

RITRATTO DI CITTÀ: NUOVE ANALISI SULLA COSIDDETTA VEDUTA DI TRIESTE NEL 1508

Ampliamente conosciuta nella letteratura storica regionale, tanto da ispirare una ricostruzione artistica del pittore Giovanni Duiz (1923-2013)¹, il disegno su pergamena noto come «veduta di Trieste nel 1508» è stato oggetto negli ultimi trent'anni di numerose indagini sui suoi contenuti iconografici, che hanno messo in luce l'unicità del documento assieme alle difficoltà interpretative dipendenti dalla rappresentazione di elementi urbanistici che appaiono il risultato, in alcuni casi, di una commistione cronologica². Presentata per la prima volta da Mario Mirabella Roberti come foglio di guardia del suo volume *San Giusto* nel 1970 e descritta come «disegno su pergamena della città di Trieste alla fine del '400»³, venne ripubblicata nove anni dopo da Luciano Celli con la data del 1485 nello studio sul sistema della piazza nella città moderna⁴. Successivamente, l'analisi da parte di Ezio Godoli e di Bianca Maria Favetta nel corso degli anni '80 ne ha confermato l'importanza per la ricostruzione dell'aspetto urbano di Trieste fra tardo Medioevo e prima età moderna con nuove proposte di datazione⁵. Si tratta, a giudizio della

¹ Si veda la scheda S 1966 del Centro regionale di catalogazione e restauro dei beni culturali disponibile online: <http://46.137.91.31/web/catalogazione/search/SchedaDetail.aspx?TSK=S&ID=1966&g=5>.

² Questo saggio, risultato di una ricerca ormai quindicennale, deve molto al confronto e alle discussioni avuti nel tempo a Venezia con Marco Pozza, Vladimiro Valerio e Gilberto Penzo, a Torino con Maurizio Aceto, Angelo Agostino e Franco Motta, a Trieste con Renzo Arcon e Michela Messina, che ringrazio e dai quali ho ricevuto molte utili indicazioni e spunti di riflessione. Alcune informazioni di prima mano sono derivate dalla mia antica consuetudine con Cesare Pagnini, tra il 1982 e il 1989. La responsabilità delle conclusioni è ovviamente interamente mia.

³ Mario MIRABELLA ROBERTI, *San Giusto*, Trieste, Edizioni Iapidia, 1970, p. 324.

⁴ *La piazza nella città moderna*, a cura di Luciano CELLI, Bari, Dedalo, 1979, p. 21.

⁵ Ezio GODOLI, *Trieste*, Roma-Bari, Laterza, 1984 (Grandi opere. Le città nella storia d'Italia), p. 27; Gaia FURLAN, *Il Medioevo*, in Bianca Maria FAVETTA, Gaia FURLAN, Valnea SCRINARI, *Piazza Unità d'Italia a Trieste*, Trieste, B&Mm Fachin, 1990, p. 39; inoltre Franco NUTI, *Trieste: note e immagini per l'interpretazione della forma urbana*, Firenze, Edifir, 1993, p. 24. Il disegno è stato riprodotto anche in copertina della nuova serie della rivista «Archeografo Triestino», anni 1985-1987, diretta da Alfieri Seri ed edita dalla Società di Minerva. Cesare Pagnini stesso aveva in animo di dedicare uno studio specifico a questa pergamena, come annunciava a margine della conferenza su *Piazza dell'Unità nella storia e nel costume* tenuta alla Società di Minerva nel 1970 il cui manoscritto è conservato presso l'Archivio di Stato di Trieste, Archivio Pagnini,



La pergamena in fotografia a colori, che evidenzia abrasioni e bruntiture marginali.



critica più recente, di una rara fonte che attesta le condizioni di Trieste intorno al 1508, realizzata sulla base della memoria o di fonti iconografiche più antiche, oggi perdute, preziosa in quanto rileva sopravvivenze architettoniche attestate solo da sporadiche fonti d'archivio o non altrimenti documentate⁶.

Nuove indagini storiche, unite ai risultati di analisi chimiche e agli esiti di ricerche con il metodo del radiocarbonio, consentono oggi di ricostruire con più precisione la genesi del manufatto, di datarlo a un periodo compreso tra la seconda metà del Seicento e il primo Settecento, rinnovando l'ipotesi già avanzata nel passato di una base pittorica più antica tale da contestualizzare il disegno entro il genere dei "ritratti di città" con funzione documentativa o politico-militare.

Il supporto e l'esame esterno

La pergamena divenne oggetto di ricerche specifiche a partire dal momento in cui venne messa a disposizione degli studiosi dall'avvocato e storico triestino Cesare Pagnini, che la acquistò sul mercato antiquario triestino negli anni sessanta del Novecento. Nel corso degli anni è stata oggetto di esami prevalentemente esterni, perché fissata entro un'incorniciatura con vetro di protezione risalente al primo '900, che ne limitava l'ispezione. Nel 2002, quando era ancora in possesso degli eredi Pagnini, venne nuovamente esaminata e questa volta in maniera ravvicinata con uso della lampada di Wood, che portò ad alcune prime, importanti scoperte. Solo più recentemente, però, dopo essere passata ad altra collezione privata, è stata sottoposta per la prima volta ad esami incrociati di carattere scientifico, chimico e di diagnostica per immagini, che consentono di collocare la nostra raffigurazione entro il contesto più generale degli studi che negli ultimi anni si sono particolarmente sviluppati attorno alle rappresentazioni della città, italiane ed europee, soprattutto con riferimento all'evoluzione e alla diffusione dell'immagine di città nell'età moderna⁷.

busta 7, fasc. 4. In realtà poi nella pubblicazione a stampa della conferenza, edita con il titolo *Piazza dell'Unità nella storia e nel costume di Trieste*, in «Bollettino delle Assicurazioni generali», 3 (1971) e 4 (1972) venne omissa il riferimento alla pergamena.

⁶ GODOLI, *Trieste* cit., p. 27.

⁷ Per un primo orientamento si vedano i contributi raccolti in *L'immagine della città europea dal Rinascimento al secolo dei Lumi*, a cura di Cesare DE SETA, Milano, Skira, 2014 (Arte antica. Cataloghi).

La pergamena entrò nella collezione Pagnini nel 1963, quando venne posta in vendita dalla Galleria d'arte e antichità Michelazzi di via Mazzini 22 a Trieste. L'acquisto, documentato dalle carte dell'archivio Pagnini depositato presso l'Archivio di Stato di Trieste⁸, avvenne contestualmente a quello, presso la medesima galleria antiquaria, di un altro grande e altrettanto noto disegno di Trieste, questa volta su supporto cartaceo, eseguito alla metà del Settecento e firmato dell'ingegnere fiammingo Conrad de Gerhard, accuratamente studiato da Alfieri Seri⁹. Secondo testimonianza diretta dello stesso Pagnini, raccolta da chi scrive durante le frequentazioni degli anni 1982-1989, sia la pergamena sia il disegno di Gerhard provenivano dalla collezione dello storico Attilio Tamaro, morto a Roma nel 1956. Benché quest'ultima affermazione non sia documentabile e rimanga una notizia fornitagli all'epoca dal venditore, occorre notare come non fosse infrequente la comparsa, sul mercato antiquario locale, di documenti antichi fino a quel tempo sconosciuti, che transitavano nella maggior parte dei casi attraverso la Galleria antiquaria Michelazzi o attraverso la Libreria antiquaria Umberto Saba¹⁰, secondo modalità tradizionali per l'incremento delle collezioni private della borghesia triestina¹¹. Alla morte di Pagnini, nel 1989, la pergamena passò in possesso della sorella e della nipote per via di successione, e poi ad altra collezione privata; il disegno di Gerhard venne trasmesso invece, per legato testamentario, ad altro ramo della famiglia.

⁸ ARCHIVIO DI STATO DI TRIESTE, Archivio Pagnini, busta 3, carte non numerate, Libro dei conti di Amelia Pagnini ved. D'Urso. Alla data del 5 settembre 1963.

⁹ Il disegno di Gerhard venne pubblicato dapprima a colori nel catalogo della mostra *Maria Teresa, Trieste e il porto*, Udine, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli-Venezia Giulia, 1980, p. 137, cat. 429; poi in *Le carte dell'Impero. La cartografia tra amministrazione e tecnica: Trieste nel Settecento*, a cura di Fulvio CAPUTO, Venezia, Albrizzi, 1982, p. 43, tav. XXIV e poi in bianco e nero da Alfieri SERI, *Lettura d'una carta topografica di Trieste della metà del '700*, in «Archeografo Triestino», s. IV, 45 (1985), pp. 5-30, nonché come tavola fuori testo in Fulvio CAPUTO, Roberto MASIERO, *Trieste e l'Impero*, Venezia, Marsilio, 1988.

