

La ‘Città ideale’ della Gemalde Galerie di Berlino: una Firenze in Spagna

The “Ideal City” of the Gemäldegalerie in Berlin: Florence in Spain

Maria Teresa Bartoli

Abstract

Il dipinto della Gemalde Galerie di Berlino “Veduta di città ideale”, di autore ignoto, offre nei temi presenti elementi architettonici relativi a edifici ben riconoscibili: la loggia in primo piano richiama una struttura tipica della Spagna, mentre gli edifici della strada sulla quale essa si apre evocano con evidenza palazzi fiorentini del secolo XV° (tra questi i palazzi Rucellai, Davanzati, Antinori). La disposizione dei palazzi lungo la larga strada diretta verso il mare sembra alludere ad un rapporto speciale tra la Spagna, potenza navale, e la Repubblica fiorentina, potenza mercantile, che finanziò in maniera cospicua i viaggi spagnoli nell’Atlantico, per la scoperta delle Americhe. Il dipinto è stato realizzato a Firenze, ma il tema è spagnolo: tale quindi è l’autore, che deve avere vissuto anche un periodo fiorentino. In questa situazione troviamo il celebre Alonso Berroguete, famoso pittore e scultore manierista spagnolo, che fu giovanissimo pittore alla scuola dei maestri fiorentini tra il 1508 e il 1518. Forse fu lui l’autore del dipinto. Il breve profondissimo tratto di mare che si intravede in mezzo agli ultimi edifici, solcato da caravelle spinte dal vento e mercantili alla fonda, indica l’ambito e l’occasione del rapporto tra la Spagna e Firenze: il finanziamento di una grande e costosa impresa marina, sostenuta dai banchieri fiorentini, alla quale partecipò con rilevante ruolo attivo il fiorentino Amerigo Vespucci, morto a Siviglia nel 1512, la cui salma fu riportata a Firenze per sua espressa volontà di sepoltura nella chiesa di Ognissanti. Forse furono questi i temi che promossero il nostro dipinto.

Palavras-chave: Città ideale; Gemalde Galerie di Berlino; Rapporti ispano-fiorentini.

Abstract

The painting *View of an Ideal City* in Berlin’s Gemäldegalerie, by an unknown artist, features architectural elements referencing readily identifiable

buildings: the loggia in the foreground recalls a structure typical of Spain, while the buildings lining the street onto which it opens clearly evoke 15th-century Florentine palazzi (such as the Rucellai, Davanzati, and Antinori palaces). The arrangement of these palaces along a broad street leading toward the sea appears to allude to a special relationship between Spain—a naval power—and the Florentine Republic—a mercantile power that heavily financed the Spanish voyages across the Atlantic to discover the Americas. Although the painting was executed in Florence, its subject matter is Spanish; the artist, therefore, was likely Spanish but must have also spent time living in Florence. A likely candidate is the renowned Alonso Berruguete—a famous Spanish Mannerist painter and sculptor—who trained as a young artist under Florentine masters between 1508 and 1518. He may well be the painting's creator. The brief yet profound glimpse of the sea visible between the furthest buildings—traversed by wind-driven caravels and merchant ships at anchor—points to the context and occasion of the link between Spain and Florence: the financing of a vast, costly maritime venture backed by Florentine bankers, in which the Florentine Amerigo Vespucci played a significant, active role. Vespucci died in Seville in 1512, and his remains were returned to Florence in accordance with his express wish to be buried in the Church of Ognissanti. These themes may have been the inspiration behind the painting.

Keywords: Ideal city; Gemäldegalerie Berlin; Hispano-Florentine Relations.



Fig.1 ‘Veduta di città ideale’, Gemälde Galerie di Berlino, attribuito alla fine del sec. XV

Il dipinto su tavola della Gemälde Galerie di Berlino, dal titolo ‘Veduta di città ideale’ (Fig. 1), è oggi datato dalla critica agli anni '90 del XV secolo, per analogia con le ‘Città ideali’ di Urbino e di Baltimora, con le quali condivide la forma allungata e, con diverse approssimazioni, la misura della lunghezza. La tavola (alta m 1,28, lunga m 2,34) è divisa orizzontalmente in due parti, di cui solo quella superiore (alta m 0,90) è dedicata al tema dipinto, mentre quella inferiore (alta m 0,38) presenta il disegno geometrico di un paramento ligneo, forse legato all’ambiente cui era destinata. Su internet, la Galleria propone ‘Florence’ come area di provenienza.

Il dipinto presenta in primo piano la prospettiva centrale di una loggia di elegante ed accurato disegno, aperta sui lati lunghi, il cui prospetto ne occupa tutta l’altezza (m 0,90). Nel senso della lunghezza, la loggia è incompleta, non essendo interi i pilastri ai suoi estremi.

