

Jacopo de' Barbari e la veduta di Venezia dell'anno 1500

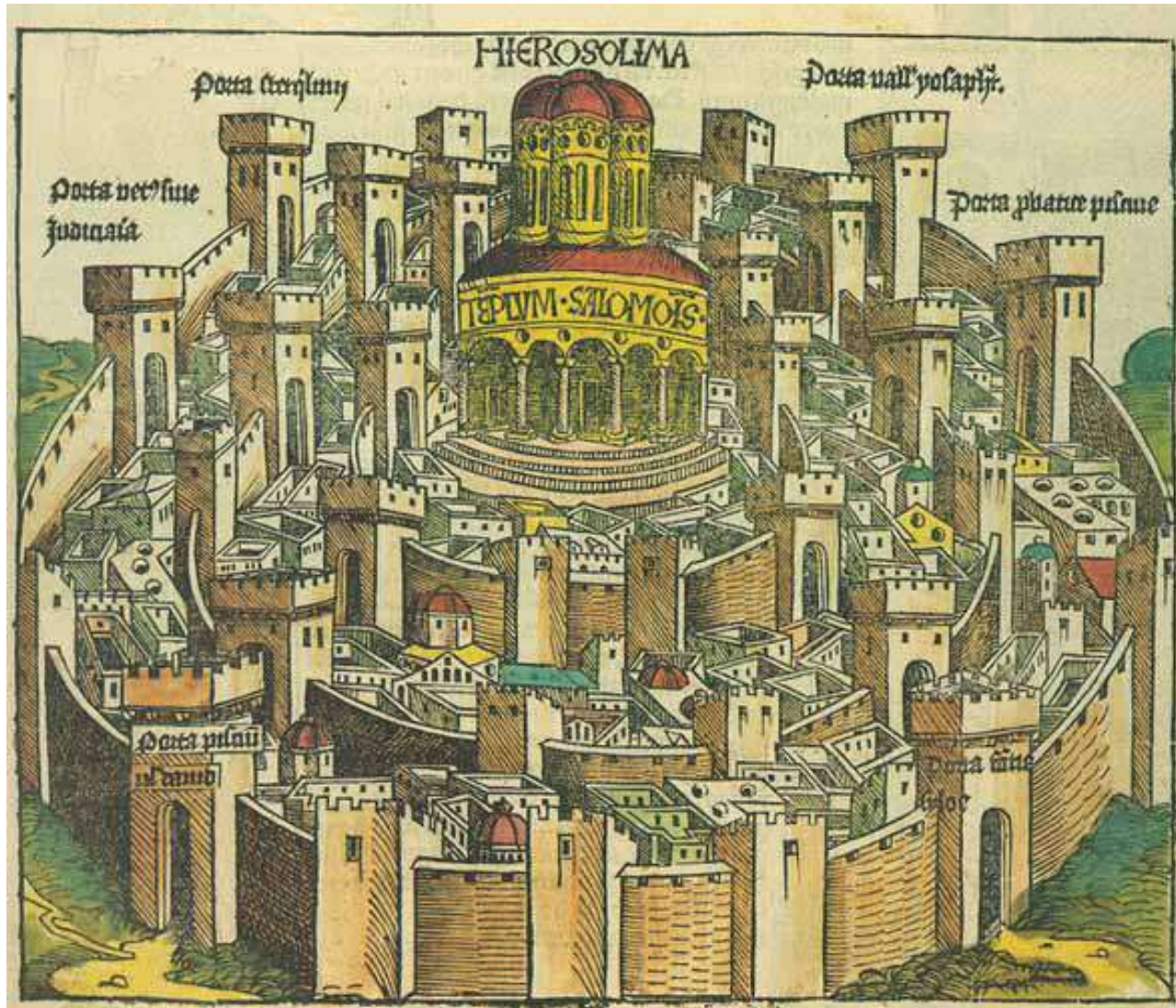
Piero Falchetta

*Università del Tempo Libero
Mestre, 18 maggio 2017*

VENETIE
MD.



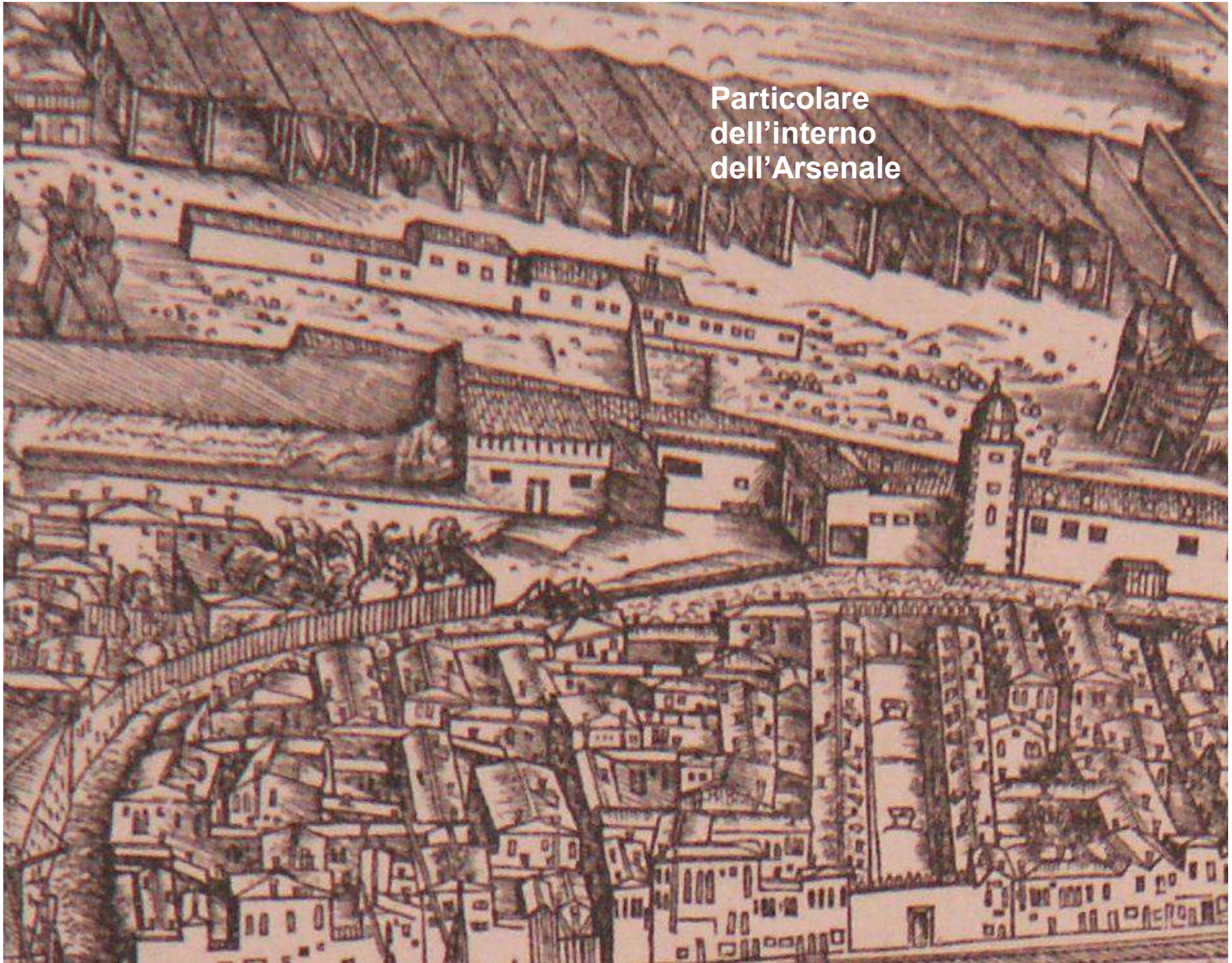
Veduta di Gerusalemme
dalla *Weltchronik* di Hartmann Schedel, 1493



