in "Imago Mundi", XLVI, 1994, pp. 41-64.
- D. FREEDBERG, *The Eye of the Lynx. Galileo, his Friends, and the Beginnings of Modern Natural History*, Chicago-London 2002.
- D. FRIEDMAN, *'Fiorenza': Geography and Representation in a 15th-century City View*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 64 (2001), pp. 56-77.
- D. FRIEDMAN, P. SCHLAPOBERSKY, *Leonardo Bufalini's orthogonal Roma (1551)*, in "Thresholds", 28 (2005), pp. 10-16.
- A.P. FRUTAZ, *Le Piante di Roma*, I-III, Roma 1962.
- J. FURITENBACH, *Architectura privata. Das ist: Gründliche Beschreibung Neben conterfetscher Vorstellung inn was Form und Manier ein gar Irregular, Burgerliches Wohn-Hauß*, Augsburg 1641.
- G. GABRIELI, *Il carteggio Linneo*, Roma 1996.
- L. GAMBÌ, *La città da immagine simbolica a proiezione urbanistica*, in *Storia d'Italia*. VI, *Atlante*, Torino 1976, pp. 217-422.
- L. GAMBÌ, A. PINELLI (a cura di), *La Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano*, Modena 1997.
- A. GERAGHTY, *Robert Hooke's Collection of Architectural Books and Prints*, in "Architectural History", 2004, pp. 113-125.
- D. GNOLI, *Di alcune piante topografiche di Roma ignote o poco note*, in "Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma", 13, 1885, 2, pp. 63-76.
- [D. GNOLI], *Mostra di topografia romana ordinata in occasione del Congresso storico inaugurato in Roma li 2 aprile del 1903*, Roma 1903.
- R. GODFREY, *Wenceslaus Hollar: A Bohemian Artist in England*, New Haven 1994.
- M. GORI SASSOLI (a cura di), *Roma veduta. Disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo*, Roma 2000.
- A. GRELLE IUSCO, *Indice delle stampe de' Rossi. Contributo alla storia di una Stamperia romana*, Roma 1996.
- A. GRIFFITHS, *The Print in Stuart Britain, 1603-1689*, London 1998.
- M. GUARDO, *L'Ape e le api: il paratesto linneo e l'omaggio ai Barberini*, in "Paratesto", 2004, pp. 121-136.
- M.A. GUIO, *Geographi. I libri geografici di Lucas Holstenius nella Biblioteca Angelica*, Roma 1997.
- H. GÜNTHER, *Gli studi antiquari per l'Accademia della Virtù*, in R. Tuttle, B. Adorni, C.L. Frommel (a cura di), *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano 2002, pp. 126-128.
- H. GÜNTHER, *Ein Museum zur Selbstdarstellung. Das Haus des Ulmer Stadtbaumeisters Joseph Furttenbach (1591-1667)*, in A. Tacke, T. Schauerte, D. Brenner (a cura di), *Künstlerhäuser im Mittelalter und der Frühen Neuzeit*, Petersberg 2018, pp. 264-275.

- M. HAMELEERS, *Het Von Reider-exemplaar: de oudste uitgave van de kaart van Amsterdam door Cornelis Anthonisz (1544)*, in P. van Gestel-van het Schip, P. van der Krogt (a cura di), *Mappae antiquae: liber amicorum Günter Schilder*, 't Goy-Houten 2007, pp. 309-326.
- R. HARDING, *John Evelyn, Hendrick van der Borch the Younger and Wenceslaus Hollar*, in "Apollo", 1996, pp. 39-44.
- H. HYDE MINOR, *Mapping Mussolini: Ritual and Cartography in Public Art during the Second Roman Empire*, in "Imago Mundi", 1999, pp. 147-162.
- G.J. HOOGWERFF, *Cornelis Jansz. Meijer, Amsterdamsch Ingenieur in Italië (1629-1701)*, "Oud-Holland", 38 (1920), pp. 83-103.