La loggia è composta da tre campate, ognuna pavimentata con lo stesso intarsio di 4 grandi quadrati neri; è coperta da un soffitto piano ligneo, sorretto nel centro da 4 classiche colonne rudentate (con base attica e originali raffinati capitelli) e da 4 pilastri dello stesso ordine ai lati. Il soffitto ligneo delle 3 campate è ornato da piccole piramidi rovesce (alternate chiare e scure), nel numero di $8 \times 8 = 64$ per ogni campata, che richiamano le spagnole *muqarnas*¹. La prospettiva della loggia è vista da un occhio distante m 1,8 (= br 3,09) dal quadro, alto m 0,263 (= br 0,44) sul piano di base del dipinto (altezza della linea dell’orizzonte).

Oltre la loggia, uno spazio urbano pavimentato a quadroni si apre nel mezzo su una ampia strada orizzontale diretta verso il mare, vista anch’essa in prospettiva centrale. L’occhio che guarda i quadroni della piazza e della strada dista dal quadro m 1,167 (= br 2): l’osservatore si è quindi avvicinato. Sulla piazza e lungo la strada sono disposti edifici il cui disegno, a ben vedere,

¹ La decorazione spagnola detta *a muqarnas* è costituita da strutture voltate formate da un insieme di stalattiti a nido d’ape. Talvolta, come in questo caso, è presente anche in soffitti piani.

richiama architetture civili esistenti e note: a sinistra, la prospettiva del grande palazzo d'angolo replica il disegno ben riconoscibile della facciata del fiorentino Palazzo Rucellai di L. B. Alberti (anni 40 del XV sec.) Fig 2, al quale segue un palazzo con loggia sottotetto, ispirato forse all'analogo Palazzo Dei - Guadagni, 1502, in piazza S. Spirito a Firenze Fig. 3.



Fig. 2. Palazzo Rucellai di L.B. Alberti /1450)



Fig. 3. Palazzo Dei Guadagni. Firenze, Piazza S.Spirito

Dopo di essi vediamo un altro palazzo con mensole di ferro triangolari tra le finestre, come quelle di Palazzo Davanzati (fig. 4). A destra, il primo edificio, anch'esso d'angolo, pone, sopra un portico di crociere su pilastri a base quadrata, una facciata le cui finestre sono ornate da architrave e timpano triangolare, (il cui primo modello realizzato è nelle finestre inginocchiate di Michelangelo al piano terra del fiorentino Palazzo Medici, datate 1517, fig 5); il disegno di questo prospetto sembra dedotto non da un edificio esistente ma dal disegno di un fronte: i timpani delle finestre non hanno profondità.



Fig.4. Palazzo Davizzi Bartolini poi Davanzati, in via Porta Rossa. (1300-1500)



Fig. 5. Finestra di Michelangelo a Palazzo Medici (1517)

In fondo alla strada, a sinistra come a destra, due edifici stringono la visuale, avanzando verso il centro della strada, lasciando nel mezzo uno spazio largo come la loggia: a sinistra, un basso edificio di cui si vedono solo un frammento della cornice della porta (ma nessuna finestra), e una preziosa trabeazione (architrave, fregio, cornice, fig 6), simile a quella sopra gli archi del cortile di Palazzo Medici (fig. 7); a destra, un alto edificio con 6 finestre nel prospetto sulla strada (affiancate ciascuna da porta-fiaccole di ferro), per ognuno dei due piani in facciata, replica il Palazzo fiorentino degli Antinori, disegnato forse da Giuliano da Maiano per Bono Boni, modificato da altri interventi nella seconda metà del XV secolo, acquistato dagli Antinori entro il 1506 (fig. 8).



Fig. 6. L' edificio con fregio a sinistra



Fig. 7. Cortile di Palazzo Medici, Michelozzo (circa 1440)



Fig.8. Palazzo degli Antinori

Il disegno della strada si interrompe e cede il posto alla vista del mare, più in basso, distante e visibile fino all'orizzonte; il percorso però non finisce, non c'è una balaustra, quindi esso continua in discesa. Nello scorcio di mare visibile in fondo alla strada si muovono due caravelle: una, a sinistra, in mezzo al mare, con la prua verso la terra ferma, le vele quadrate gonfiate dal vento che la spinge verso la riva; l'altra, a destra, più prossima alla riva, con la prua girata verso l'alto mare, una vela ammainata sul pennone e un'altra sciolta e sbattuta dal vento.

Al largo, due imbarcazioni mercantili, a diversa distanza, sembrano sostare, in attesa di avvicinarsi a un porto. Oltre l'orizzonte, appaiono le sagome azzurrastre di 4 lontanissime isole montuose, davanti alle quali è ancora visibile un'altra piccolissima figura di nave a vela, in navigazione verso di esse, che ci avverte delle relazioni che le legano alla terraferma.