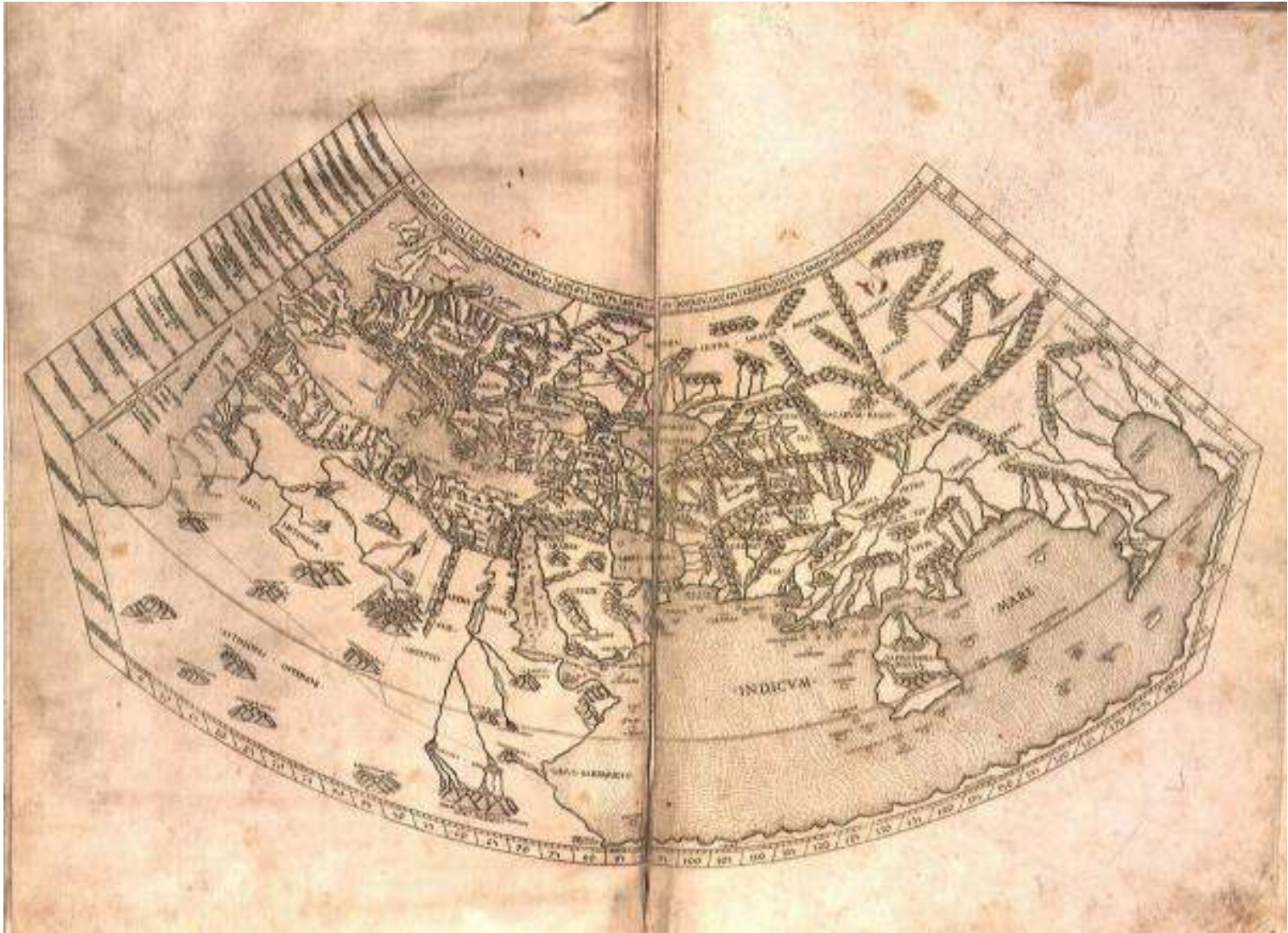
Veduta di Jacopo de' Barbari
Chiesa di San Domenico, demolita nel 1806



Particolare
dell'interno
dell'Arsenale



Il contesto: Tolomeo



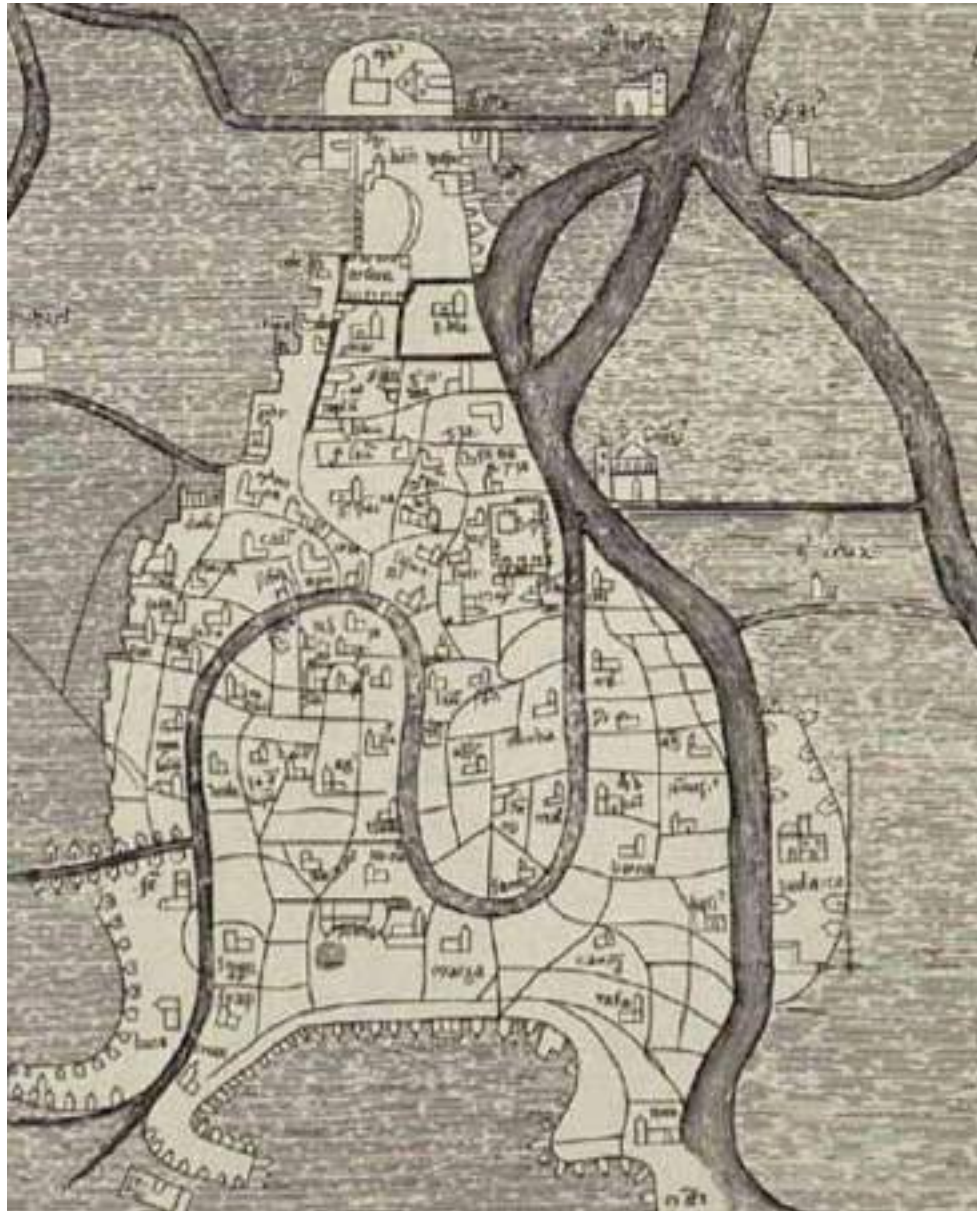
Ptolemaeus, planisfero della
Geographia, Roma 1490

Il contesto: Alberti

Leon Battista
Alberti,
*Descriptio Urbis
Romae*
ca. 1450



Il contesto: Fra Paolino/Temanza, 1346/1781



Francesco Rosselli(?)