¹⁰ Anna ZEMBRINO, Pier Paolo SANCIN, *Trieste, Biblioteca Civica. Manoscritti Piccolomini e Manoscritti musicali*, Firenze, Leo S. Olschki, 1997 (Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia, 109), p. 13.

¹¹ Si veda ad esempio il riferimento alle modalità con cui già Domenico Rossetti, nella prima metà dell'800, reperiva sul mercato antiquario locale manoscritti destinati a incrementare l'archivio del Comune, http://www.retecivica.trieste.it/triestecultura/new/archivio_diplomatico/default.asp?pagina=storia_3. Cfr. anche Simone VOLPATO, *Lo scrittoio di Domenico Rossetti nella Biblioteca civica "Attilio Hortis" di Trieste. Avventure di un petrarchista per vocazione, bibliografo per passione*, Roma, Vecchiarelli, 2011 (Biblioteche riemerse, 4).

Il documento si presenta come una veduta prospettica della città di Trieste, disegnata sul lato carne di un supporto pergamenaceo di grandi dimensioni (cm 35,5 x 53), consolidato mediante telatura e inserito in una cornice lignea con vetro risalente all'inizio del '900.

La membrana presenta numerosi fori da usura (dovuti essenzialmente ad antichi tarli) sui lati e sul bordo superiore, sporadici verso il centro e alcune circoscritte lacune che interessano i quattro angoli. Isolate lesioni si riscontrano soprattutto nella parte sinistra, dove si notano anche alcune tracce di abrasione, presumibilmente anteriori all'esecuzione del disegno, e di depigmentazione localizzata. Il foglio pergamenaceo, come accennato, appare montato su tela e contornato da una prima sottile cornice di legno nero che, inserita entro una più larga cornice lignea di primo '900 con un vetro a protezione, crea una sottile intercapedine atta all'aerazione e a prevenire la formazione di umidità e di muffe. A causa della sua lunga permanenza sotto la protezione del vetro e della stessa intelaiatura, la pergamena ha perduto nel tempo parte della sua naturale flessibilità. Lo stato di conservazione appare più critico in alcune aree ove si rileva un grado di cristallizzazione piuttosto avanzato.

Un esame esterno più ravvicinato, esaltato da luce radente, permette di riconoscere sulla membrana leggere tracce semicircolari risalenti forse alla preparazione e conciatura della membrana ed evidenzia lungo tutta la sua altezza due vistosi segni di piegatura al centro, nonché segni di piegature lungo tutto il bordo.

Lo spazio compreso fra le piegature centrali, che percorrono tutta l'altezza della pergamena, è di mm 50. Lo spazio della piegatura lungo il bordo inferiore è di mm 15, pari a quello del bordo superiore, mentre lo spazio della piegatura del bordo destro è di mm 28 e quello del bordo sinistro è di mm 23. Le due tracce di piegatura che percorrono la pergamena in senso longitudinale, per tutta la sua altezza, e quelle delle piegature dei bordi denunciano una destinazione del foglio come fodera di un volume, non fissata alla legatura o ai piatti, perché mancano fori di collegamento o tracce di unghiate.

Lo spazio di 50 mm compreso entro le due piegature centrali longitudinali delimita di conseguenza il dorso del volume al cui rivestimento la pergamena venne destinata. Gli spazi variabili di piegatura lungo tutti i bordi indicano l'adattamento ai piatti del volume: recano vistose tracce di usura, significative bruniture e accumuli di polvere, con segni di consumo più vistosi – fino alla formazione di piccole lacune e lacerazioni – in corrispondenza di tutto il bordo superiore. Ciò significa che



Fotografia a luce radente.



Fotografia con angolo di rotazione a 180 gradi ed evidenziazione dell'adattamento al volume.

nel momento in cui la membrana si trovava a rivestire il volume era ruotata di 180 gradi rispetto al fronte del disegno ora visibile: il bordo originariamente superiore (soggetto a minore usura ma a maggiore accumulo di polvere) è ora capovolto nell'incorniciatura, mentre quello originariamente inferiore, lesionato dallo scorrimento del volume su uno scaffale di libreria, si trova ora ad essere quello superiore. Le bruniture da impolveramento e da scorrimento sui bordi opposti, riconoscibili all'esame visivo esterno, confermano l'originario orientamento rispetto all'attuale adattamento in cornice.

La misura della membrana al netto delle piegature del dorso e dei margini, è per ciascuna delle due parti così risultanti, di mm 210 x 330, che risulta essere quindi la dimensione dei piatti del volume cui venne destinata. Un primo esame più approfondito accompagnato da ricognizione effettuata con lampada di Wood venne eseguito nel 2002 allorché la pergamena uscì dopo molti anni da casa Pagnini, per essere messa temporaneamente a disposizione del Museo della Fondazione Scaramangà di Altomonte a Trieste. Venne allora studiata in maniera ravvicinata da Renzo Arcon e da chi scrive, entrambi a quel tempo componenti del consiglio di amministrazione della Fondazione,

sempre però attraverso la proiezione del vetro, e vennero prodotte due relazioni scritte. Questo esame esterno, oltre a confermare i problemi di datazione già segnalati in letteratura, permise di individuare per la prima volta una scrittura dilavata, su tre righe, posta in corrispondenza dello spazio compreso fra le due piegature longitudinali centrali, cioè sulla parte superiore di quello che doveva essere originariamente il dorso (rovesciato) del volume. Il testo appare vergato in scrittura umanistica con caratteri alti mm 10 circa e può essere letto come «Bellarmini / Controver / sie T. IIII».



Dettaglio del dorso visibile con la lampada di Wood.

Si tratta, come accennato, di un titolo manoscritto, che risulta però successivamente dilavato, presumibilmente in sede di recupero della pergamena. Il volume in questione può essere agevolmente identificato in un IV tomo delle *Disputationes Roberti Bellarmini Politiani Societatis Jesu De Controversiis Christianae Fidei, adversis huius temporis hereticum*, un testo noto comunemente in letteratura come le *Controversie* di Roberto Bellarmino. Quest'opera è presente nelle biblioteche europee spesso in forma di due volumi o tre volumi e solo a partire dal 1599 in quattro tomi, che variano di formato a seconda dell'edizione. Le dimensioni dei piatti ai quali la pergamena venne adattata appaiono però compatibili con una sola edizione e precisamente con quella apparsa a Venezia nel 1599, in quattro volumi alti cm 31¹².

Sulla pergamena, con una rotazione come si è detto di 180 gradi rispetto al senso dell'utilizzo come copertura di volume, è tracciato un disegno che presenta un'immagine della città di Trieste presa dal lato del mare, orientata in direzione est-nord-est, secondo un orientamento

¹² *Disputationes Roberti Bellarmini... de controversiis christianae fidei adversus huius temporis haereticos, quatuor tomis comprehensae. Editio ultima ab ipso auctore aucta et recognita, accessere opuscula recenter nonnulla, numquam hactenus visa, secundo tomo subiecta & index pariter prioribus tomis duobus mixtim subseruiens, locupletissimus, Venetiis, apud Societatem minimam, 1599.*



Dettaglio a colori del margine inferiore sinistro con firma e data.

consueto alla maggioranza delle altre raffigurazioni della città a noi note dal tardo Medioevo sino all'età contemporanea. Il disegno occupa l'intero foglio e concentra l'attenzione sullo spazio urbano racchiuso entro le mura, lasciando in secondo piano le evidenze paesaggistiche poste all'esterno, che sono tratteggiate in modo più sommario.

Nel margine inferiore della pergamena, leggermente spostate verso sinistra, appaiono due righe vergate con scrittura di modulo minuto, chiara e continua. Vicinissime al bordo, proseguono in un tratto oltre la piegatura, diventando non più visibili entro la cornice lignea, il che rende evidente la loro apposizione prima della posteriore intelaiatura. Si tratta di una scrittura in minuscole cancelleresche, nelle forme ampiamente diffuse in Italia nei secoli XIII-XV, trascrivibile come «Ego Philippus Carafa cancellarius de Rubino fecit / [curr]ente anno domini nostri Iesu Christi MCCCCLXXXV». L'inizio della seconda riga appare parzialmente illeggibile, a causa delle tracce d'uso della membrana al tempo in cui venne impiegata per foderare il volume e a causa della posteriore piegatura per l'intelaiatura. Tuttavia la lacuna che precede le lettere «ente», può essere integrata, come proposto da Marco Pozza, specialista in paleografia medievale nell'Università Ca' Foscari di Venezia, nel senso di «[curr]ente», a poco rilevando il mancato rispetto della concordanza tra il pronome personale in prima persona («Ego») e la terza persona singolare del verbo («fecit»), fenomeno non estraneo al latino tardo medievale¹³.