La loggia evoca senza dubbio la Spagna, e il paese della strada rivolta verso il mare con le due caravelle evoca una città veramente esistita, l'antica città

spagnola di Palos, affacciata sul Golfo di Cadice, con un porto sul fiume Tinto (che sfociava nel Golfo), dal quale nel 1492 due caravelle partirono, insieme ad una terza nave (una caracca, costruita in Galizia, regione spagnola sull'Atlantico, a Nord del Portogallo), dirette verso le isole Canarie, per affrontare poi l'attraversamento di un oceano sconosciuto e realizzare l'impresa di Colombo. Firenze come c'entra?

La città di Palos (sconvolta nel 1755 dal famoso terremoto di Lisbona²), situata nel retroterra del golfo di Cadice e prossima al confine con il Portogallo, alta tra i 20 e i 25 m sul livello del mare, posta a Est del corso del fiume Tinto, nell'ultimo decennio del XV secolo aveva un porto attivo sul fiume, non lontano dalla sua foce (poi insabbiata e modificata dal famoso terremoto di Lisbona). A Palos abitava l'armatore Pinzon che possedeva una caracca e aveva costruito le due caravelle, le navi con cui partì Colombo. Anche Pinzon partecipò all'impresa.



Fig. 9. Il mare, con le imbarcazioni e le 4 isole dietro l'orizzonte

² L'epicentro del maremoto che divenne poi il terremoto che distrusse Palos fu nell'oceano a sud-ovest di Lisbona, di fronte all'angolo della costa meridionale del Portogallo; esso raggiunse il Golfo spagnolo di Cadice, vicino al confine tra Spagna e Portogallo, generando un terribile terremoto che colpì un'area molto vasta. Il maremoto alzò il fondo del mare, interrando e allontanando la foce del fiume Tinto dalla città di Palos, che era stata molto legata alla navigazione e aveva avuto sul fiume Tinto un suo porto che comunicava col mare e un cantiere navale vicino ad esso. Nel 1491, i fratelli Pinzón (armatori di Palos) vi avevano realizzato le due caravelle di Colombo. La città fu poi gradualmente ricostruita nei secoli successivi, ma con una economia legata alla terra.

Nel dipinto, la campagna e la costa sono completamente assenti: la rappresentazione lega insieme gli elementi urbani (la loggia, simbolo della città spagnola da cui è partita l'impresa, e i palazzi di Firenze, che dette i mezzi finanziari per realizzarla) e il mare con i navigli e le terre lontane, su piani di quota diversi. Sulla terraferma, alla quota di una non alta collina, attraverso le aperture della loggia (il tipo di struttura che nelle città della Spagna, maggiori e minori, rappresentava il centro nevralgico del potere economico e sociale della vita urbana), si mostra la veduta della piazza dalla quale parte una larga e profonda strada, entrambe fiancheggiate dai palazzi fiorentini. Firenze nel dipinto è legata alla Spagna e al mare attraverso i palazzi della sua classe mercantile.

In basso, il mare è visibile fino all'orizzonte (fig. 8), oltre il quale sono disegnate le sagome di 4 cime di isole lontanissime (riferimento alle isole montuose delle Canarie)³. Esse sono inquadrare tra gli edifici che, sporgendo lungo strada, coprono a sinistra le coste vicine dell'Africa, a destra l'isola portoghese di Madeira. Le due caravelle manovrano, due mercantili indugiano a diversa distanza e una terza vela, appena visibile vicina all'orizzonte, si muove lontanissima verso o dalle isole. In terra, l'ampia strada, fiancheggiata dai palazzi fiorentini, appartenenti a ricchi mercanti-banchieri, indica la provenienza dei finanziatori dell'impresa. Sul finire della strada, essa si stringe su entrambi i lati, lasciando visibili solo le vette delle Canarie (fig. 9). In terra, dal fianco della collina, spuntano a sinistra, oltre gli ultimi edifici urbani, la cima del fianco destro e del frontone della facciata della chiesa di S. Maria, le mura e l'altissima torre arabo-gotica del Convento de la Rabida dei frati francescani, situato lungo la via che scendeva al porto fluviale⁴. In quel convento Colombo fu ospitato per giorni nell'attesa d'incontrare i Reali di Spagna. Infine l'incontro avvenne e si

³ La cima più alta delle Canarie, nell'isola di Tenerife, è di m 3.718, nella stessa isola è alta m. 2313; la cima di Las Palmas della Gran Canaria è alta m. 2450. le isole sono poco distanti dalla costa africana (dalla quale la più vicina dista solo Km 95), ma molto distanti (ca. Km 940) dalla costa spagnola.

⁴ Il convento fu distrutto dal terremoto, dopo il quale esso fu ricostruito, ma senza la torre.

concluse con l'accordo sulla ripartizione degli altissimi oneri economici, prestati dalle banche.

La misura della lunghezza della tavola (dipinta con colori a olio, secondo l'uso spagnolo), m 2,34, ha una particolare valenza come indizio del luogo di realizzazione del dipinto: la misura è la lunghezza esatta della canna di 4 braccia di Firenze (4 x m 0,5836). L'altezza della tavola completa (m 1,28) è pari a br 2,2. L'altezza del dipinto è di m 0,90 = br 1,54. La Gemälde Galerie di Berlino, ove oggi è conservata la tavola, ne segnala la precedente collocazione a Firenze, con un punto interrogativo. Si può dunque proporre l'ipotesi che il dipinto abbia avuto un rapporto specifico sia con la Spagna, sia con la città toscana.