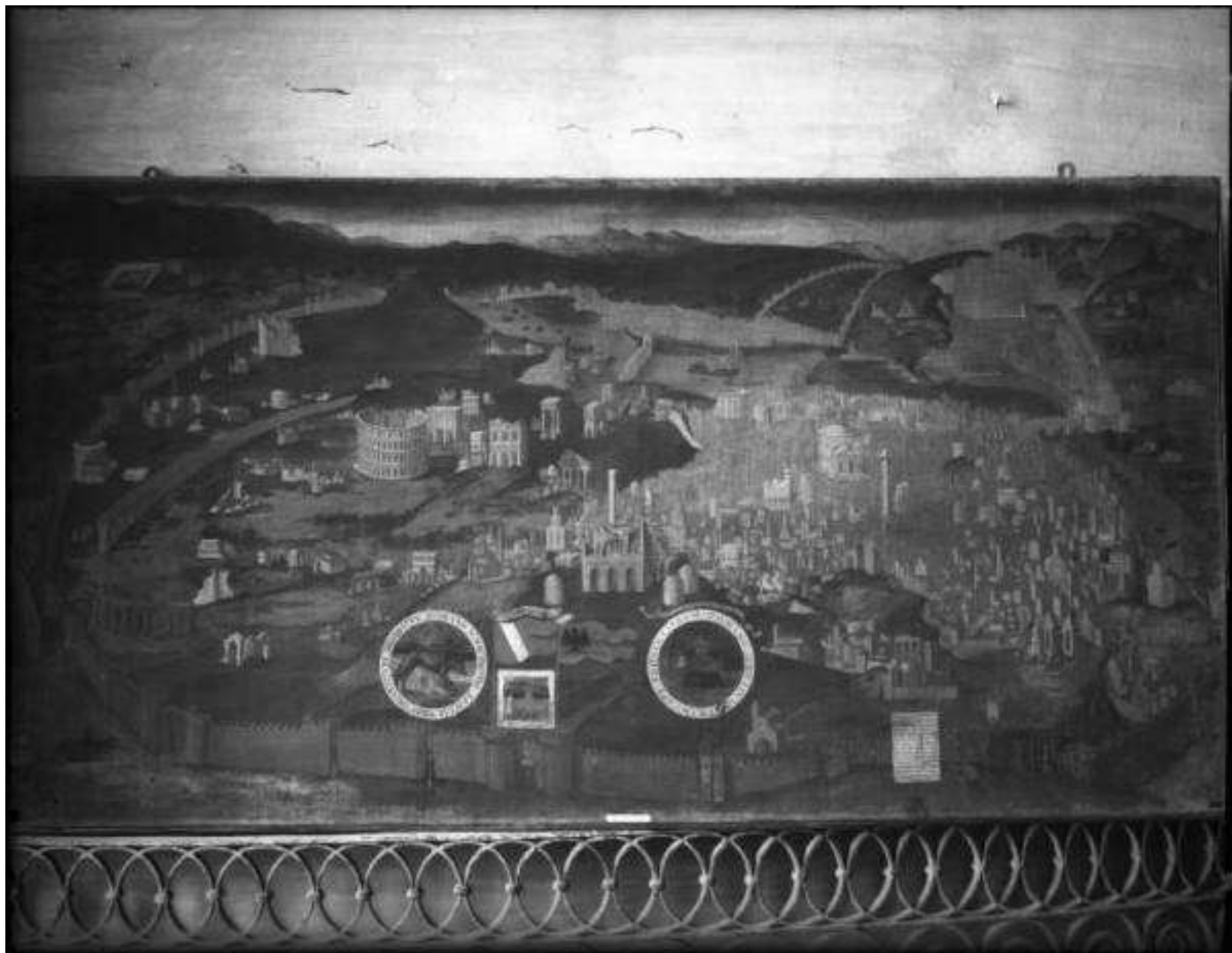
Veduta di Firenze "con catena", ca. 1471-80

(particolare)