Va peraltro considerato che in questo, come in altri simili contesti, l'analisi delle scritture non deve essere esaminata sotto un punto di vista meramente formale, di sequenza alfabetica o di catena linguistica, ma deve essere considerata tendenzialmente nella sua dimensione

¹³ Comunicazione scritta del prof. Marco Pozza, Università Ca' Foscari di Venezia, 9 marzo 2014.



Dettaglio del margine inferiore destro.

di immagine, all'interno della quale anche le disomogeneità del testo acquistano significato. Nel caso specifico, la scrittura appare tracciata con una tecnica esecutiva al tratto da una penna tagliata a punta larga, il che spiega il tratteggio pesante pur entro un contesto di spaziature fra parole e lettere regolari e omogenee. Non vi è invece alcuna intenzione calligrafica tipica delle scritture che vogliono assumere dignità di iscrizione¹⁴. Si evidenzia, inoltre, il divario fra la qualità della scrittura e il disegno soprastante e il conseguente insieme disomogeneo, caso anche questo non infrequente fra tardo Medioevo ed età moderna¹⁵.

Lungo lo stesso bordo inferiore, ma spostata a destra, appare sulla medesima altezza un'altra scritta solo parzialmente leggibile e della quale si possono intuire le parole «Tergesti prospectus».

L'immagine della città tra reale e verosimile

Il disegno raffigura, come si è detto, la città di Trieste vista dal mare, da un punto ideale di osservazione che appare in larga parte coincidente con quello utilizzato in tutte le prime raffigurazioni note della città.

L'attenzione del disegnatore pare concentrata soprattutto sullo sviluppo della cinta muraria e delle strutture difensive. La raffigurazione presenta un grado di accuratezza e di dettaglio piuttosto significativo per quanto riguarda le mura, le torri e i principali elementi urbanistici ed architettonici, cioè il castello, la cattedrale e il palazzo comunale.

¹⁴ Donata M. GRANDESSO, *Franciscus quondam... Alla ricerca di una (possibile?) decifrazione*, in Giuliana ERICANI et al., *Paesaggio urbano nella mappa dei Bassano*, Bassano del Grappa, Comune di Bassano del Grappa, 2014, pp. 37-38.

¹⁵ È tipico della mappa dalpontiana, cfr. *ivi*, p. 38.

All'interno delle mura si nota uguale accuratezza nel tratteggio delle sagome degli edifici e delle coperture delle case, cioè delle falde dei tetti, anche se tuttavia lo spazio urbano e la descrizione edilizia dell'interno della città, a parte gli edifici monumentali, rimangono approssimativi. Non è l'organizzazione urbana interna ad interessare quindi il disegnatore, preoccupato piuttosto di indirizzare l'attenzione di chi guarda sui caratteri complessivi dell'abitato e sull'architettura militare. Si tratta insomma di una rappresentazione simbolica, in questo senso non dissimile dalle caratteristiche di molte immagini di città del tardo Medioevo e della prima età moderna, tra cui la stessa rappresentazione di Trieste offerta dall'affresco trecentesco della cattedrale¹⁶. I soli elementi dettagliati sono i monumenti, cioè gli edifici del potere civile e religioso, e questo spiega l'accuratezza e l'attenzione dedicata ad alcuni particolari. L'allineamento prospettico è abbastanza uniforme e viene meno in maniera più evidente soprattutto nella raffigurazione del castello.

Frontalmente, dietro alle torri cittadine poste dinanzi al mare, si scorge il palazzo municipale diviso in due diverse ali dalla torre comunale secondo l'aspetto trecentesco che dovette mantenere all'incirca fino al 1690; le due ali presentano, conformemente alla tradizione iconografica e storica, finestre rispettivamente ad arco acuto (a destra) e a tutto sesto (a sinistra). La merlatura è guelfa. Si tratta di una raffigurazione del tutto analoga all'immagine della città offerta dal modellino tenuto in mano dal San Giusto rappresentato nell'affresco trecentesco esistente nella cattedrale di Trieste, con l'unica variazione dell'angolo di visuale, che nel caso dell'affresco è a ovest-nord-ovest, mentre nel caso della pergamena è a est-nord-est¹⁷.

Le mura sono raffigurate a tratto unico, con indicazione delle torri nella loro conformazione nota anche da altre fonti iconografiche. Le torri presentano la tipologia di costruzione su tre lati con il quarto aperto e il loro numero, sette sul lato est e cinque sul lato ovest escluse le tre fronte mare, è del tutto analogo a quello riscontrabile nelle ultime

¹⁶ Si veda l'analisi proposta da Fulvio COLOMBO, Renzo ARCON, *Quaternus domorum et decimarum civitatis Tergesti / Quaderno delle case e delle decime della città di Trieste*, Trieste, Deputazione di storia patria per la Venezia Giulia, 2009 (Fonti e studi per la storia della Venezia Giulia, Serie prima, Fonti, 9), pp. 158-160.

¹⁷ Si tratta di un'immagine molto nota e pubblicata in diverse sedi, tra cui – con riferimenti aggiornati alle indagini critiche – Enrica COZZI, *La fortuna iconografica di San Giusto nella produzione artistica medievale*, in *San Giusto nella tradizione martiriale tergestina*, a cura di Giuseppe CUSCITO, Trieste, Editreg, 2005 (Antichità Altoadriatiche, 60), pp. 291-305.

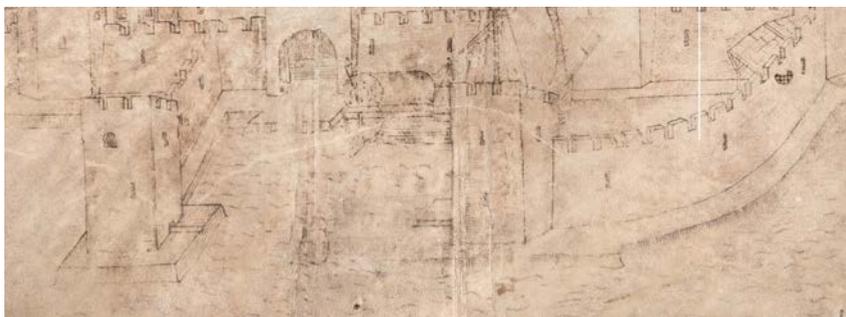


Particolare delle mura e delle torri con fronte sul mandracchio e con il palazzo comunale.

raffigurazioni della cinta completa prima della sua demolizione settecentesca, tra cui la veduta di Trieste pubblicata da Vincenzo Coronelli del 1708¹⁸ e la pianta del 1718 utilizzata dai triestini per ottenere la concessione del porto franco¹⁹. L'estensione delle mura coincide quindi con quella massima raggiunta in età moderna prima della loro progressiva demolizione, nel corso del Settecento. Sul fronte mare, spiccano da sinistra a destra le tre torri delle Beccherie, del porto e di Fradaia o Fradella, tutte con merlatura guelfa. La torre delle Beccherie, a sinistra e demolita nel 1707, è di forma pentagonale conformemente alla tradizione iconografica, mentre le altre due sono quadrate. Nel disegno, la torre delle Beccherie appare l'unica provvista di copertura a coppi; si tratta di un particolare apparentemente insignificante, che però non trova rispondenza nel dipinto trecentesco della cattedrale né nella sua rielaborazione grafica ottocentesca dovuta a Giulio de

¹⁸ Si tratta della veduta di Trieste contenuta nella parte III di *Repubblica di Venezia* intitolata *Mari, Golfi, Isole, spiagge, Porti, Città, Fortezze et altri luoghi dell'Istria, Quarner, Dalmazia, Albania, Epiro e Livadia delineati e descritti dell'opera Stati della Repubblica di Venezia, divisi in cinque parti*, Venezia, a spese dell'autore, 1708. La veduta è stata ampiamente pubblicata in tempi anche recenti, cfr. GODOLI, *Trieste* cit., p. 34, fig. 18, e in *Ritratto di città. Vedute, impressioni, cronache di Trieste nelle stampe dell'Ottocento*, a cura di Fiorenza DE VECCHI, Lorenza RESCINITI, Marzia VIDULLI TORLO, Trieste, B&Mm Fachin, 1991, p. 22, tav. 12. Se ne veda la scheda in Fiorello DE FAROLFI, *Catalogo delle stampe triestine dal XVII al XIX secolo*, a cura di Marili CAMMARATA, Trieste, Parnaso, 1994, p. 218, tav. 883, mentre per il particolare del castello si veda p. 104, tav. 380. Ne esiste un'altra versione, cfr. DE FAROLFI, *Catalogo* cit., p. 241, tav. 1031.