- D. HOWARTH, *Lord Arundel and his circle*, New Haven-London 1985.
- J. HOWGEGO, *Printed Maps of London circa 1553-1850*, Folkestone 1978.
- C. HÜLSEN, *Saggio di bibliografia ragionata delle piante iconografiche e prospettive di Roma dal 1551 al 1748*, in "Archivio della R. Società Romana di Storia Patria", 38 (1918), pp. 5-105 (estratto pubblicato separatamente, con appendice di aggiornamento, Firenze 1933).
- A.C. HUPPERT, *Mapping Ancient Rome in Bufalini's Plan and in Sixteenth-Century Drawings*, in "Memoirs of the American Academy in Rome", 53 (2008), pp. 79-98.
- R. HYDE, *Ogilby and Morgan's City of London Map, 1676*, in *The A to Z of Restoration London* (The City of London, 1676), London 1992.
- I. INSOLERA, *Roma. Immagini e realtà dal X al XX secolo*, Bari 1980.
- P. JACKS, *The Antiquarian and the Myth of Antiquity*, Cambridge 1993.
- P. JACKS, *The Simulachrum of Fabio Calvo: A View of Roman Architecture all'antica in 1527*, in "Art Bulletin", 1990, pp. 453-481.
- B. JATTA, *Lievin Cruyl e la sua opera grafica. Un artista fiammingo nell'Italia del Seicento*, Roma-Bruxelles 1992.
- B. JATTA, *Possedere Roma. Collezioni e collezionismo delle immagini della Città Eterna*, in C. Marigliani (a cura di), *Le piante di Roma delle collezioni private dal XV al XIX secolo*, Roma 2007, pp. 97-108.
- B. JATTA, *La pianta di Roma di Lievin Cruyl*, in M. Bevilacqua, M. Fagiolo (a cura di), *Piante di Roma dal Rinascimento ai Catasti*, Roma 2012, pp. 212-217.
- B. JATTA, *La copia papale de 'Le piante di Roma' di Amato Pietro Frutaz della Biblioteca Apostolica Vaticana*, V. Cazzato, S. Roberto, M. Bevilacqua (a cura di), *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, I, Roma 2014, pp. 200-203.
- B. JATTA, J. CONNORS (a cura di), *Vedute romane di Lievin Cruyl. Paesaggio urbano sotto Alessandro VII*, Roma 1989.
- R. KAGAN (a cura di), *Spanish Cities of the Golden Age. The Views of Anton van den Wyngaerde*, Berkeley 1989.
- R. KAGAN, F. MARIAS, *Urban Images of the Hispanic World 1493-1793*, New Haven-London 2000.
- J. KLIEMANN, *Federico Zuccari e la Galleria Grande di Torino*, in M. Winner, D. Heikamp (a cura di), *Der Maler Federico Zuccari*, München 1999, pp. 317-346.
- R. KRAUTHEIMER, *The Rome of Alexander VII, 1655-1667*, Princeton 1985.
- K. KUWAKINO, *L'architetto sapiente. Giardino, teatro, città come schemi mnemonici tra il XVI e il XVII secolo*, Firenze 2011.
- G. LABROT, *L'image de Rome. Une arme pour la Contre-réforme 1534-1677*, Seyssel 1987.
- R. LATHAM (a cura di), *Catalogue of the Pepys Library at Magdalen College Cambridge*, III, I (a cura di A.W. Aspinall), Woodbridge 1980.
- A.P. LATINI, *Nollimap*, in M. Bevilacqua (a cura di), *Nolli Vasi Piranesi. Immagine di Roma moderna*, Roma 2004, pp. 65-71.
- M. LAUREYS, *Bartolomeo Marliano (1488-1566), ein Antiquar des 16. Jahrhunderts*, in K. Corsepius, U. Rehm (a cura di), *Antiquarische Gelehrsamkeit und bildende Kunst. Die Gegenwart der Antike in der Renaissance*, Köln 1996, pp. 151-167.