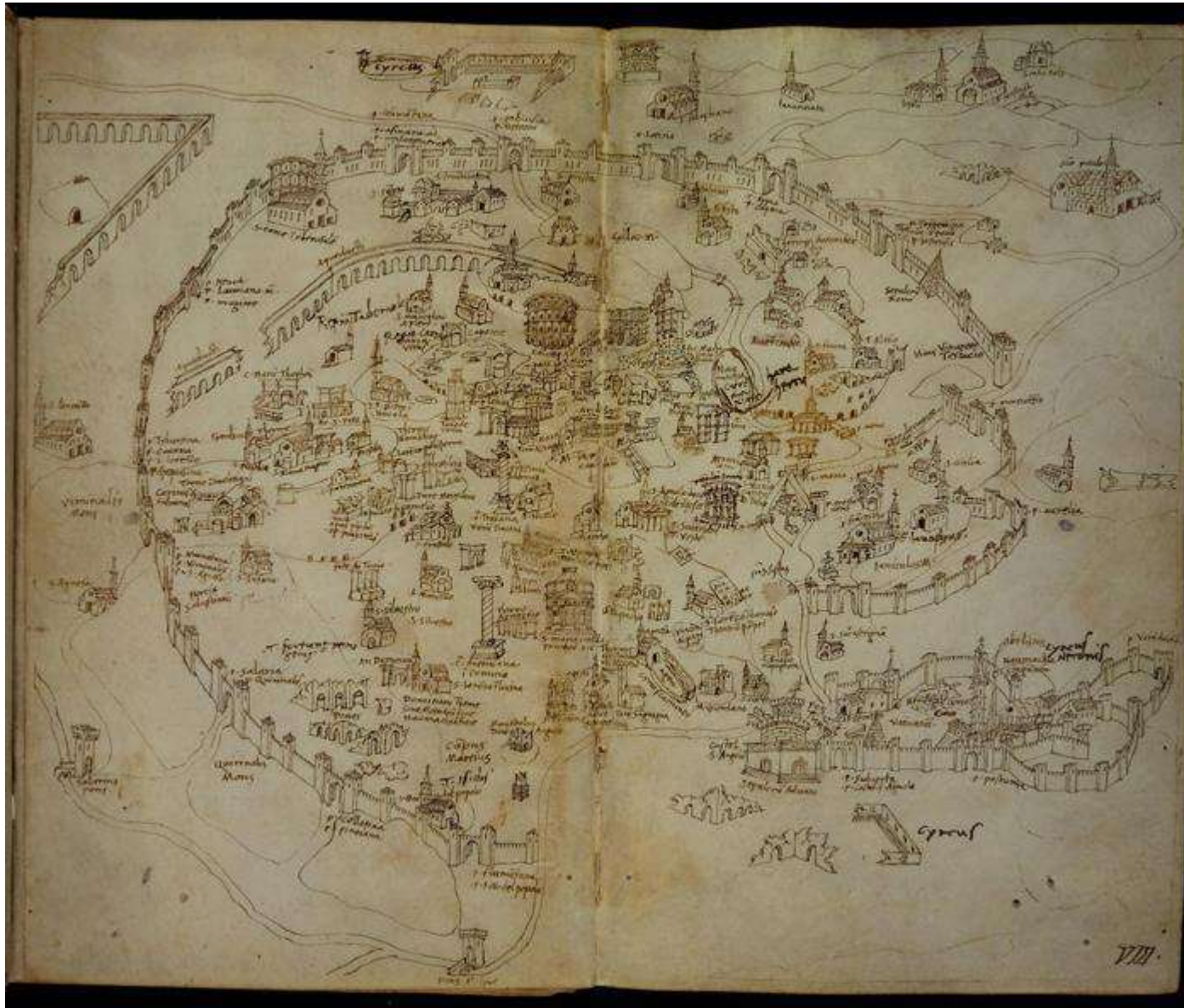


Veduta di Roma

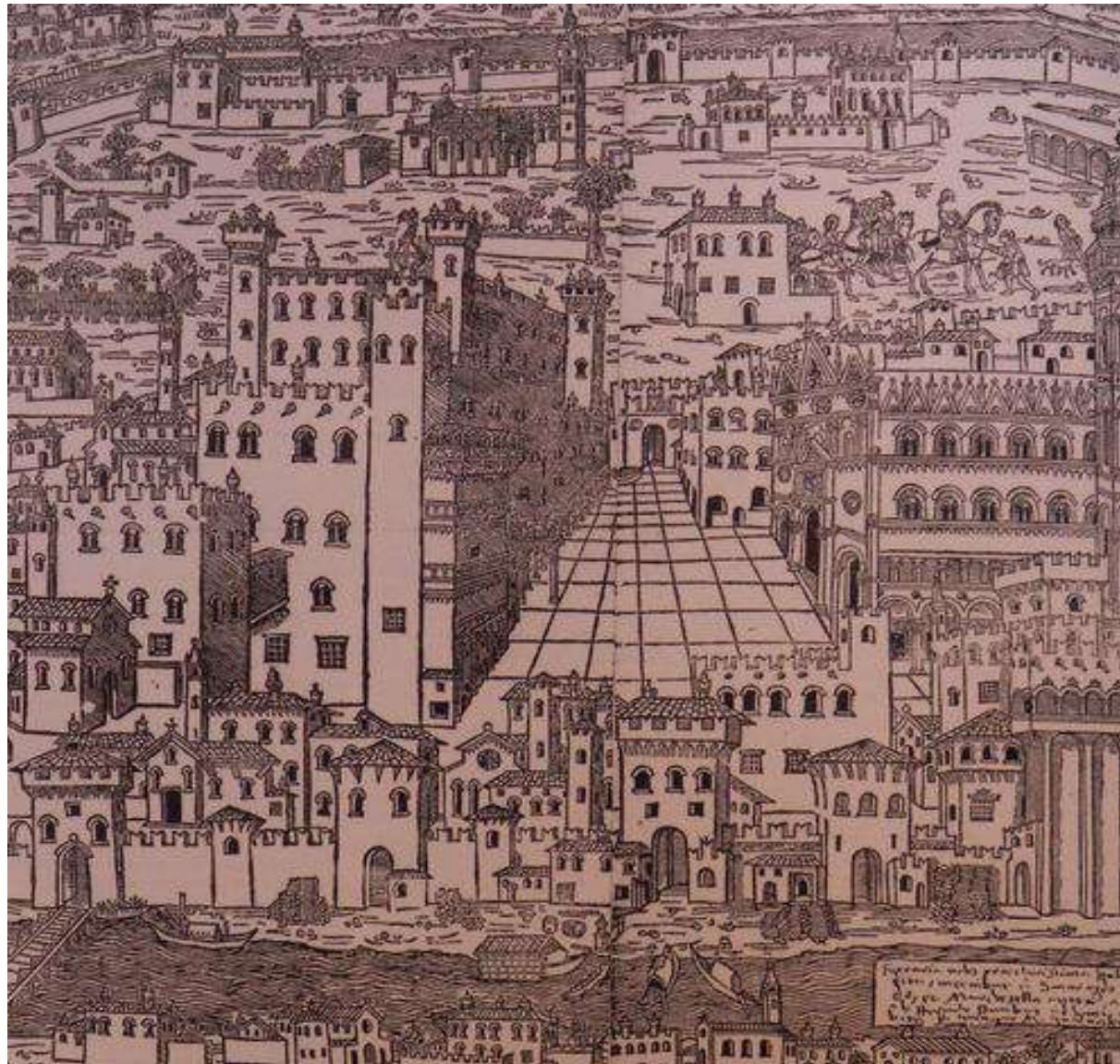
Dipinto (del 1538) tratto dall'originale (perduto) Francesco Rosselli (ca. 1482)



Alessandro Strozzi, **Pianta di Roma**, 1474



Veduta di Ferrara, post 1492



Erhard Reuwich, **Civitas Veneciarum**, 1486 (particolare)



Veduta di Venezia in Giacomo Filippo Foresti
"Bergomensis", *Supplementum Chronicarum*, Venezia,
Rizo, 1490



Michael Wolgemut, **Venecie**, in H. Schedel, *Liber Chronicarum*, Norimberga 1493