¹⁹ Pietro KANDLER, *Pianta del porto interno ed esterno della città di Trieste dell'anno 1718*, in «L'Istria», 5, 18 (8 maggio 1850), pp. 127-130.



Particolare del mandracchio fortificato.

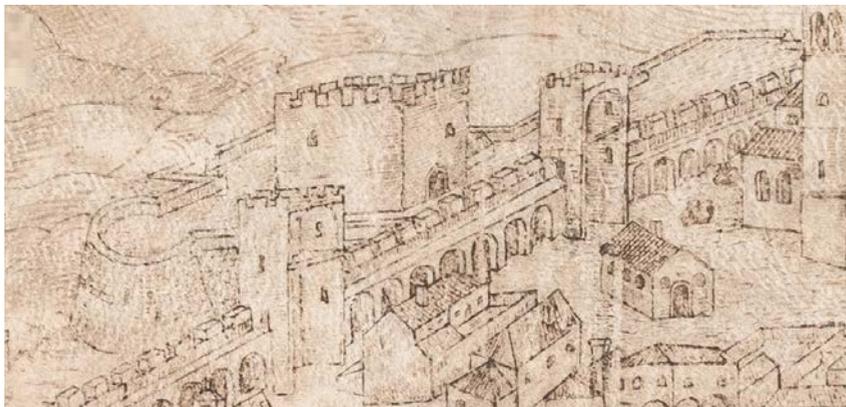
Franceschi²⁰. A differenza inoltre del dipinto trecentesco di San Giusto, che presenta tutte e tre le torri munite di porte, qui solo la torre del porto appare munite di porta nella quale si intravedono alcuni gradini a salire. Viene dato particolare rilievo infine al porto (mandracchio), che appare protetto dai due moli entrambi fortificati con prosecuzione delle mura sino alle due torri («boccole») poste all'imboccatura, che secondo le cronache locali vennero abbattute o fortemente danneggiate dal terremoto del 1511. Da notare che la prosecuzione delle mura a protezione del mandracchio, ma solo per il tratto occidentale, è attestata da una sola altra fonte iconografica, e cioè dalla più tarda veduta del Coronelli del 1708.



Particolare della cattedrale.

Alla sommità del colle di San Giusto si riconoscono la cattedrale, con il campanile a cuspidale, e il castello. La cattedrale è resa riconoscibile, oltre che dalla presenza della torre campanaria e dalla caratteristica facciata con il rosone centrale, anche dal dettaglio offerto dalla stele funeraria romana dei Barbi, utilizzata per creare gli stipiti della porta e nella quale il disegnatore accenna alle sagome dei volti. Alla destra della cattedrale è la chiesetta di San Michele in Carnale. Il castello è rappresentato nella sua conformazione fredericiana addossata alle mura, con

²⁰ Si veda la rielaborazione grafica di Giulio de Franceschi per Giuseppe CAPRIN, *Il Trecento a Trieste*, Trieste, Stabilimento di Arti Grafiche G. Caprin, 1897.



Particolare del castello con i due bastioni.

l'imponente torrione centrale e il cosiddetto bastione veneto o «rotondo», il cui avvio della costruzione viene fatto risalire dalla letteratura all'epoca dell'occupazione veneziana del 1508. Si riconosce però anche, ad un esame più attento, la sagoma triangolare di un secondo bastione, che potrebbe essere il cosiddetto bastione Ferdinando o de Pomis (poi «fiorito»), tracciato forse alla metà del Cinquecento²¹ e così chiamato dal nome dell'architetto che lo completò intorno al 1630, o addirittura l'accenno alla sagoma del terzo bastione seicentesco, denominato «Lalio». In ogni caso, si tratta di elementi architettonici successivi alla data apposta a margine del disegno, che rendono palesemente incoerente la cronologia dell'insieme.

All'interno delle mura non emergono altri elementi di particolare identificabilità che possano rivelare l'importanza delle opere urbanistiche. Nei pressi della penultima torre a salire sul lato di sinistra, identificabile con la torre delle Monache, si nota un piccolo edificio del tutto simile a quello raffigurato in analoga posizione nel dipinto trecentesco di Trieste a San Giusto e forse identificabile nel monastero della Cella, che sarebbe stato demolito però all'inizio del Cinquecento. Un edificio porticato su archi a tutto sesto, nella parte superiore della città, sembra sostanzialmente frutto di fantasia. Si può notare poi un altro edificio non identificabile con merlatura guelfa

²¹ Che fosse stato tracciato alla metà del '500 viene dedotto da Enrico MORPURGO, *Il castello di Trieste, con illustrazioni*, Trieste, Azienda di soggiorno e Turismo, 1949, p. 29, sulla base delle lapidi murate sul bastione, che sono appunto datate l'una al 1557 e l'altra al 1630.

nella parte inferiore, a sinistra del palazzo comunale e nelle immediate vicinanze della cinta muraria confinante con il mare. Dietro il palazzo comunale si intravede solo il campanile della chiesa romanica di San Silvestro, seppure in forma più tozza e meno snella di quanto sia nella realtà.

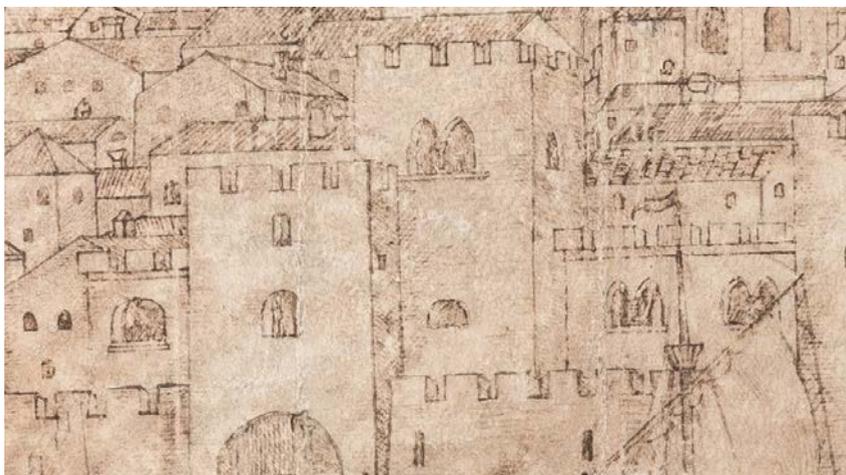
All'esterno delle mura risaltano i cavedini delle saline e le chiese suburbane, tra le quali è riconoscibile a sinistra nei pressi delle saline la chiesetta di San Nicolò dei marinai. Nel mandracchio e dinanzi alla città stazionano due navi, del tipo delle navi tonde o cocche veneziane, imbarcazioni da carico tipiche dei secoli XV-XVII. La collocazione delle due navi, una dinanzi al porto e una all'interno, fa presumere che la loro raffigurazione sia funzionale a descrivere le dimensioni e la capacità del mandracchio. Fuori dalla città, sulle alture verso tramontana, si nota una cappella che appare compatibile con la posizione dell'antica chiesetta di San Vito, demolita all'inizio del Seicento per consentire la costruzione dell'omonimo fortino detto anche «Sanza».

Non si evidenziano però nel disegno sensibili pentimenti, a parte un episodio sulla sinistra dell'immagine, corrispondente al tratto a ovest-nord-ovest della cinta difensiva, dove la raffigurazione della torre di Riborgo sembra sovrapporsi al tracciato della cortina muraria.

La conformazione urbana rappresentata dal disegno appare nel complesso coerente con lo sviluppo raggiunto dalla città tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo e in particolare con l'aspetto che Trieste doveva avere prima del rovinoso terremoto del 1511 che, secondo la tradizione documentaria, distrusse gran parte delle mura e delle fortificazioni nonché dell'abitato.

Tuttavia, come già rilevato, emergono alcuni problemi interpretativi che pongono talune poche ma facilmente riconoscibili questioni di compatibilità con la data del 1485 apposta nella scrittura in fondo al disegno. Come segnalato già da Godoli e Furlan, si nota l'esistenza ormai chiara del cosiddetto bastione rotondo progettato e costruito a partire dal 1508²². Anche la raffigurazione della cattedrale appare curiosa perché la cuspid del campanile, sempre secondo la tradizione storiografica, venne abbattuta già nel 1422 mentre l'altezza della torre campanaria

²² GODOLI, *Trieste* cit., p. 27; FURLAN, *Piazza dell'Unità* cit., pp. 43, 60; per il fulmine del 1422 e il rifacimento della cuspid del campanile si veda Vincenzo SCUSSA, *Storia cronografica di Trieste dalle sue origini sino all'anno 1695, cogli annali dal 1695 al 1848 del procuratore civico Pietro Kandler*, Trieste, Tip. del Lloyd Austriaco, 1863, p. 85.