- J. LAZARDZIG, *Theater- und Festungsbau. Zur Architektonik des Wissens im Werk des Kriegs- und Zivilbaumeisters Joseph Furtenbach (1591-1667)*, in F. Schock, O. Bauer, A. Koller (a cura di), *Dimensionen der Theatrum-Metaphor in der Frühen Neuzeit. Ordnung und Repräsentation von Wissen*, in "Metaphorik.de", 14 (2008) [www.metaphorik.de], pp. 179-203.
- M. LE MOEL, *Les singularités du plan de Jacques Gomboust (1652)*, in *Les Plans de Paris du XVIIe au XVIIIe siècle. Actes du colloque* ("Cahiers du CREPIF", 50), 1995, pp. 77-94.
- M. LE MOEL, *La cartographie parisienne au Grand siècle*, in Id. (a cura di), *Paris a vol d'oiseau*, Paris 1995, pp. 48-69.
- M. LE MOEL (a cura di), *Paris a vol d'oiseau*, Paris 1995.
- F. LESTRINGANT, A. PREDA (a cura di), *Jean-Baptiste Trento, Pierre Eskrich. Mappede-monde nouvelle papistique*, Genève 2009.
- E. LEUSCHNER, *Antonio Tempesta: ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung*, Peterberg 2005.
- E. LEUSCHNER (a cura di), *Ein privilegiertes Medium und die Bildkulturen Europas. Deutsche, Französische und Niederländische Kupferstecher und Graphikverleger in Rom von 1590 bis 1630*, München 2012.
- E. LEUSCHNER, *Prolegomena to a study of Antonio Tempesta's Map of Rome*, in M. Bevilacqua, M. Fagiolo (a cura di), *Piante di Roma dal Rinascimento ai Catasti*, Roma 2012, pp. 158-167.
- T.M. LUCAS (a cura di), *Saint, Site and Sacred Strategy*, Roma 1991.
- E. LURIN, *Étienne Dupérac vedutista e cartografo: la costruzione della pianta di Roma del 1577*, in C. De Seta, B. Marin (a cura di), *La città dei cartografi. Studi e ricerche di storia urbana*, Napoli 2008, pp. 49-59.
- E. LURIN, *Que voyait-on de Rome au XVIIe siècle? La perception de la ville à travers les vues gravées et le Journal de voyage de Michel de Montaigne*, in *La forme de la ville de l'Antiquité à la Renaissance*, Rennes 2015, pp. 423-442.
- V. MAGNAGO LAMPUGNANI, *Von der Darstellung zum Paradigma. Der Romplan von Giovanni Battista Nolli und die Wiederentdeckung des Stadtraums im 20. Jahrhundert*, in V. Magnago Lampugnani, R. Schützeichel (a cura di), *Die Stadt als Raumentwurf. Theorien und Projekte im Städtebau seit dem Ende des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2017, pp. 226-247.
- J. MAIER, *Mapping Past and Present: Leonardo Bufalini's Plan of Rome (1551)*, in "Imago Mundi", 59 (2007), 1, pp. 1-23.
- J. MAIER, *'Come se resuscitata dalla tomba': La pianta di Roma di Leonardo Bufalini, 1551*, in M. Folin (a cura di), *Rappresentare la città. Topografie urbane nell'Italia di antico regime*, Reggio Emilia 2010, pp. 258-278.
- J. MAIER, *Leonardo Bufalini e la prima pianta a stampa di Roma, 'la più bella di tutte le cose'*, in M. Bevilacqua, M. Fagiolo (a cura di), *Piante di Roma dal Rinascimento ai Catasti*, Roma 2012, pp. 116-127.