Tavola Strozzi

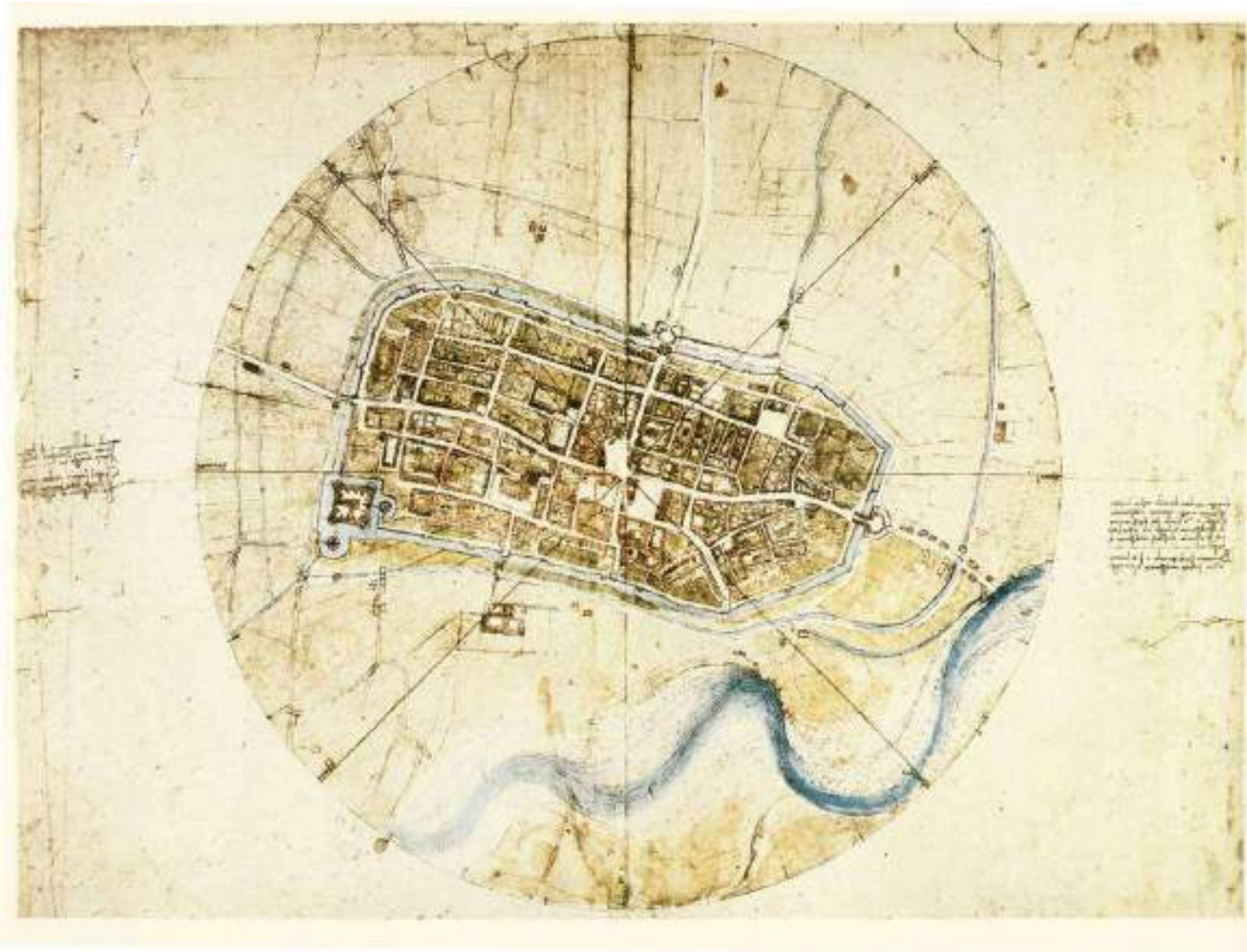
Francesco Rosselli (?), ca. 1472



Tavola Strozzi, particolare



Leonardo, Pianta di Imola, 1502

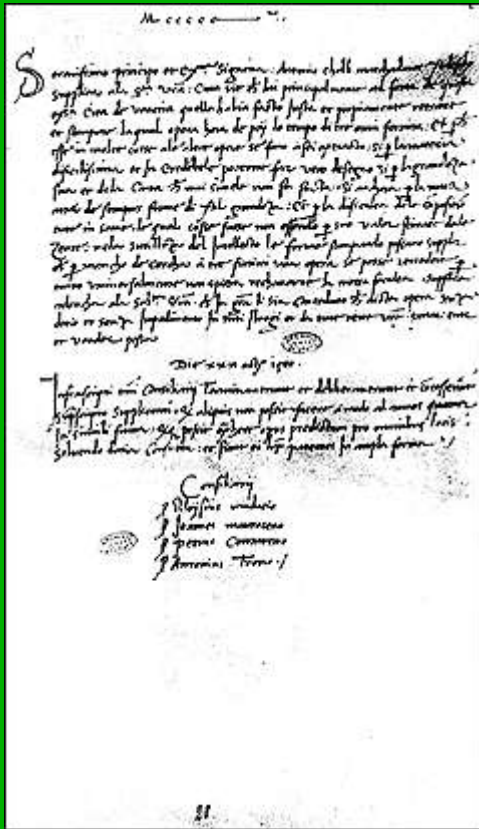


Jacopo de' Barbari, 1500



Misure: 135 x 280 cm

Editore: Anton Kolb



ASV, Collegio, Notatorio

MCCCCC. Serenissimo principe et
Excellentissima Signoria: Antonio Cholb
merchadante todescho supplica alla Signoria
Vostra: cum sit che lui principalmente ad fama
di questa excellentissima città di Venetia
quella habia facto justa et propriamente
retrare et stampare, la qual opera hora de poy
lo tempo di tre anni fornita: et perché esse in
molte cosse ale altre opere se fano asai
axtracto: sì per la materia difficilissima et
incredibile poterne far vero disegno sì per la
grandezza sua et de la carta che mai simele
non fu facta; si ancora per la noua arte de
stampar forme de tale grandezza: et per la
dificoltà dele composition tute insieme, le qual
cosse fusse non essendo per suo valor
stimate dala zente: nela sutilleza del Intellecto
le forme stampando possano supplir che per
mancho de cerca a tre fiorini una opera se
posse revendere per tanto universalmente
non spiera rechauarne la messa facultà,
suplica adoncha alla sub.ta vostra che in
gratia li sia conceduto che dicta opera senza
datio et senza impedimento in tuti i luoghi et
da tute le terre vostre portar trar et vender
possa.

I 3 stati dell'opera: I

I° stato (ottobre 1500): la sommità del campanile di San Marco è formata da un tetto ribassato che ricopre una terrazza-loggiato; tale aspetto è quello che il campanile doveva avere dopo che un fulmine lo aveva colpito e gravemente danneggiato nell'agosto 1489



I 3 stati dell'opera: II

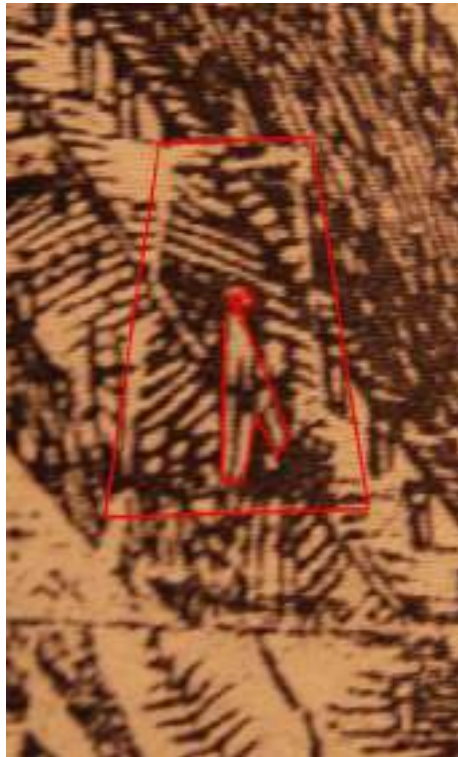
II° stato (post 1514): mostra la cuspide del campanile dopo la ricostruzione ultimata nel 1514; la cuspide ha la nota forma piramidale, al vertice della quale (situato però nel foglio adiacente) è visibile la statua dell'angelo.



I 3 stati dell'opera: III

III° stato (seconda metà sec. XVI): questa terza edizione della veduta fu condotta con l'esplicito intento di "storicizzare" l'immagine della città, di ricondurla al modello ideale che essa rappresentava - e al tempo stesso istituiva - al principio del secolo.

Il campanile fu riportato all'aspetto originario, ma in modo maldestro, cosicché la figura dell'angelo che era stato inserito nel 1514 con un tassello nel legno superiore non fu cancellata.



Ipotesi sul metodo

In quale modo operarono Jacopo e i suoi collaboratori per ottenere un risultato così efficace e al tempo stesso di tanto rara bellezza? Come si riuscì a portare a termine una descrizione tanto dettagliata della città senza che fosse perduta per strada l'unitarietà dell'opera? Quanta parte di essa è dovuta alla perizia tecnica e quanta invece all'ingegno artistico? Da più di un secolo ci si interroga su queste domande, senza che si sia potuto trovare una risposta certa e definitiva - a meno di nuovi, pur sempre possibili ritrovamenti documentari.