Dettaglio del palazzo comunale.

venne ridotta verso il 1508²³, benché il campanile continui ad apparire nella sua forma originaria con cuspide alta ancora nel dipinto di Trieste eseguito nel 1540 da Benedetto Carpaccio per la sala del Maggior Consiglio del palazzo comunale e poi collocato nella cattedrale²⁴. Le caratteristiche del palazzo comunale sembrano invece compatibili con la configurazione trecentesca destinata a permanere sino al tardo Seicento; anche in questo caso si tratta di una rappresentazione per gran parte simile a quella dell'affresco trecentesco, non documentata da altre fonti iconografiche ma riconoscibile ancora nella veduta inserita nella pala d'altare del 1678 nella medesima cattedrale²⁵. Molti di questi elementi hanno fatto propendere in passato gli interpreti per una datazione della pergamena ad una fase di poco posteriore al 1511, supponendola una ricostruzione a memoria o su fonti più antiche dell'immagine della città intorno al 1508²⁶.

²³ Marin SANUDO, *I diarii (MDCCCCXCVI-MDXXXIII)*, a cura di Rinaldo FULIN, Federico STEFANI, Nicolò BAROZZI, Guglielmo BERCHET, Marco ALLEGRI, VII, Venezia, R. Deputazione veneta di storia patria, 1882.

²⁴ COZZI, *San Giusto* cit., p. 307.

²⁵ Se ne veda l'immagine in GODOLI, *Trieste* cit., p. 34, fig. 17.

²⁶ Ivi, p. 27: «appare quindi probabile che l'immagine della città fornita dalla pergamena non sia stata interamente eseguita dal vero, ma anche con l'ausilio di più antichi documenti iconografici»; FURLAN, *Il Medioevo* cit., p. 43.

Le navi e la rosa dei venti

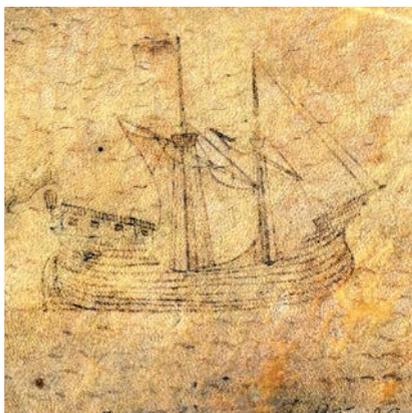
Il disegno raffigura inoltre due navi e presenta, nel margine inferiore destro, una rosa dei venti, tutti elementi che sono stati oggetto di esame da parte di un esperto in storia della marineria veneta e adriatica come Gilberto Penzo²⁷.

La nave disegnata nella rada veleggia al gran lasco e con mure a dritta, cioè con il vento che soffia in poppa leggermente a destra. Armata con due alberi e bompresso, presenta velatura quadra ed è raffigurata con ricchezza di dettagli, che comprendono le manovre dormienti, con le sartie e le griselle, le coffe, gli stralli sul bompresso. Non vengono raffigurate vele di prua né i fiocchi, introdotti tra fine '600 e inizio '700 e quest'assenza non pare frutto di dimenticanza, considerata l'accuratezza degli altri dettagli. La nave presenta all'estremità poppiera un grande fanò o fanale che ne indicava il rango e al di sopra un grande vessillo. La bandiera a fiamma in testa d'albero è orientata in direzione opposta al vento, errore molto comune ai disegnatori di barche e ai pittori (è presente anche nella versione errata e più rara delle celebri 500 lire d'argento del 1957). La nave ha a poppa come copertura per il cassero una tuga, destinata a proteggere l'equipaggio e i passeggeri di riguardo. Si intravede una struttura a capanna con un tetto a due spioventi disposti in senso longitudinale, secondo una forma molto arcaica riscontrabile nelle raffigurazioni quattrocentesche e di inizio '500²⁸.

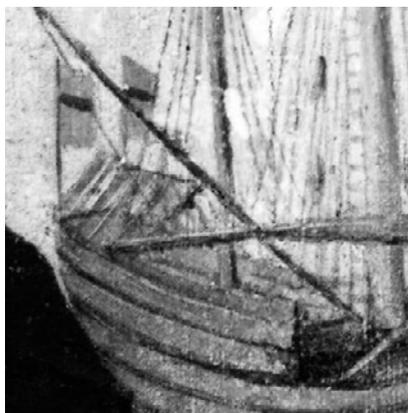
All'interno del mandracchio, parzialmente celata da una delle torri o boccole del porto, si nota un'altra imbarcazione, presumibilmente all'ormeggio. Lo scafo è di medie dimensioni, più ridotte rispetto alla prima nave, ha una poppa a specchio e una prua piena con l'asta ricurva e leggermente elevata senza castello. Sull'opera morta si riconoscono i corsi di fasciame, vi è un cassero modesto e sulla faccia poppiera si riconosce un'edicola destinata, secondo l'uso antico, a raffigurare il personaggio o il santo che dava il nome alla nave.

²⁷ Gilberto PENZO, *Navi veneziane - Venetian ships. Catalogo illustrato dei piani di costruzione*, Trieste, Lint, 2000 (Gente di mare. Documenti); ID., *Considerazioni sulle navi disegnate nella pergamena «Trieste nel 1508»*, relazione datata Venezia, marzo 2015.

²⁸ Giovan Battista RUBIN DE CERVIN, *Bateaux et Batellerie de Venise*, Lausanne-Paris, Edita-Vilo, 1978; *The Evolution of the Sailing Ship 1250-1580*, a cura di Basil GREENHILL, London, Conway Maritime Press, 1995 (Keynote Studies from the Marine's Mirror).



Particolare in immagine contrastata della nave nella rada.

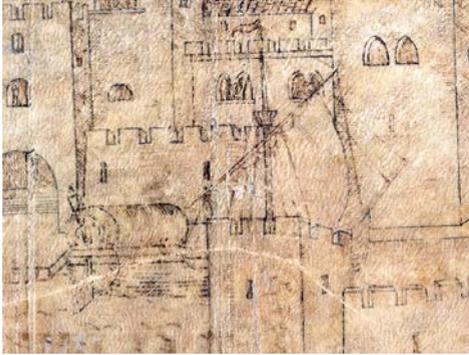


Particolare dal Ciclo di Sant'Orsola di Vittore Carpaccio, Venezia 1490-1495.

La nave è armata con un solo albero e un bompresso molto inclinato. Sul triganto è fissata un'asta inclinata all'infuori che sembra portare un vessillo, orientato correttamente, mentre la fiamma sulla varea, in cima all'albero, garrisce anche in questo caso in direzione contraria al vento che soffia sulla vela, seguendo un errore simile a quello presente nella raffigurazione nella prima nave ma coerente con le esigenze pittoriche dell'insieme. Questa imbarcazione mostra una vela al soleggio, cioè stesa ad asciugare, come si usava quando si rientrava in porto per evitare che l'umidità presente nel tessuto la facesse marcire.

L'autore del disegno ha raffigurato le due navi in modo corretto e dettagliato senza ricorrere apparentemente a modelli standardizzati, come avveniva invece frequentemente quando l'immagine delle navi era utilizzata per scopo meramente decorativo e per arricchire il vuoto degli specchi d'acqua nelle mappe. Nella pergamena appaiono invece due imbarcazioni differenti per forma dello scafo e per alberatura, tali da suggerire anche le diverse condizioni di pescaggio della rada e del mandracchio, che restituiscono tipologie navali ascrivibili ad un periodo compreso tra la fine del XV e la prima metà del XVI secolo.

Anche la rosa dei venti attira l'attenzione per le caratteristiche e per i dettagli: si tratta di una rosa a sedici punte formata da una prima croce con i principali venti di Tramontana, Levante, Ostro e Ponente, e una seconda più piccola con i venti di Grecale, Scirocco, Libeccio



Particolare della nave nel mandracchio.