- J. MAIER, *Archaism and Innovation: Giuseppe Vasi as Cartographer*, in M. Bevilacqua, M. Fagiolo (a cura di), *Piante di Roma dal Rinascimento ai Catasti*, Roma 2012, pp. 360-369.
- J. MAIER, *Francesco Rosselli's lost view of Rome. An urban icon and its progeny*, in "Art Bulletin", 2012, pp. 395-411.
- J. MAIER, *Rome measured and imagined. Early modern maps of the Eternal City*, Chicago-London 2015.
- G. MANGANI, *Il 'mondo' di Abramo Ortelio. Misticismo, geografia e collezionismo nel Rinascimento dei Paesi Bassi*, Modena 1998.
- G. MANGANI, *Da icone a emblemi. Cartografia morale delle città (secoli XIV-XVI)*, in C. De Seta (a cura di), *Tra oriente e occidente. Città e iconografia dal XV al XIX secolo*, Napoli 2004, pp. 10-21.
- F. MARIAS, *Tipologie delle immagini delle città spagnole*, in C. De Seta (a cura di), *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XIX secolo*, Napoli 1996, pp. 101-117.
- F. MARIAS, F. PEREDA, *Pedro Texeira nella Spagna del Seicento: tra corografia e cartografia*, in C. De Seta (a cura di), *Tra oriente e occidente. Città e iconografia dal XV al XIX secolo*, Napoli 2004, pp. 143-157.
- C. MARIGLIANI (a cura di), *Le piante di Roma delle collezioni private dal XV al XX secolo*, Roma 2007.
- F. MARTINELLI, *Roma ex ethnica sacra*, Roma 1653.
- G.L. MASETTI ZANNINI, *Meditazioni e impressioni romane del Beato Giuseppe Maria Tomasi*, in "Regnum Dei", 1969, pp. 144-172.
- G.L. MASETTI ZANNINI, *Stampatori e librai a Roma nella seconda metà del Cinquecento: documenti inediti*, Roma 1980.
- A. MATTEOLI, *Macchie di sole e pittura. Carteggio L. Cigoli-G. Galilei (1609-1613)*, in "Bollettino dell'Accademia degli Euteleti", 32, 1959, pp. 7-96.
- M. McDONALD, *The Print Collection of Philip II at the Escorial*, in "Print Quarterly", 1998, pp. 15-35.
- M. McDONALD, *The Print Collection of Ferdinand Columbus C(1488-1539): A Renaissance collector in Seville*, I-II, London 2004.
- C. MEYER, *Nuovi ritrovamenti divisi in due parti...*, Roma 1689.
- T. MICHALSKY, *Geschichte im Raum. Topographische Imaginationen Neaples in der Frühen Neuzeit*, in *Caravaggios Erben*, München 2016, pp. 14-29.
- N. MILLER (a cura di), *Mapping Cities*, Seattle 2000.
- G.E. MITTON, *Maps of Old London*, London 1908.
- M. MOLINA CAMPUZANO, *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII*, Madrid 1960.
- MICHEL DE MONTAIGNE, *Journal du voyage... en Italie par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581*, ed. A. d'Ancona, Città di Castello 1889.
- M. MCGOWAN, *The Vision of Rome in late Renaissance France*, New Haven 2000.
- S. MCPHEE, *Rome 1676: Falda's View*, in M. Bevilacqua, M. Fagiolo (a cura di), *Piante di Roma dal Rinascimento ai Catasti*, Roma 2012, pp. 232-243.
- A. MORI, G. BOFFITO, *Firenze nelle vedute e piante. Studio storico topografico cartografico*, Firenze 1926.
- S. MORISON, N. BARKER, *Early Italian Writing Books, Renaissance to Baroque*, Verona 1990.
- Mostra della città di Roma alla Esposizione di Torino nell'anno 1884*, Roma 1884.
- J.M. MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN, *Antonio Mancelli: corógrafo, iluminador, pintor y mercador de libros en el Ma-*

- drid de Cervantes, in "Torre de los Lujanes. Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense", 57 (2005), pp. 45-84; 58 (2006), pp. 165-220.