Il disegno della loggia

‘Loggia’ è la traduzione italiana del termine spagnolo ‘lonja’; la parola spagnola fa riferimento a un tema architettonico tipico della Spagna. Nelle città spagnole essa indica prima di tutto strutture aperte, appoggiate a terra, rette da colonne o pilastri, di importante ruolo pubblico (politico, mercantile, associativo...), ruolo che in Italia esiste ugualmente, ma non è strettamente associato a quella denominazione. Nelle città spagnole talvolta sono stati chiamati logge anche edifici chiusi con più piani, destinati a mercati speciali al piano terra⁵. In Italia il termine loggia si riferisce semplicemente ad ambienti in buona parte aperti sui lati più lunghi, coperti da solai o volte sorrette da colonne o pilastri, posti in facciata sia a piano terra, sia sotto la copertura. A Firenze avevano corrisposto al concetto spagnolo la loggia di Orsanmichele (ca.1340, in origine loggia del Grano), la loggia del Bigallo, in piazza del Duomo (ca. 1355, fig. 9), la loggia della Signoria (ca. 1380), la loggia del Mercato Nuovo (detta del

⁵ Una delle più famose e più belle, la gotica ‘lonja de la seda’ di Valencia, è appunto un edificio a più piani, chiuso sui quattro lati, nel cui piano terra il commercio è di oggetto preziosi e nel resto si svolgono varie attività pubbliche non solo commerciali.

La loggia spagnola rappresentata in primo piano nel nostro dipinto ne occupa con la sua immagine tutta l'altezza. In lunghezza, se fosse integra, la supererebbe (br 4,12), ma mancano br 0,12 (= m 0,07) al completamento del disegno dei due pilastri agli estremi, tagliati sugli angoli (per br 0,06 ciascuno = m 0,035). La misura di lunghezza assolutamente esatta di 1 canna fiorentina (br 4) è stata quindi più importante della lunghezza della loggia intera; anche l'altezza non sembra compiuta, perché la lunga trave anteriore del solaio di copertura non sembra di altezza sufficiente e forse questa loggia è solo la base di un edificio più alto (come avviene talvolta nelle logge spagnole). La forma a *punta di diamante* del rivestimento ligneo interno della copertura è un rimando ad una particolare tipologia di ornato che tra i secoli XVI e XVII ebbe una particolare diffusione nell'architettura della Spagna (Casa de los picos a Segovia) e dell'Italia meridionale dominata dagli Spagnoli (Palazzo San Severino a Napoli)⁶.

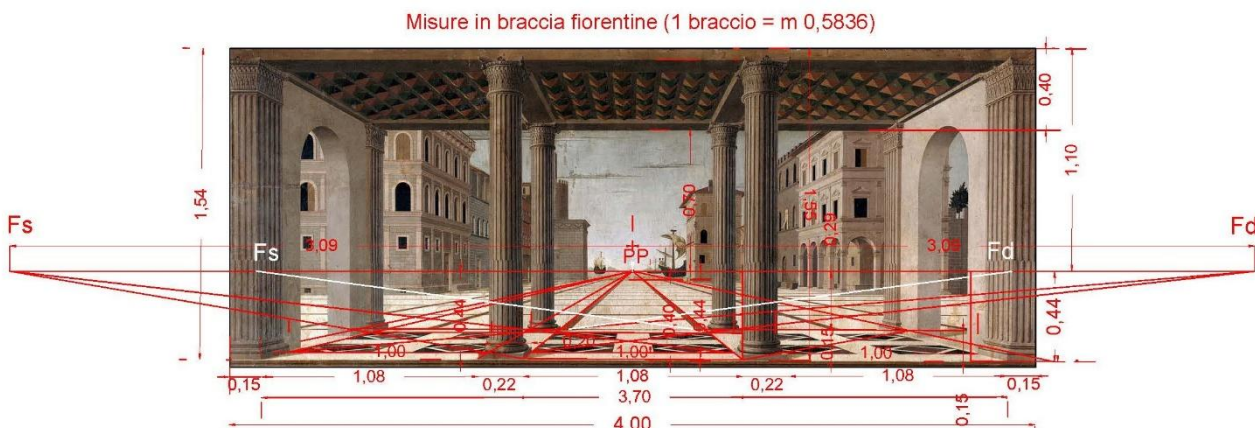


Fig.10. Le misure segnate sul disegno sono in braccia di Firenze. altezza tavola br 1,54; lunghezza br 4; vuoto posteriore tra le basi delle colonne br 1; larghezza posteriore basi colonne: br 0,20; altezza dei pilastri sul piano delle misure orizzontali intere br 1,4; distanza la