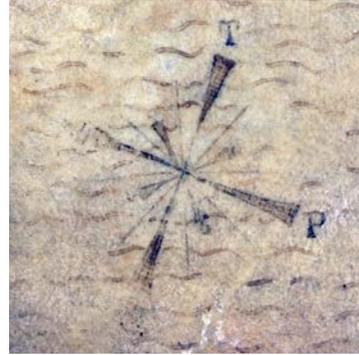


Immagine contrastata della rosa dei venti.

e Maestro. Vi sono poi altre due croci formate da semplici linee che indicano le otto quarte. L'orientamento della rosa dei venti sembra corretto con la croce principale NS in linea con la direzione della città e in particolare con l'asse tra la cattedrale di San Giusto e la porta sul mandracchio.

Il carattere delle lettere capitali «T» e «P» sui due vertici della croce principale sembra però più tardo, le lettere appaiono ripassate con inchiostro più scuro anche se coerente con quello del resto del disegno e non appaiono in asse con le croci, tanto da far pensare ad una loro apposizione in un secondo tempo da persona meno pratica del disegno raffigurato.

La data e la firma

Il disegno presenta anche, come segnalato in apertura, alcune didascalie delle quali almeno una, quella nel margine inferiore sinistro, di più facile lettura. Si tratta, come accennato, di una scrittura in minuscole cancelleresche, nelle forme ampiamente diffuse in Italia nei secoli XIII-XV, trascrivibile come «Ego Philippus Carafa cancellarius de Rubino fecit / [curr]ente anno domini nostri Iesu Christi MCCCCLXXXV». Questa pare essere dunque la data con la firma dell'autore del disegno, o comunque di una persona che ne avrebbe attestato la veridicità o autenticità. La data 1485 non pare oggetto di ripensamenti così come il nome di Filippo Carafa, che non è attestato da altre fonti e pone problemi di verificabilità in quanto l'antico

archivio comunale di Rovigno andò disperso nel 1568 nel corso di un naufragio mentre veniva trasferito a Venezia²⁹. La formula e il titolo attribuito all'autore presenta però caratteri di verosimiglianza ed è coerente con le pratiche cancelleresche di ambito istro-veneto, così come l'uso del patronimico Carafa, che rimanda alla famiglia cui era stato attribuito il feudo di Pietrapelosa, prima che venisse assegnato nel XV secolo ai Gravisi³⁰. L'espressione «de Rubino» rimanda ad una formula consueta nella documentazione medioevale e moderna³¹ soprattutto in atti di carattere pubblico³², in quanto l'ufficio di cancelliere, rinnovato dagli Statuti introdotti nel 1531, era associato alla basilica di S. Eufemia e veniva utilizzato anche dall'auditore e vicario generale di Parenzo che esercitava giurisdizioni a nome del vescovo diocesano di Parenzo³³. Il fatto che per l'autore si usi un patronimico come quello dei Carafa di sicuro prestigio e che lo si indichi come cancelliere, specificando il luogo in cui il disegno sarebbe stato prodotto e cioè Rovigno d'Istria («de Rubino») serve a rimandare ad un contesto di autorevolezza e di verosimiglianza del documento anche a prescindere dalla sua concreta verificabilità. È comunque anche vero, come è stato precedentemente osservato, che in simili casi le didascalie, le firme o le date non devono essere esaminate solo sotto un punto di vista meramente formale, di sequenza di catena linguistica o di sequenza cronologica, ma devono essere considerate tendenzialmente nella loro dimensione di immagine che si lega al complesso del disegno e serve a restituire un carattere di verosimiglianza più che di veridicità.

²⁹ Jakov JELINCIC, *L'archivio capitolare di Rovigno*, in «Atti del Centro di Ricerche Storiche di Rovigno», 22 (1992), p. 337.

³⁰ Documento del 30 maggio 1397, indizione V, Cividale, in *Codice diplomatico istriano*, vol. III, n. 874; Carlo DE FRANCESCHI, *L'Istria, Note storiche*, Parenzo, Coana, 1879, p. 233; Dario ALBERI, *Istria: storia, arte e cultura*, Trieste, Lint, 1997, p. 696.

³¹ Mario DORIA, *L'etimo di Rovigno*, in *Rovigno d'Istria*, I, a cura di Franco STENER, Trieste, Famia Ruvignisa, 1997, p. 14; Marino BUDICIN, *Itinerari storico-artistici*, in *Rovigno d'Istria* cit., p. 212.

³² Vjekoslav BRATULIC, *Rovinjnsko selo. Monografija jednog istarskog sela*, Zagreb, Jadranski institut Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, 1959, in particolare pp. 131-133 per il periodo che ci interessa; inoltre ARCHIVIO DI STATO DI VENEZIA, Capi del Consiglio dei Dieci, Lettere di rettori e altre cariche, busta 272, c. 123r.

³³ Antonio ANGELINI, *Cenni sopra la chiesa di Rovigno*, Venezia, Tipografia Municipale di Gaetano Longo, 1858, p. 17; Bernardo BENUSSI, *Storia documentata di Rovigno*, Trieste, Tipografia del Lloyd austriaco, 1888, pp. 86-87, 287.

Nuove analisi sugli inchiostri e sulla pergamena

In tempi recenti la pergamena è stata sottoposta anche ad analisi chimiche non invasive e a indagine con il metodo del radiocarbonio, più invasivo ma limitato ad una porzione minima della membrana.

Le analisi sono state condotte presso il Dipartimento di Chimica generale dell'Università degli Studi di Torino in collaborazione con il Dipartimento di Scienze e Innovazione Tecnologica dell'Università degli Studi del Piemonte Orientale per cura dei dottori Angelo Agostino e Maurizio Aceto nell'aprile 2014 e sono documentate da una relazione scritta del 25 febbraio 2015³⁴.

L'esame ravvicinato degli inchiostri ha permesso di capire che il disegno appare formato con due tecniche differenti: geometrica con uso di righello per le geometrie e la parte architettonica, a mano libera per quanto riguarda invece il tratteggio delle onde sul mare, delle nuvole, del paesaggio circostante. Le due tecniche risultano utilizzate in continuità e non si apprezzano sensibili discontinuità di tipo grafico o prospettico nelle forme geometriche o rispettivamente nel paesaggio.

Alle due diverse tecniche corrispondono l'uso di inchiostri di colore differente, che variano da un tono scuro, quasi nero, ad un tono più bruno, quasi rossastro. L'analisi Raman sui grani rossi, con tecnica che permette di effettuare un'analisi molecolare su scala microscopica, ha evidenziato un pigmento a base di ossido di ferro, come ematite, ocras rossa, caput mortuum ecc. I grani neri risultano invece costituiti da un pigmento a base di carbone. Questa composizione mista di ossido di ferro/carbone fa pensare all'inchiostro noto come sanguigna, ampiamente in uso dal Medioevo all'età moderna.

Con la stessa tecnica Raman è stata analizzata anche la scrittura nera collocata in basso a sinistra recante la data e l'attribuzione del disegno e la parte nera di una delle architetture. In entrambi i casi il pigmento risultante è stato il carbone.

³⁴ Angelo AGOSTINO, Maurizio ACETO, *Analisi non invasive su reperto pergameneo raffigurante una vista di Trieste*, datata Torino 25 febbraio 2015. Si vedano, dei due autori, anche Maurizio ACETO, Ambra IDONE, Angelo AGOSTINO, Gaia FENOGLIO, Monica GULMINI, Pietro BARALDI, Fabrizio CRIVELLO, *Non-invasive investigation on a VI century purple codex from Brescia, Italy*, in «Spectrochimica Acta, Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy», 117 (2014), pp. 34-41; Maurizio ACETO, Angelo AGOSTINO, Gaia FENOGLIO, Monica GULMINI, Valentina BIANCO, Eleonora PELLIZZI, *Non invasive analysis of miniature paintings: Proposal for an analytical protocol*, in «Spectrochimica Acta, Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy», 91 (2012), pp. 352-359.

L'analisi in fluorescenza di raggi X ha portato ad una conferma di queste evidenze³⁵. I risultati semiquantitativi hanno permesso di individuare due inchiostri tipo logicamente differenti, uno a base presumibilmente carboniosa usato per tratteggiare la sagoma geometrica degli edifici, e un secondo con una serie di elementi metallici (piombo, zinco e rame) che si ritrovano usualmente in associazione al ferro in inchiostri di natura ferro-gallica, utilizzato per ripassare le architetture e per le campiture. Solo penna ad inchiostro per la parte disegnata a mano libera, per le campiture, così come per la sagoma delle imbarcazioni e per la rosa dei venti. La ripassatura delle sagome degli edifici appare non uniforme ma anche in questo caso si tratta di fenomeno non infrequente nelle mappe di età moderna³⁶. Tutti gli altri elementi rilevati dall'analisi in fluorescenza sulla pergamena, considerati leggeri come il calcio, il potassio, il fosforo, sono da associare alla composizione organica del collagene che compone la pergamena.