- B.A. NADDEO, *Topographies of Difference: Cartography of the City of Naples, 1627-1775*, in "Imago Mundi", 56 (2004), pp. 23-47.
- A. NICOLÒ, F. SOLINAS, *Per una analisi del collezionismo Linceo: l'Archivio Linceo 32 e il Museo di Federico Cesi*, in *Federico Cesi, Atti del Convegno* (Acquasparta, 7-9 ottobre 1985), Roma 1986, pp. 193-212.
- B. NOLDUS, *Trade in good taste: relations in architecture and culture between the Dutch Republic and the Baltic world in the Seventeenth century*, Turnhout 2004.
- L. NUTI, *The Perspective Plan in the Sixteenth Century: the Invention of a Representational Language*, in "The Art Bulletin", LXXVI (1994), pp. 106-128.
- L. NUTI, *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venezia 1996.
- L. NUTI, *La cartographie jésuite: du plan de quartier à l'atlas du monde*, in C. Bousquet-Bressolier (a cura di), *François de Dainville pionnier de l'histoire de la cartographie et de l'éducation*, Paris 2004, pp. 187-201.
- J.A.F. ORBAAN, *Documenti sul barocco in Roma*, Roma 1920.
- G. OREFICE, *Dall'immagine alla misura della città, in Atlante di Firenze. La forma del centro storico in scala 1:1000 nel fotopiano e nella carta numerica*, Venezia 1993.
- J. ORTEGA VIDAL, *Los planos históricos de Madrid y su fiabilidad topográfica*, in "CT: Catastro", 39, Julio 2000, pp. 65-85.
- P.N. PAGLIARA, *La Roma antica di Fabio Calvo. Note sulla cultura antiquaria e architettonica*, in "Psicon", 1976, pp. 65-88.
- P.N. PAGLIARA, *Vitruvio da testo a Canone*, in S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Torino 1986, pp. 5-85.
- G.B. PALATINO, *Libro nuovo d'imparare a scrivere tutte sorti di lettere antiche e moderne...*, Roma 1540.
- M. PAOLI, *Le plan de la 'Lettre à Léon X' de Raphael et Castiglione et la 'Pianta di Roma antica'*, in *La forme de la ville de l'Antiquité à la Renaissance*, Rennes 2015, pp. 309-323.
- P. PARSHALL, *Art and the Theatre of Knowledge: the Origins of Print Collecting in Northern Europe*, in "Harvard University Art Museum Bulletin", 1994, pp. 7-36.
- P. PARSHALL, *Antonio Laferri's Speculum Romanae Magnificentiae*, in "Print Quarterly", 2006, pp. 3-27.
- J. PEACOCK, *Inigo Jones and Renaissance Art*, in "Renaissance Studies", 1990, pp. 245-272.
- M. PEDLEY, *Urban Map Production in the European Enlightenment: Rome in Context*, in M. Bevilacqua, M. Fagiolo (a cura di), *Piante di Roma dal Rinascimento ai Catasti*, Roma 2012, pp. 285-297.
- R. PENNINGTON, *A Descriptive catalogue of the Etched work of Wenceslaus Hollar 1607-1677*, Cambridge 1982.
- F. PEREDA, *Iconografía de una capital barroca: Madrid entre el simbolismo y la ciencia*, in "Espacio, Tiempo y Forma", 1998, pp. 103-134.
- F. PEREDA, *Immagini di Madrid, fra scienza e arte*, in C. De Seta, D. Stroffolino (a cura di), *L'Europa moderna*, Napoli 2001, pp. 129-143.
- F. PEREDA, F. MARIAS (a cura di), *El Atlas del Rey Plana. La 'Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos', de Pedro Texeira (1634)*, Donostia-San Sebastian 2002.