⁶ Un esempio della decorazione lignea a punta di diamante è visibile in Pistoia, territorio fiorentino, nelle ante del portone di accesso del settecentesco Palazzo Bracciolini in via degli Orafi 2.

linea dell'orizzonte e la linea di terra: br 0,44; distanza tra la linea di terra e la linea finale della strada: br 0,40; distanza Fd-PP sulla linea rossa: br 3,09; distanza Fd-PP sulla linea bianca: br 2

La prospettiva della loggia, al cui interno è dipinta quella della strada e del mare, è un raffinato esercizio di architettura e di geometria, svolto con sapienza. Il Punto Principale (PP, proiezione sul quadro del Punto di Vista PV e punto di concorso di tutte le rette perpendicolari al quadro) è nel punto centrale della *linea dell'orizzonte* indicata dal mare, all'altezza di br 0,44 dalla linea inferiore del dipinto, e sta nel mezzo della lunghezza del quadro. La linea finale della strada arriva alla distanza di br 0,4 dallo stesso bordo. Il mare occupa le successive br 0,04. La prospettiva ha 2 diversi punti di vista, sullo stesso Raggio Principale: sulla base delle diagonali dei quadrati nella pianta della loggia, PV1 dista br 3,09 = m 1,80 dal Punto Principale. Invece, relativamente ai quadrati del lastrico sia della piazza che della strada, PV2 dista br 2 = m 1,167 da PP

La loggia è alta sul piazzale un 'gradino', che, nella prospettiva, è nascosto e impedisce la vista della prima parte del pavimento del piazzale. Gli elementi architettonici della loggia sono disegnati con grande eleganza: le colonne, scanalate e rudentate, hanno un basamento classico ben proporzionato⁷ e un capitello molto originale. Negli spazi quadrati bianchi delle 3 campate del pavimento, sono disegnati 4 quadrati neri, che insieme tracciano al centro una croce bianca. All'interno di ciascun quadrato, il disegno di un rombo bianco ne replica la figura con una rotazione. Il numero 4 è esaltato in maniera ripetitiva e tutte le possibili associazioni che esso evoca (in relazione alle direzioni astronomiche che nel viaggio per terra o per mare regolano i venti, le stagioni e gli elementi naturali e tecnici) sono sollecitate dalla metrica del disegno. Le colonne e i pilastri sorreggono un sistema di travi longitudinali e trasversali complanari, i cui 3 spazi vuoti sono chiusi ciascuno da 64 piramidi lignee capovolte, a base quadrata. Il non banale disegno di prospettiva fa sì che ognuna di esse (in tutto 192) sia un disegno a sé e non ce ne siano due uguali.

⁷ Ugual e a quello che disegna Michelangelo per le grandi lesene scanalate e rudentate della Sagrestia Nuova a Firenze.

Pittori spagnoli in Italia tra XV e XVI secolo

Due pittori spagnoli del Rinascimento ebbero uno speciale rapporto con la pittura dell'Italia centrale, e sono padre e figlio, presenti in Italia in tempi diversi. Pedro Berruguete (1450 – 1504), di formazione fiamminga, nel 1474 si trasferì in Italia e trovò lavoro a Urbino alla corte di Federico di Montefeltro, dove, dal 1475 al 1482, lavorando insieme a Giusto di Gand nello Studiolo del celebre Palazzo, realizzò i 28 ritratti di uomini illustri (fig. 11). Ogni ritratto è presentato entro una prospettiva di architettura⁸, la cui conoscenza Pedro aveva perfezionato in Italia. Poi tornò in Spagna, dove lavorò fino alla morte, nel 1504.



Fig. 11. Pedro Berruguete, Aristotele, 1475, Museo del Louvre, Parigi

Il figlio Alonso Berroguete (1488 – 1561), nel 1504, dopo la morte del padre, venne in Italia, con una prima sosta a Roma; poi, dal 1508, si stabilì a

⁸ Dei 28 celebri ritratti, dopo alcune peripezie, attualmente 14 sono di nuovo nello studiolo, mentre gli altri 14 sono a Parigi nel Museo del Louvre.

Firenze, dove rimase fino al 1518, esercitando sia come pittore che come scultore, assorbendo l'influenza degli artisti del Rinascimento fiorentino, soprattutto Michelangelo, presso il quale lavorò, studiandone le opere e seguendone l'insegnamento. Fu influenzato anche dai manieristi, tra cui Pontormo e Rosso Fiorentino. Sue opere di quegli anni sono conservate a Firenze, nella Galleria degli Uffizi (fig. 12). Nel 1518 tornò in Spagna, dove le sue sculture, improntate ad un sentimento religioso di particolare profondità, ebbero grandissimo successo, assicurandogli la fama tra i maggiori artisti del manierismo spagnolo.