Sulla pergamena sono state eseguite poi alcune analisi invasive con il metodo del radiocarbonio C14, mediante asportazione di un frammento di pergamena dal bordo inferiore sinistro. L'analisi è stata effettuata estraendo il carbonio dal campione grezzo tramite trattamenti chimici e fisici e il carbonio così ottenuto è stato sottoposto ad analisi di spettrometria di massa con acceleratore. È stato così possibile ottenere un valore di percentuale di carbonio moderno da cui si è ricavata l'età convenzionale del campione, che è stata ricalibrata e convertita in età di calendario. La datazione ricavata si riferisce alla cessazione di scambio di anidride carbonica tra il campione e l'atmosfera e/o la sua morte e colloca temporalmente il reperto intorno all'anno 1641³⁷. I risultati complessivi delle analisi sugli inchiostri evidenziano quindi l'uso di due tipi di inchiostro, un primo di natura carboniosa (carbone di legna), l'altro assimilabile a un composto con elevato residuo inorganico, probabilmente sanguigna. Anche lo stato fisico della pergamena, secondo le conclusioni delle indagini svolte dagli esperti delle università di Torino e del Piemonte Orientale, sembra essere assolutamente compatibile con i periodi storici rilevati dal radiocarbonio³⁸.

³⁵ AGOSTINO, ACETO, *Analisi non invasive* cit., pp. 8-10.

³⁶ Chiara SCARDELLATO, Florindo ROMANO, *Le tecniche di imaging diagnostico*, in *Il paesaggio urbano* cit., pp. 63-65.

³⁷ AGOSTINO, ACETO, *Analisi non invasive* cit., pp. 12-13.

³⁸ Ivi, p. 13.

La datazione e la committenza del disegno: ipotesi interpretative

Come prima conclusione, dunque, gli esiti degli esami esterni e delle analisi sulla membrana provano nel complesso che ci troviamo dinanzi ad una pergamena conciata con tutta probabilità all'inizio del Seicento e destinata a copertura di un tomo delle cosiddette *Controversie* di Roberto Bellarmino, probabilmente nell'edizione veneziana in quattro volumi del 1599. L'inizio del Seicento è, quindi, il termine *post quem* per determinare il primo impiego della pergamena e quest'epoca risulta confermata dalle analisi svolte con il metodo del radiocarbonio.

Il disegno, reso possibile dal riutilizzo della membrana e al dilavamento del titolo del frontespizio, è perciò posteriore, così come l'apposizione della data, che appare di conseguenza apocrifa assieme alla firma del presunto autore. Ritorniamo sulla funzione della data e della firma, ma intanto occorre dunque indagare meglio sull'epoca della sua esecuzione e, per arrivare a questa, sulle sue possibili fonti.

Un primo dato da tenere presente riguarda il profilo del castello e in particolare la presenza di bastioni: sia quella del bastione rotondo o veneto, sia il profilo dell'altro bastione, che si tratti del bastione Ferdinando o del bastione Lalio, le origini dei quali non sono comunque anteriori alla metà del Cinquecento. Poiché, al di là di questi elementi, la veduta nel suo complesso rappresenta la città così come appariva intorno al 1508 (prima del terremoto del 1511), l'evidente incoerenza cronologica fra l'epoca cui si riferisce la rappresentazione e quella dell'esecuzione del disegno, collocabile per le ragioni più sopra descritte nella seconda metà del Seicento, esclude che possa trattarsi di un rilievo frutto di osservazione o di memoria diretta. Ciò pare confermare quindi l'ipotesi formulata da Godoli di un disegno eseguito in parte su fonti più antiche, e invita quindi a cercare le fonti alle quali il disegnatore può aver fatto ricorso per la sua esecuzione.

Un esame di tipo comparativo fra l'architettura urbana descritta nel disegno e quella risultante da altre raffigurazioni precedenti o posteriori all'epoca della conciatura della pergamena permette ulteriori considerazioni. Come noto alla storiografia locale, tutte le raffigurazioni conosciute della città di Trieste anteriori al XVII secolo si riducono ai modelli della città raffigurati negli affreschi e nei dipinti della cattedrale di San Giusto del tardo '300, del 1540 e del 1678, alla scultura lignea del Santo Patrono risalente al XV secolo conservata presso il museo della Fondazione Scaramangà di Altomonte e nell'ap-



Il modello trecentesco di Trieste dall'affresco nella cattedrale di San Giusto nella trascrizione grafica di Giulio De Franceschi del 1891.

prossimativa raffigurazione del palazzo comunale nel cosiddetto Trittico di Santa Chiara³⁹.

Il disegno della pergamena non rivela parentele con alcuna di queste fonti, tranne che con la raffigurazione trecentesca della città esistente nel ciclo di dipinti sul martirio di San Giusto già posto nell'abside destro della cattedrale e ora distaccato e collocato nella cappella di San Giovanni: identiche la struttura delle mura, la conformazione del palazzo comunale e della cattedrale. Rispetto a questa base trecentesca si notano, nel disegno oggetto del nostro esame, un leggero spostamento della prospettiva e soprattutto gli inserimenti

³⁹ Tutte queste fonti sono riprodotte nel citato volume curato da MIRABELLA ROBERTI, *San Giusto* cit. Sul Trittico di Santa Chiara si veda anche COZZI, *La fortuna iconografica* cit., pp. 289-291.

urbanistici funzionali ad un “aggiornamento” dell’immagine: essenzialmente l’allargamento della cinta muraria, l’inserzione del castello con i suoi elementi difensivi e quelli del porto (mandracchio) con le navi all’interno del bacino. Vi sono poi altri particolari del disegno, in particolare la copertura a coppi della torre delle Beccherie, che non corrispondono ad altre immagini note della città, nemmeno alle ricostruzioni elaborate a partire dall’800. La sola fonte iconografica che segnala ad esempio la copertura a coppi della torre è l’affresco di Antonio Panza del 1704, che però presenta tutte le altre torri con analoga copertura⁴⁰. Infine anche l’immagine del palazzo comunale, che appare compatibile con quella dell’affresco trecentesco, risulta invece molto differente da altre raffigurazioni e dalle ricostruzioni ottocentesche offerte da Pietro Kandler⁴¹. Se ne trae l’impressione, quindi, che questi particolari possano essere derivati o da un’osservazione diretta a posteriori o da fonti più antiche, considerato anche che la lettura dell’affresco trecentesco nella cattedrale già all’inizio del ’700 presentava tali difficoltà di lettura da giustificare la copertura con le tele di Panza⁴².

Per quanto riguarda l’aspetto della città nell’estensione descritta dal disegno, le dimensioni della cinta muraria trovano corrispondenza solo con le rare immagini che ci sono pervenute del tardo Seicento, come quella del manoscritto di Prospero Petronio⁴³ e i due disegni di Trieste inseriti nel volume di Vincenzo Coronelli del 1708, il primo consistente

⁴⁰ Se ne veda la riproduzione in GODOLI, *Trieste* cit., p. 38, fig. 23.

⁴¹ Il riferimento è alla ricostruzione del palazzo comunale presente nella prima edizione della *Storia del consiglio dei Patrizi dall’anno 1382 all’anno 1809 con documenti*, Trieste, Tipografia del Lloyd Austriaco, 1858, p. 110 (cfr. DE FAROLFI, *Catalogo* cit., p. 266, tav. 1158) e all’immagine acquerellata aggiunta nella copia d’uso di Kandler ed edita nella riedizione curata da Giulio Cervani, Trieste, Edizioni della Cassa di Risparmio di Trieste, 1972 (le due immagini si trovano in quest’edizione alle pp. 28 e 29).

⁴² Visto a distanza nell’affresco trecentesco si scorge il tetto di un’abitazione retrostante la torre che potrebbe erroneamente essere interpretato come copertura invece della torre. In questo caso ci troveremmo dinanzi ad una prova della dipendenza del nostro disegno da un’osservazione diretta dell’affresco. In ogni caso effettivamente la torre a partire dal ’500 presentava una copertura a coppi, come documentano le annotazioni ai lavori contenuti nei Quaderni dei Camerari conservati presso l’Archivio diplomatico di Trieste.

⁴³ Il disegno, con il manoscritto, risale al 1680 circa ed è conservato presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia. È stato edito per cura di Giusto Borri e di Luigi Parentin con il titolo *Memorie sacre e profane dell’Istria*, Trieste, Tipografia Coana, 1968.