Due sono, grosso modo, le principali linee interpretative

A) da un lato vi sono coloro ([Bellavitis 1976](#), [Schulz 1978](#), [Bellavitis-Romanelli 1985](#)) che insistono soprattutto sulla componente ideativa e artistica

B) dall'altro ([Mazzariol-Pignatti 1963](#), [Pignatti 1964](#), [Levenson 1978](#), [Falchetta 1991](#), [1999](#), [2003](#), [De Seta 1999](#)) chi ritiene di doversi riferire a procedimenti di tipo cartografico

Ipotesi sul metodo: A

Schulz sostiene che il lavoro di de' Barbari "può essere soltanto un prodotto artistico, composto al tavolo da disegno come un mosaico, mettendo insieme una miriade di piccole vedute riprese da vari punti sopraelevati della città"; perciò, conclude, "in ultima analisi bisogna ammettere che la veduta non può essere che il frutto di una **visione immaginaria**, una vera e propria opera d'arte".

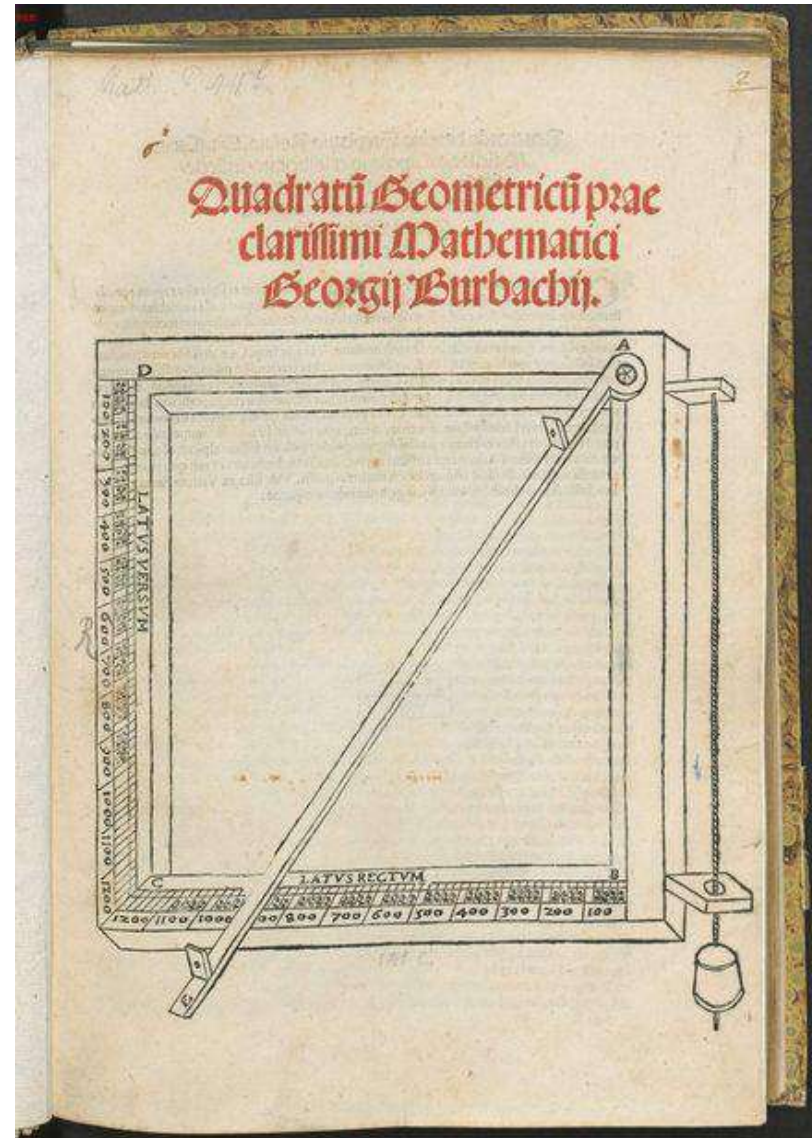
In certo modo complementari a quelle di Schulz sono le osservazioni di Giorgio Bellavitis, il quale, esaminando le distorsioni prospettiche presenti nella veduta, le ritiene l'esito di una forte ideologizzazione dell'opera, tesa a celebrare la potenza di Venezia quale "isola sicura ed autocratica"; la qual cosa, scrive l'autore, induce a "**dubitare** che la pianta sia stata preceduta da un rilievo topografico", in quanto la composizione "si affida a distorsioni asistematiche e arbitrarie del campo prospettico".

Ipotesi sul metodo: B¹

Sull'altro versante, all'opposto della teoria del mosaico "artistico", Terisio Pignatti propende per un'ipotesi di "origine strettamente cartografica della pianta", secondo un progetto attuato mediante un rilievo planimetrico della città da parte di un gruppo di "*persegadori e dessegnatori*". Sulla base di tale **planimetria**, gli autori avrebbero poi proceduto all'**alzato**, completando il disegno architettonico mediante una serie di riprese dal vero effettuate da punti elevati. Infine l'intervento di Jacopo, questo sì di natura squisitamente artistica, avrebbe operato quell'armonizzazione dell'"impaginazione" e dello stile che produce un effetto di mirabile unitarietà estetica e compositiva.