- R. PICCINELLI, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Firenze e Mantova (1554-1626)*, Milano 2000.
- P. PINON, B. LE BOUDEC, *Le plans de Paris. Histoire d'une capitale*, Paris 2004.
- J. PINTO, *Origins and Development of the Ichnographic City Plan*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 35 (1976), pp. 33-50.
- M. POLLAK, *Cities at war in early modern Europe*, New York 2010.
- P. PUGLISI, *Descrizione, misura, veduta: l'immagine di Roma in Biblioteca Nazionale, 1903-2013*, in M. Brecchia Fratadocchi, P. Puglisi (a cura di), *Gaspar van Wittel: i disegni. La collezione della Biblioteca Nazionale di Roma*, Roma 2013, pp. 27-38.
- B. QUEISANNE (a cura di), *Alberti et Raphael. Descriptio urbis Romae ou comment faire le portrait de Rome*, Paris 2002.
- F. REITINGER, *'Kampf um Rom': von der Befreiung sinnorientierten Denkens im kartographischen Raum am Beispiel einer Weltkarte des Papismus aus der Zeit der französischen Religionskriege*, in G. Pochat, B. Wagner (a cura di), *Utopie: Gesellschaftsformen, Künstlerträume* ("Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz", 1996), pp. 100-139.
- A. RINALDI, *Le mappe della salvezza. Cartografia urbana e anni santi (1450-1826)*, in M. Fagiolo, M.L. Madonna (a cura di), *Roma sancta. La città delle basiliche*, Roma 1985, pp. 253-263.
- A. ROCA DE AMICIS, *Roma nel primo Seicento. Una città moderna nella veduta di Matthaus Greuter*, Roma 2018.
- E. ROCCHI, *Le piante icnografiche e prospettive di Roma del secolo XVI*, Roma-Torino 1902.
- G. ROMANELLI, S. BIADENE, C. TONINI (a cura di), *A volo d'uccello: Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, Venezia 1999.
- A. ROMANO, *A l'ombre de Galilée? Activité scientifique et pratique académique à Rome au XVIIe siècle*, in J. Boutier, B. Marin, A. Romano (a cura di), *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens*, Roma 2005, pp. 209-242.
- G. ROMANO, *Le origini dell'armeria sabauda e la Grande Galleria di Carlo Emanuele I*, in F. Mazzini (a cura di), *L'armeria reale di Torino*, Busto Arsizio 1982, pp. 15-30.
- G.C. ROMBY, *La rappresentazione dello spazio: la città*, in L. Rombay (a cura di), *Imago et descriptio Tusciae*, Venezia 1993, pp. 305-359.
- M. ROSSI, *Poemi e gallerie enciclopediche. La 'creazione del mondo' di Gasparo Murtola e il collezionismo di Carlo Emanuele I di Savoia*, in G. Olmi, L. Tongiorgi Tomasi (a cura di), *Natura-cultura. L'interpretazione del mondo fisico nei testi e nelle immagini*, Firenze 2000, pp. 91-120.
- S. ROTTA, *L'accademia fisico-matematica Ciampiniana: un'iniziativa di Cristina?*, in *Cristina di Svezia. Scienza e alchimia nella Roma barocca*, Bari 1990, pp. 99-186.
- S. SALORT, S. KUBERSKY-PIREDDA, *Art collecting in Philip II's Spain: the role of Gonzalo de Liaño, kings dwarf and gentlemen of the Bedchamber*, in "Burlington Magazine", CXLIX (2007), pp. 224-231.
- P. SARTOGO, *Roma interrotta. Dodici interventi sulla Pianta di Roma del Nolli nelle collezioni del MAXXI Architettura*, Monza 2014.
- A. SAUNDERS, J. SCHOFIELD (a cura di), *Tudor London. A Map and a View*, London 2001.
- C. SCACCIA SCARAFONI, *Le piante di Roma possedute dalla Biblioteca dell'Istituto di archeologia e storia dell'arte e dalle altre biblioteche governative della città*, Roma 1939.