Fig. 12. Alonso Berruguete, Salomè, 1512-1517, Uffizi Firenze

Può darsi che a Firenze si sia presentata ad Alonso l'opportunità di un dipinto celebrativo dell'evento che portò alla epocale scoperta delle Americhe, una tavola fiorentina nelle misure, nell'uso della prospettiva e nei modelli architettonici, caratterizzata da grande cura nelle misure e nel disegno dei dettagli. Essa avrebbe celebrato non le tipologie architettoniche delle 'città ideali', ma le architetture e gli elementi tipici dei due luoghi che avevano dato

realtà all'idea eccezionale di navigare in un mare sconosciuto, scoprendovi terre incognite: la Spagna (presente nel dipinto attraverso la loggia e il mare) e Firenze (presente attraverso i palazzi dei mercanti-banchieri). Esse sono associate nel dipinto come i luoghi coinvolti nella realizzazione dell'idea.

Da Firenze venivano il principale finanziatore del viaggio di scoperta, il banchiere Giannotto Berardi, e il secondo grande navigatore, Amerigo Vespucci, membro di una famiglia ben inserita nella vita politica, economica e finanziaria della città. Il suo nome venne immortalato in quello del nuovo continente scoperto ⁹. Vespucci, inviato in Spagna da Firenze nel 1488 in risposta alla richiesta di un fidato collaboratore fatta dal Berardi, si era presto inserito nelle attività commerciali del banco; in seguito, prese parte attiva ai primi viaggi di scoperta del nuovo continente. Nel 1512 morì a Siviglia, ma aveva espresso la volontà di essere sepolto a Firenze, nella chiesa di Ognissanti, dove era la tomba di famiglia. Tale volontà fu rispettata. Alonso Berruguete era a Firenze quando avvenne la sepoltura. Il dipinto di cui ci occupiamo potrebbe essere stato un modo per onorare la straordinaria impresa nella città i cui banchieri l'avevano resa possibile, senza che i soldi fossero mai restituiti.

La piazza, la strada, il mare

Attraverso la loggia, vediamo il fronte di un piazzale profondo 4 +1 quadroni (del primo, nascosto da un rialzo della loggia, sono visibili solo poche tracce), delimitato dai prospetti d'angolo dei primi edifici lungo una larga strada; la larghezza della strada è di 5 quadroni, più altri due spazi su ogni lato. Dopo i quadroni della piazza, nella lunghezza della strada, se ne leggono c.a 13/12, ma i più lontani sono appena distinguibili. Lungo la strada, visibili tra le colonne della loggia, sono allineati i prospetti dei palazzi 'fiorentini'. Sul fondo, la strada

⁹ Nel 1507 il cartografo Martin Waldseemüller aveva realizzato a Saint Dié-des Vosges, vicino a Strasburgo in Francia, una mappa sulla quale per la prima volta appariva il nome 'America'.

appare bruscamente ristretta sui due lati da edifici, tra i quali è limitata la veduta marina, e si interrompe senza un parapetto (quindi il terreno continua in discesa), mostrando la breve visione del mare fino al lontanissimo orizzonte. A sinistra, oltre il termine della strada visibile, dietro i palazzi, vediamo, nel terreno sottostante, frammenti della facciata e del fianco della chiesa di S. Maria della Rabida, con le mura del convento francescano e l'altissima torre gotica: lì, Colombo, dopo una lunga attesa, sostenuto dal Priore dei Francescani, espose ai reali la sua richiesta, fu definita la spesa della Corona e fu dato il consenso. Oltre la linea che conclude la strada, appare, tra gli ultimi due edifici, la breve (altezza br 0,04 = m 0.023) e profondissima distesa del mare leggermente increspato, dietro il cui lontanissimo orizzonte si affacciano i profili sporgenti delle cime azzurre di 4 isole montuose (le Canarie), lontane dalla costa di Spagna quasi 10.000 km, virtualmente presenti in fondo al raggio visivo principale, diretto nella stessa direzione dalla quale ebbe inizio l'impresa (Sud-Sud-Ovest). I fabbricati in fondo alla strada, che la restringono a Est e a Ovest, escludono la vista della vicina costa africana a sinistra e dell'isola portoghese di Madeira a destra, delimitando il rettangolo di mare a Sud.

L'osservatore guarda il mare dipinto dalla distanza di 2 br. (m 1,16) dal quadro; la linea dell'orizzonte è alta br 0,44 (= m 0,25) sulla base del dipinto. Attraverso la loggia, la piazza e il tratto orizzontale della strada con i palazzi che la fiancheggiano, vede infine il mare con le navi in movimento a varie distanze e le 4 Canarie, verso le quali o dalle quali si muove la appena visibile vela bianca di una nave che è poco più di un grosso punto nero. La distanza non ha misura.