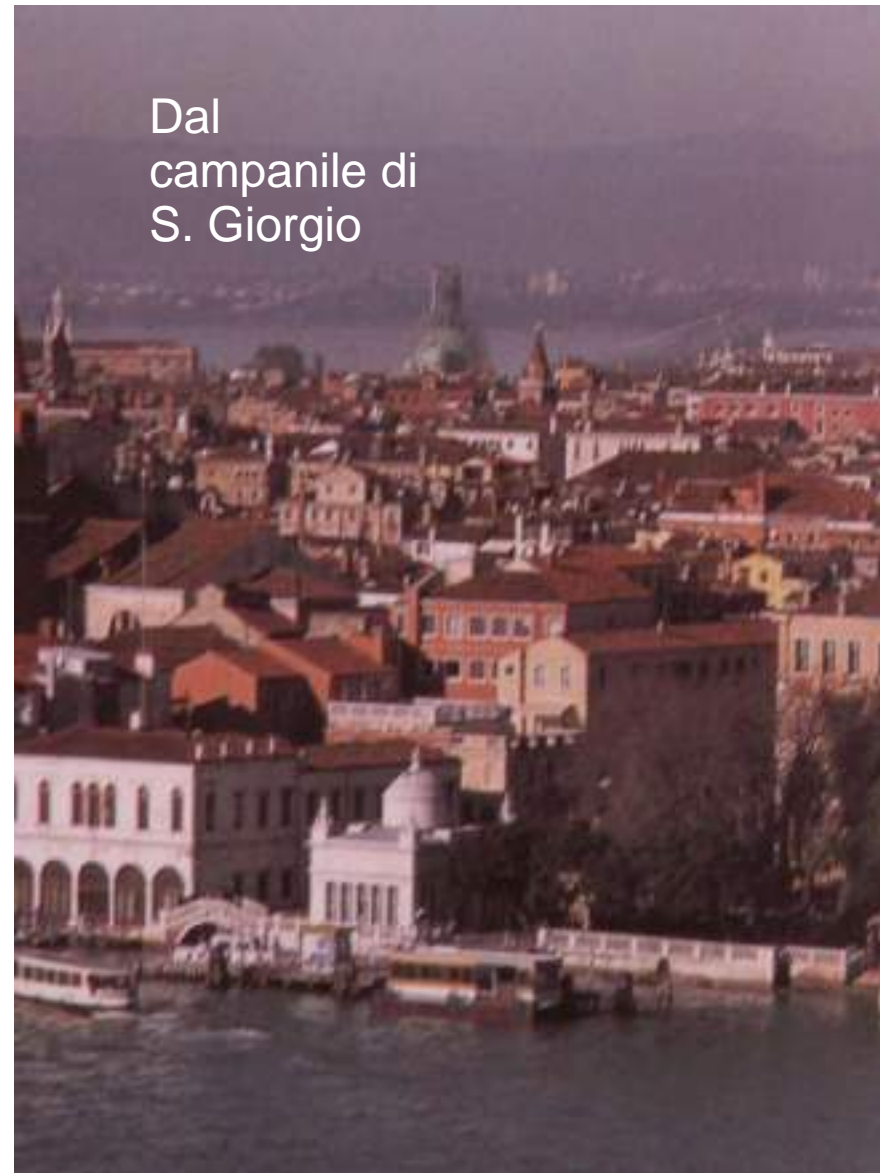
Ipotesi sul metodo: B²

In totale accordo con Pignatti sulla natura essenzialmente cartografica della veduta, e tuttavia propendendo per un sistema di rilevamento a distanza, anziché per una planimetria condotta al suolo, Falchetta presenta un'ipotesi di esecuzione articolata in cinque fasi: **misurazione, pianta, prospettiva, disegno, xilografia**; tale ipotesi è basata sulla possibile adozione da parte di Jacopo e dei suoi collaboratori, di un particolare e innovativo strumento di rilevamento a distanza, il *quadratum geometricum*. Strumento conosciuto già da secoli, fu "reinventato", potenziato e perfezionato dal matematico Georg Aunpeck von Peurbach nel 1455.



Ipotesi sul metodo: B²

La semplice ma efficace tecnologia del quadrato geometrico rappresentò un enorme salto di qualità nella tecnica delle misurazioni rispetto agli strumenti precedenti. Con un quadrato modificato espressamente per quello scopo, perfezionato e tarato da tecnici specializzati, sarebbe stato possibile, da **uno o probabilmente più punti di vista elevati**, come ad esempio il campanile dell'isola di S. Giorgio, effettuare una sorta di **rilevamento topografico** di Venezia in un modo forse non troppo diverso da quello che si cercherà ora di descrivere





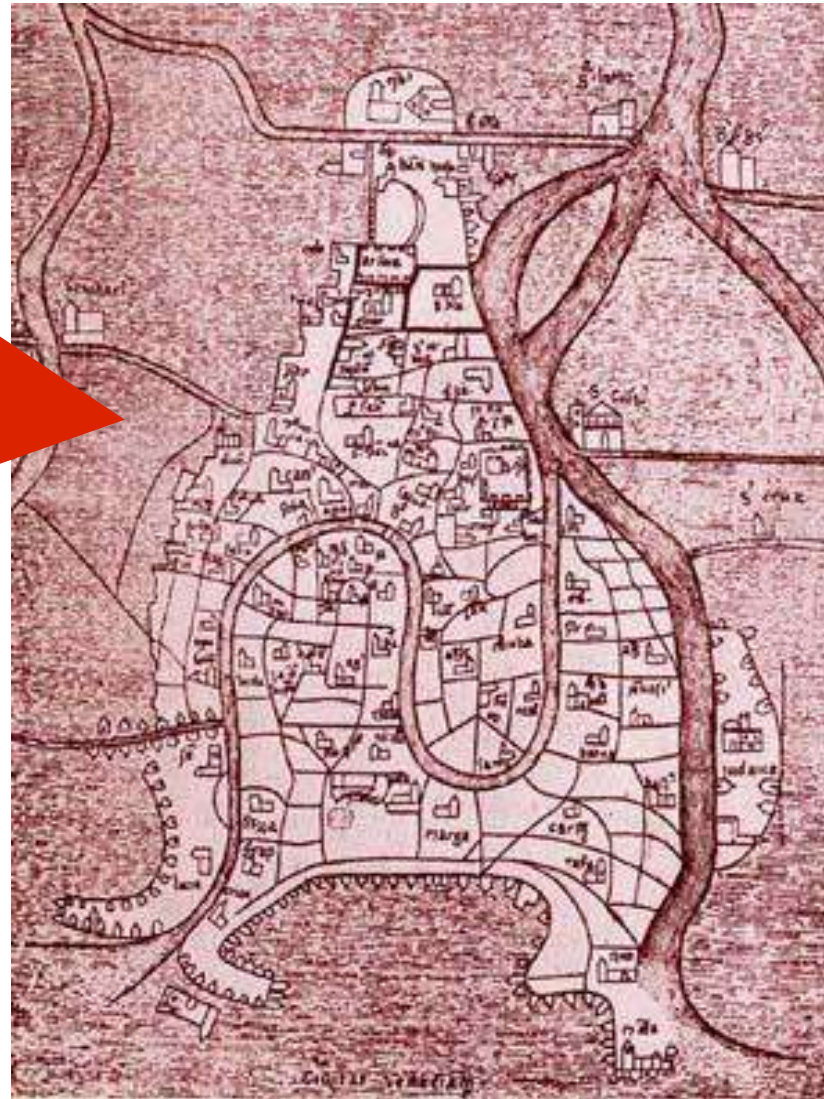
Ipotesi sul metodo: B²

1) **misurazione**: per mezzo del **quadratum di Peuerbach**, rilevamento delle distanze - e da queste, in modo derivato, delle posizioni - non soltanto dei campanili e di altri edifici più facilmente distinguibili, bensì di una serie assai più completa di punti, quali ad esempio palazzi, complessi edilizi e architettonici; traccia di alcuni canali (in particolare, quelli il cui corso è orientato in direzione S-N); posizione di alcuni spazi aperti più accessibili alla visuale (piazza S. Marco, alcuni campi, Arsenale); perimetro esterno di parte della città; topografia pressoché completa della Giudecca; e inoltre le altezze dei campanili, delle chiese e dei palazzi di grande dimensione. Sarebbe forse stato possibile, in questo modo, determinare anche la dimensione, o quanto meno la larghezza, di non poche masse architettoniche