- G. SCHELBERT, *'Spatitando con gli occhi'. Die Rompläne des 16. bis 18. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Karte und Architekturvedute*, in S. Günzel, L. Nowak (a cura di), *KartenWissen. Territoriale Räume zwischen Bild und Diagramm*, Wiesbaden 2012, pp. 285-314.
- G. SCHELBERT, *All'ombra di Falda. La Pianta di Roma di Matteo Gregorio De Rossi del 1668*, in M. Bevilacqua, M. Fagiolo (a cura di), *Piante di Roma dal Rinascimento ai Catasti*, Roma 2012, pp. 272-283.
- J. SCHULZ, *Jacopo de' Barbari's View of Venice: Map Making, City Views, and Moralized Geography before the Year 1500*, in "The Art Bulletin", 60 (1978), pp. 425-474 (trad. it., *La veduta di Venezia di Jacopo de' Barbari: cartografia, vedute di città e geografia moralizzata nel Medioevo e nel Rinascimento*, in Id., *La cartografia tra scienza e arte. Carte e cartografi nel Rinascimento italiano*, Modena 1990, pp. 13-63).
- L. SCHUDT, *Le guide di Roma*, Wien-Augsburg 1930.
- W. SEIDEL, *Salustio Peruzzi (1511/12-1572). Vita und zeichnerisches Oeuvre des römischen Architekten - eine Spurensuche*, München 2002.
- A. SERRAI, *La biblioteca di Lucas Holstenius*, Udine 2000.
- J. SHEARMAN, *Raphael in Early Modern Sources, 1483-1602*, I-II, New Haven 2003.
- P. SMITH, P. FINDLEN (a cura di), *Merchants and Marvels. Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe*, New York-London 2002.
- F. SOLINAS, A. CRESCIMBENI, *Il Museo Cartaceo: le stampe*, in F. Solinas (a cura di), *I segreti di un collezionista: le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, Roma 2000.
- D. STROFFOLINO, *La città misurata. Tecniche e strumenti di rilevamento nei trattati a stampa del Cinquecento*, Roma 1999.
- L.C. SZACKA, *'Roma interrotta'. Postmodern Rome as the source of fragmented narratives*, in D. Holdaway, F. Trentin (a cura di), *Rome. Postmodern narratives of a cityscape*, London 2013, pp.155-169.
- B. TELLINI SANTONI, A. MANODORI (a cura di), *Roma. Disegno e immagine della città eterna. Le piante di Roma dal II secolo d.C. ai giorni nostri*, Roma 1994.
- Theatrum Sabaudiae. Teatro degli stati del Duca di Savoia*, ed. a cura di L. Firpo, I-II, Torino 1984-1985.
- P. THORNTON, *Seventeenth-century interior decoration in England, France and Holland*, New Haven 1979.
- J. TICE, J. HARPER (a cura di), *Giuseppe Vasi's Rome. Lasting impressions from the age of the Grand Tour*, Eugene/Or 2010.
- J. TICE, *'Tutto insieme': Giovanni Battista Falda's Nuova Pianta di Roma of 1676*, in M. Bevilacqua, M. Fagiolo (a cura di), *Piante di Roma dal Rinascimento ai Catasti*, Roma 2012, pp. 244-259.
- F. TOGNONI (a cura di), *Il carteggio Cigoli Galileo 1609-1613*, Pisa 2009.
- G. TOLIAS, *Maps in renaissance Libraries and Collections*, in D. Woodward (a cura di), *Cartography in the European Renaissance* (History of Cartography, 3), Chicago-London 2007, pp. 637-660.
- C. TOLOMEI, *Lettere*, Venezia 1547.
- L. TONGIORI TOMASI, A. TOSI (a cura di), *Il cannocchiale e il pennello. Nuova scienza e nuova arte nell'età di Galileo*, Firenze 2009.