Le misure della loggia

Le misure orizzontali della pianta della loggia (fig. 13), rilevate sul *lato interno* delle basi quadrate di pilastri e colonne anteriori, sono date dai decimali interi del braccio. Il lato di tali basi è lungo br 0,2, mentre la loro reciproca

distanza è di br 1. La lunghezza della loggia, sul *piano verticale che passa per il lato orizzontale posteriore delle basi del primo piano* (la partenza della costruzione del disegno) è data da: br $(0,2 + 1 + 0,2 + 1 + 0,2 + 1 + 0,2) =$ br 3,8. Sul primo piano, le misure diventano br $(4 \times 0,22) + (3 \times 1,08) = 0,88 + 3,24 =$ br 4,12 ca. La misura supera la lunghezza di 4 br, prestabilita per la tavola, e quindi il disegno dei pilastri laterali del primo piano è tagliato.

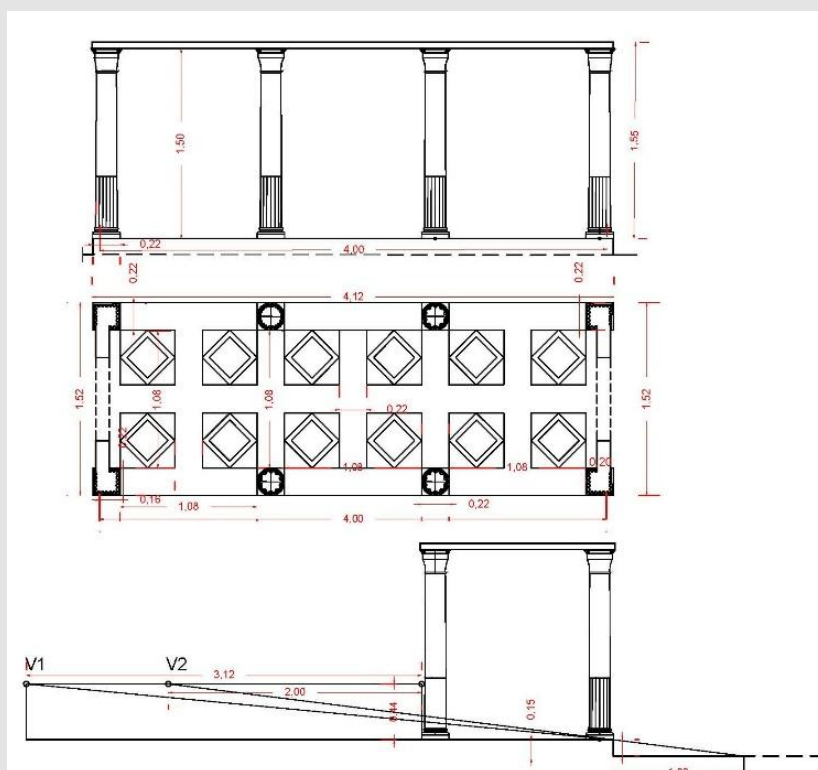


Fig 13. Pianta, prospetto e sezione della loggia con la posizione dei 2 punti di vista, alla distanza di br 3,12 e br 2.

Il pavimento della loggia occupa in altezza, nella prospettiva, br 0,15; la strada occupa br 0,25; il mare visibile è alto br 0,04: l'orizzonte è alto br 0,44 sulla linea di base del dipinto. Il vuoto tra la linea dell'orizzonte e la linea più bassa della copertura della loggia (il campo del cielo) è alto br 0,7. La parte occupata dalla copertura della loggia è br 0,4 esatte. L'altezza totale è br 1,54.

Il 4 è il numero sul quale maggiormente insiste il disegno: si direbbe un numero nelle corde emotive e intellettuali del disegnatore. Forse in un dipinto rivolto a esaltare il legame dell'impresa con la terra da cui ha avuto l'avvio, da

sempre dipendente dal mare e dai venti per la navigazione, l'importanza operativa delle 4 direzioni dello spazio (la necessità della bussola per la loro certezza) e delle 4 divisioni del tempo nel giorno e nell'anno giustifica l'insistenza sul numero 4, la croce che guida e regola i movimenti dell'uomo in terra e soprattutto nel mare. Altrettanto forte è il sentimento di rispetto, ammirazione, riconoscenza verso la città che ha fornito i mezzi economici dell'impresa e che *ora* ha anche accolto e aiutato il pittore; esso si dimostra nei modelli di architettura scelti. Il delicatamente *piatto* timpano triangolare delle finestre del primo edificio a destra fa supporre che non i corposi timpani michelangioleschi di Palazzo Medici (realizzati nel 1517, quando Alonso Berruguete era vicino alla partenza, nel 1518) ne siano stati il modello, ma forse 'disegni di studio' di Michelangelo, visti e ammirati dal giovane collaboratore spagnolo, che ne ha riprodotto la novità.