Ipotesi sul metodo: B²

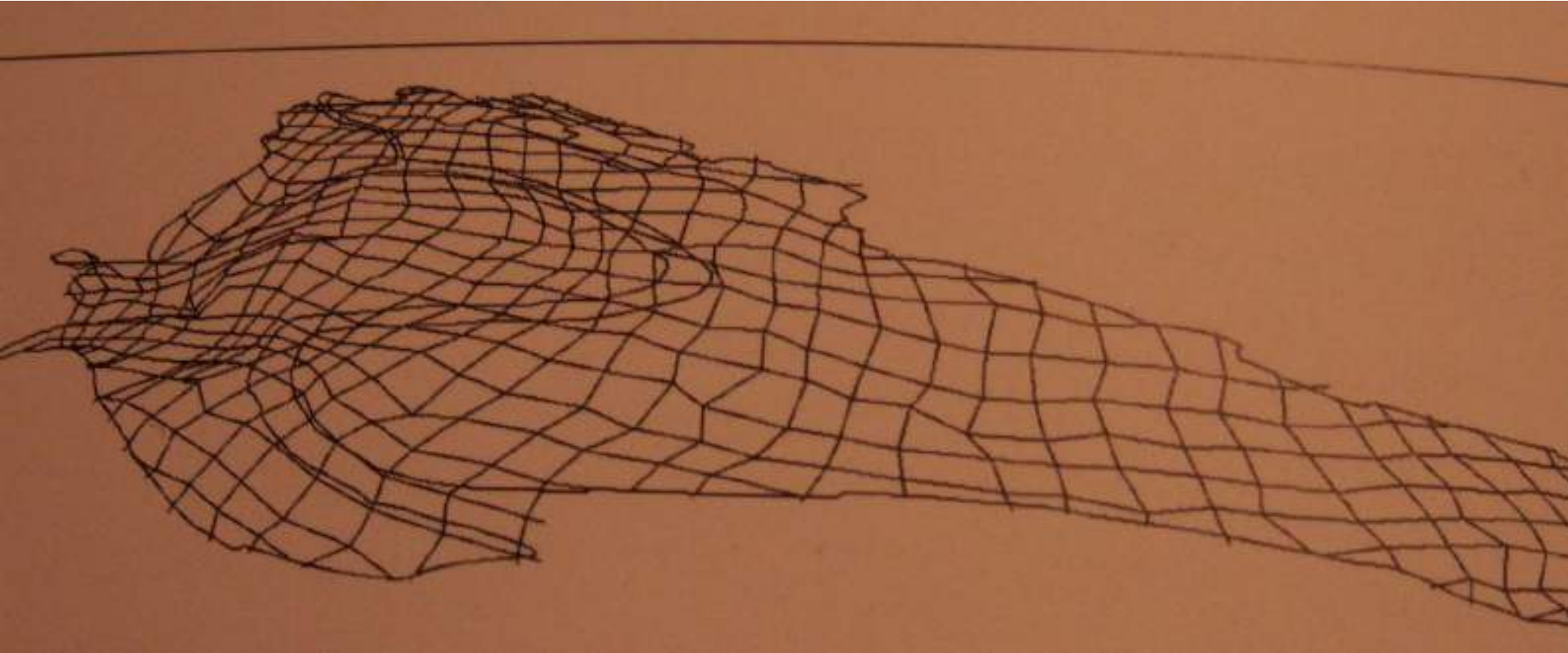
2) **pianta**: i dati raccolti in questo modo sarebbero stati via via trasferiti in pianta ortogonale (magari con riferimento al **modello antico**); si sarebbe così ottenuta una vera e propria mappa, o meglio un **diagramma cartografico** ricco di indicazioni topografiche



Ipotesi sul metodo: B²

3) **prospettiva**: scorcio della pianta, con tutte le indicazioni in essa riportate con un'elevazione tale da individuarvi i contorni parziali di molte *insulae* e di poterne leggere la composizione urbanistica. Tuttavia, dove la densità urbana è maggiore rispetto al punto di vista, la deformazione prospettica è più evidente (vedi **ultra**)

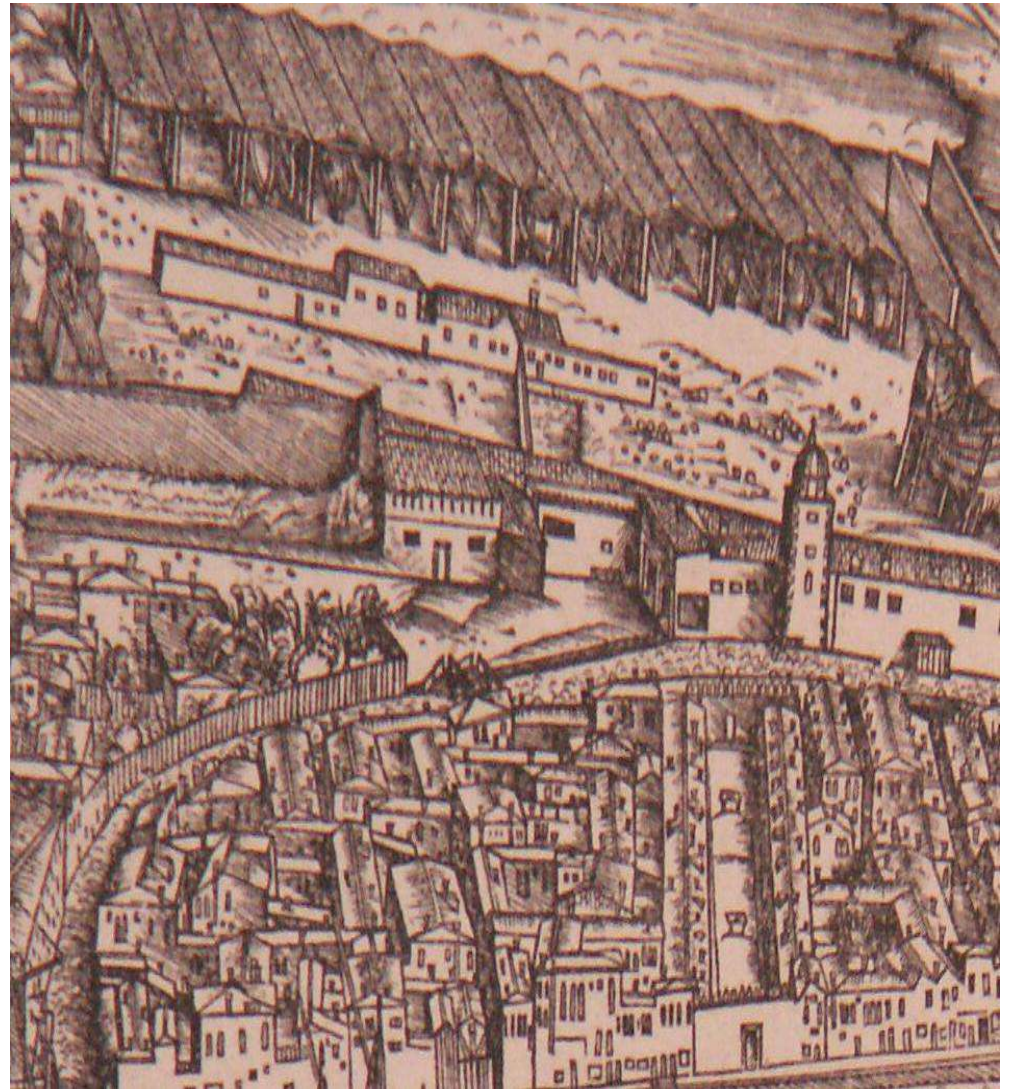




Distribuzione delle deformazioni prospettiche secondo Juergen Schulz

Ipotesi sul metodo: B²

4) **disegno**: disegno architettonico di tutti gli edifici, effettuato sia dall'alto dei campanili sia dal suolo; in questa fase, e sulla sicura guida delle numerose indicazioni topografiche già presenti, si sarebbe anche completato il disegno di tutte le parti non sottoposte precedentemente a rilevamento in quanto o troppo difficili da misurare o non visibili dalla posizione prescelta (canali, parti delle costruzioni più vicine al suolo, perimetro degli spazi aperti, ecc.)



Ipotesi sul metodo: B²

5) xilografia:

trasferimento del disegno sui legni, incisione e stampa; il trasferimento su legno potrebbe essere stato eseguito con un metodo che garantisse la massima precisione, e cioè: il disegno, incollato a faccia in giù sulla tavola da incidere, viene fatto trasparire mediante l'applicazione di una vernice, e quindi inciso sul verso (la qual cosa provoca la distruzione del disegno stesso)