- C. TRAVAGLINI, K. LELO (a cura di), *Roma nel Settecento. Immagini e realtà di una capitale attraverso la pianta di G. B. Nolli*, Roma 2013.

- F.M.C. TURNER, *The Pepys Library*, Cambridge n.d. [c. 1959].
- S. TURNER, *Hovering like a hawk over the rooftops. Hollar's sketches and drawings of London*, in A. Bubenik, A. Thackray (a cura di), *Perspectives on Wenceslaus Hollar*, London 2016, pp. 137-171.
- S. TYACKE, *Paul Maupin, The Map of Rome, 1625*, Cambridge 1982.
- S. TYACKE, *Samuel Pepys as Map Collector*, in R. Myers, M. Harris (a cura di), *Maps and Prints. Aspects of the English Booktrade*, Oxford 1984, pp. 1-30.
- S. TYACKE (a cura di), *Catalogue of the Pepys Library at Magdalene College. IV, Music, Maps and Calligraphy*, Cambridge 1989.
- L. VAGNETTI, *La 'Descriptio urbis romae,' uno scritto poco noto di Leon Battista Alberti*, in "Quaderni (Università degli studi di Genova. Facoltà di architettura. Istituto di elementi di architettura e rilievo dei monumenti)", 1 (1968), pp. 25-80.
- V. VALERIO, *Società uomini e istituzioni cartografiche nel Mezzogiorno d'Italia*, Firenze 1993.
- K. VAN BERKEL, *'Cornelius Meijer inventor et fecit.' On the Representation of Science in Late Seventeenth-Century Rome*, in P. Smith, P. Findlen (a cura di), *Merchants and Marvels. Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe*, New York-London 2002, pp. 277-294.
- J. VAN DER WAALS, *The Print Collection of Samuel Pepys*, in "Print Quarterly", 1 (1984), pp. 236-257.
- R. VENTURI, D. SCOTT BROWN, S. IZENOUR, *Learning from Las Vegas*, Cambridge/Mass 1972.
- P.C. VERDE, *I modelli 'unici' dell'iconografia di Napoli vi-*
cereale e la veduta di Alessandro Baratta del 1627, in C. De Seta, C. Buccaro (a cura di), *Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della Provincia*, Napoli 2006, pp. 47-69.
- M.J. WATERS, *Variety, archaeology & ornament. Renaissance architectural prints from column to cornice*, Charlottesville/Va 2011.
- Z. WAZBINSKI, *Il cardinale Francesco Maria del Monte 1549-1626, I-II*, Firenze 1994.
- W.N. WEST, *Theatres and Encyclopedias in Early Modern Europe*, Cambridge/Mass. 2002.
- C.L.C. WITCOMBE, *Print publishing in sixteenth century Rome: growth and expansion, rivalry and murder*, London 2008.
- C.L.C. WITCOMBE, *Copyright in the Renaissance. Prints and the Privilege in Sixteenth-century Venice and Rome*, Leiden 2004.
- D. WOODWARD, *Maps as Prints in the Italian Renaissance. Makers, Distributors and Consumers*, London 1995 (ed. it., *Cartografia a stampa nell'Italia del Rinascimento: produttori, distributori e destinatari*, Milano 2002).
- D. WOODWARD (a cura di), *Cartography in the European Renaissance* (History of Cartography, 3), Chicago-London 2007.
- F. YATES, *The Art of Memory*, Chicago 1966.
- H. ZEDELMAIER, *Bibliotheca universalis und Bibliotheca selecta. Das Problem der Ordnung des gelehrten Wissens in der Frühen Neuzeit*, Köln-Weimar-Wien 1992.
- R. ZORACH, *The virtual tourist in Renaissance Rome: printing and collecting the Speculum Romanae Magnificentiae*, Chicago 2008.

Finito di stampare
nel mese di novembre 2018
da Editoriale Artemide