Attualmente l'immagine viene descritta come la rappresentazione di una idea di città solo fantastica. Può essere annoverata tra le città ideali inesistenti? Quale idea di disegno urbano è suggerita da questo dipinto? Nelle due più celebri 'città ideali' (figg. 14 e 15) la caratteristica del tema si riconosce nel disegno simmetrico di una vasta e articolata piazza urbana, circondata da monumenti antichi, ispirati a celebri modelli realizzati in vari luoghi, che richiamano la Roma dell'Impero, il Vaticano, il centro religioso di Firenze e signorili palazzi d'abitazione. La terza "città ideale" non offre niente di tutto questo. Se però l'idealità non è nella forma urbana ma nella storia che essa ha promosso, allora questa è la città che ha concepito e promosso l'idea di un progetto ardito che ha allargato il mondo in modo inatteso, scoprendo un nuovo continente. Dunque non è la sola Palos quella che è presentata per simboli, ma anche la Firenze di mercanti-banchieri, che hanno dato i mezzi per realizzare il progetto, riproposta in un luogo impossibile (un'altura affacciata sul mare) con immagini tra il fantastico e il realistico. La città dell'Andalusia da cui ebbe inizio il viaggio di Cristoforo Colombo (cui seguirono poi i viaggi del fiorentino Amerigo Vespucci), alta m 23/25 sul livello del mare, poté far partire dal suo porto due

caravelle e una caracca, grazie anche all'impegno economico della città (Firenze) di cui sono posti, lungo la strada che va verso il mare, i palazzi dei suoi mercanti-banchieri, simbolo della classe intelligente che permise di realizzare l'impresa.

Abbiamo proposto Alonso Berruguete, celebre manierista spagnolo, come autore di questo dipinto, perché gli anni giovanili della sua presenza in Firenze consentono di farlo; egli lavorò in Firenze dal 1508 al 1518, come aiuto di Michelangelo (verso il quale dimostrò molta devozione), ma anche come pittore autonomo; non firmò le sue opere, per cui conosciamo solo quelle che gli vengono attribuite, alcune delle quali, molto legate ai temi dei contemporanei pittori fiorentini, sono in musei fiorentini, tra cui gli Uffizi.

La città ideale

L'analisi svolta colloca la data di questo dipinto nella seconda decade del XVI secolo, essendo gli anni fiorentini di Alonso Berruguete dal 1508 al 1518. Nel Museo di Vienna il dipinto porta il titolo di 'Veduta di città ideale'. Questa definizione, associandola alle due 'città ideali' dei Musei di Urbino e di Baltimora (Figg. 14 e 15), ha legato la sua datazione a quella delle altre due, sulle quali sono state fatte molte ipotesi, ma senza certezza; recentemente sono state attribuite all'ultimo decennio del secolo XV. I dipinti sono su tavole orizzontali lunghe ca. 4 br (poco più o poco meno), nelle quali architetture che replicano le tipologie di celebri edifici monumentali di varia antichità sono disposte con simmetria intorno ad una vasta piazza centrale, con le strutture più famose al centro della scena, affacciate su una piazza, e, ai lati di questa, edifici urbani con portici e loggiati. Nel dipinto qui analizzato i palazzi urbani sono presenti *dietro* una loggia, su una piazza e lungo una strada, e replicano lo stile delle abitazioni fiorentine di mercanti - banchieri, senza alcun riferimento ai monumenti antichi.



Fig.14. La città ideale del Museo di Baltimore (Maryland), m 2,20 x m 0,803



Fig. 15. La città ideale del Museo di Urbino, m 2,394 x m 0,677

La forma, le proporzioni e le misure della tavola sembrano l'argomento più forte della qualifica. Esse però sono la forma, le proporzioni e le misure della stessa 'lonja', uno dei più caratteristici simboli architettonici nella società civile spagnola. La loggia è una struttura aperta che può accogliere al suo interno tutti gli altri simboli che il dipinto propone: il mare anche oltre l'orizzonte, affrontato dalle tre caravelle, in viaggi di esplorazione verso lontanissime terre nuove, e, quotidianamente, dai mercantili, tra porti più o meno contigui; i palazzi dei mercanti-banchieri che hanno dato i mezzi economici del viaggio di scoperta. La loggia e il mare rappresentano il paese che concepì l'idea del viaggio; i palazzi di Firenze rappresentano i banchieri ne finanziarono la realizzazione e il secondo navigatore che lo compì. A me pare che questo sia il messaggio con il quale il giovane pittore spagnolo intese legare la sua patria lontana alla città nella quale era venuto per crescere nell'arte del suo lavoro e per la quale aveva gratitudine.

Recebido em: 04/07/26 - Aceito em: 01/08/26

Riferimenti bibliografici

M. T. Bartoli, Numero e geometria nel disegno dei Palazzi fiorentini del sec. XV, in E. Mandelli, *Palazzi del Rinascimento*, Firenze Alinea 1989, pag 311-321;

M. T. Bartoli, Designing Oranmichele: The Rediscovered Rule, in *Orsanmichele and the History and Preservation of the Civic Monument*, edited by C. B. Strehlke, National Gallery of Art, Washington, distributed by Yale Univercity Press, 2012.

E. Mandelli, *Palazzi del Rinascimento, dal rilievo al confronto*, Alinea 1989;