Trieste (con l'errata indicazione di Spalato) secondo Vincenzo Coronelli (1708).

in un particolare della città alta con il castello, il secondo in una veduta complessiva⁴⁴.

Il riferimento alle vedute di Coronelli merita un approfondimento anche perché utile a comprendere il contesto ambientale e cronologico entro il quale potrebbe essere stato tratteggiato il disegno sulla pergamena. Spesso citate nella storiografia locale, le immagini di Coronelli non sono state in realtà studiate in modo specifico dagli storici giuliani, che le hanno genericamente ascritte al tardo Seicento o al primo Settecento (con un'oscillazione temporale che va dal 1688 al 1708) evitando di offrire riferimenti più precisi. Eppure appaiono di grande interesse perché sono spesso il frutto del riutilizzo di basi più antiche, come nel caso del nostro disegno, e documentano un vivace interesse di parte veneziana per la situazione urbanistica delle città della costa adriatica tra fine Seicento e inizio Settecento. Un lavoro continuo di adattamento e di rifacimenti che portò alla produzione, da parte di Coronelli, di molte opere illustrate, in cui talora le tavole si ripetevano attraverso gli anni, spesso esistenti in esemplari unici, causa il diverso assemblaggio delle incisioni e dei frontespizi a seconda del legatore e dell'estro dello stesso autore⁴⁵.

⁴⁴ CORONELLI, *Repubblica di Venezia* cit., parte III. La scheda relativa a queste vedute è in http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/viewItemMag.jsp?case=&id=mag_GEO0011287 e in http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/viewItemMag.jsp?case=&id=mag_GEO0011288. Per una descrizione dell'opera cfr. invece Piero FALCHETTA, *Il fondo delle opere di Coronelli alla Biblioteca di San Marco in Venezia e il progetto «Coronelliana Marciana»*, in *Un intellettuale europeo e il suo universo: Vincenzo Coronelli (1650-1718)*, a cura di Maria Gioia TAVONI, Bologna, Costa, 1999, pp. 226-227.

⁴⁵ Ermanno ARMAO, *Vincenzo Coronelli: cenni sull'uomo e sulla sua vita, catalogo ragionato delle sue opere, lettere fonti bibliografiche, indici*, Firenze, Bibliopolis, 1944.

Le due vedute di Trieste incise da Coronelli, in particolare, appaiono inserite nella terza parte di un'opera senza editore e senza luogo di stampa, ma risalente al 1708, contenente una raccolta di incisioni di numero variabile raffiguranti piante e vedute di città e territori della Repubblica di Venezia o a lei prossimi. Anche in questo caso non si tratta di una produzione originale frutto di testimonianza o di osservazione diretta: Coronelli dipendeva da altre fonti precedenti e molto spesso dalla possibilità di accedere ad archivi, prevalentemente veneziani, dai quali poteva copiare rilievi e disegni più antichi che avevano ormai perso interesse politico o militare per mantenere un semplice interesse storico⁴⁶. Questa dipendenza da fonti più antiche, spesso di uso militare e risalenti al Cinquecento, spiega così il fatto che nelle sue vedute di città emerge sempre una particolare attenzione per la presentazione degli apparati difensivi, per i profili geometrici della cortina, per le linee di difesa e minore invece per la rappresentazione urbanistica e per i singoli edifici⁴⁷. Non sono note le fonti per le vedute di Trieste di Coronelli ma pare proprio questo il contesto in cui inscrivere il nostro disegno su pergamena, la cui produzione è riferibile all'ambiente veneto e a un disegnatore o pittore attento specialmente per l'architettura militare e per le strutture difensive ormai non più esistenti.

Va infine rilevato che le modalità costruttive del nostro disegno appaiono comunque di marcata impostazione rinascimentale. Lo stile è coerente con la ritrattistica della città quattro-cinquecentesca e il disegno presenta una serie di invenzioni prospettiche tipiche del tempo e non sempre coerenti con il contesto generale per ciò che concerne l'orientamento degli edifici e gli assi principali. Anche il trattamento delle montagne e lo stile del paesaggio rimandano, così come il modo di sottolineare la dimensione muraria, a caratteristiche tipiche del tardo '400, che si riscontrano ad esempio nella famosa veduta di Firenze detta «della catena», opera del pittore e incisore Francesco Rosselli e stampata a Norimberga nel 1493⁴⁸.

Se ne può dedurre che il nostro disegno, per quanto steso verso la fine del Seicento o all'inizio del Settecento, ha sicuramente una base antica

⁴⁶ Giuliana MAZZI, *Architetture e città*, in *Un intellettuale europeo* cit., p. 179.

⁴⁷ Ivi, pp. 171, 174.

⁴⁸ Ringrazio Vladimirio Valerio per queste suggestioni; per la veduta «della catena» cfr. Giuseppe BOFFITO, Attilio MORI, *Piante e vedute di Firenze: studio storico-topografico*, Firenze, Tipografia Giuntina, 1926, p. 24.



Firenze nella veduta «della catena», Norimberga 1493.

coerente con la datazione apposta. Una base o più basi non rintracciabili, ad eccezione del più modesto modellino raffigurato nell'affresco trecentesco della cattedrale. Non si può escludere, a questo punto, che il disegno sia almeno in parte la ricopiatura di una fonte più antica, con alcuni importanti aggiornamenti, eseguita in un'epoca come quella a cavallo tra Sei e Settecento nella quale particolarmente intenso era l'interesse, per esigenze militari, commerciali o semplicemente storico-culturali, per questo tipo di immagini di città.

Anche il rapporto stretto tra il castello e il porto, considerati come due poli fondamentali della configurazione urbana, rappresenta un elemento utile per contestualizzare la confezione e la fruizione del documento: come ha osservato infatti la storiografia, il castello e il mandracchio corrispondono a due poli di interesse strategico, economico e militare, che appaiono strettamente connessi dal punto di vista istituzionale ma anche iconografico sostanzialmente fino al 1732, epoca a partire dalla quale sia il castello sia il mandracchio perdono funzionalità e interesse a favore dei nuovi poli di aggregazione economica e sociale situati verso i borghi nuovi. Di conseguenza, anche nella rappresentazione iconografica della città, da quel momento in poi il *focus* tende a spostarsi verso altri elementi urbani, soprattutto i nuovi borghi e i lazzaretti, rispetto a quelli ancora presenti nel disegno della pergamena⁴⁹.

⁴⁹ NUTI, *Trieste cit.*, p. 24.

Va rilevato che, se una base per il nostro disegno può essere stato l'affresco trecentesco raffigurante la città di Trieste nella cattedrale, questa comunque venne a mancare dopo il 1704 quando a causa del suo stato di degrado e della difficile leggibilità venne ricoperta da un altro ciclo di dipinti ad olio su tela, raffiguranti sempre il martirio di San Giusto, ad opera del veneto Antonio Panza. Da quell'epoca, progressivamente, del modello trecentesco si perse la memoria sino alla sua riscoperta nel 1845, sicché il 1704 verrebbe a rappresentare un ulteriore termine *ante quem* per il reimpiego della pergamena quale supporto per il disegno.

Anche le tracce di usura antica sulla pergamena concorrono a completare il quadro. Si tratta di lesioni, già descritte a proposito dell'esame esterno del manufatto, dipendenti dallo scorrimento del rivestimento con il libro sullo scaffale. L'usura relativamente pronunciata fa presumere che l'intervallo di tempo fra l'utilizzo della pergamena come copertina e il suo reimpiego come base per il disegno sia stato sufficientemente ampio per procurare le lacerazioni sulla membrana e per giustificare quindi il successivo smembramento del volume. Ora, gli studi sull'opera di Roberto Bellarmino e in particolare sulla fortuna delle *Controversie* mostrano che fra la prima edizione del 1586 e il 1620 si ebbero 21 ristampe dell'opera, che ne documentano un impiego intensivo nella prima metà del XVII secolo. Successivamente due sole ulteriori ristampe apparvero nel 1628 e nel 1665 e quindi già dalla metà del Seicento cominciò a manifestarsi un riflusso dell'importanza del testo. L'edizione degli *Opera omnia* di Bellarmino del 1721 sancì poi definitivamente l'obsolescenza delle edizioni di fine Cinquecento e di primo Seicento⁵⁰. La fine del Seicento e l'inizio del XVIII secolo sembrano quindi confermarsi anche sotto questo profilo come l'epoca più compatibile per un riuso della pergamena dinanzi alla perdita di interesse per l'opera alla cui protezione era stata destinata.

Rimane da prendere in considerazione, anche ai fini di una sua esclusione, un'ultima possibilità e cioè che il termine *ante quem* possa essere messo in discussione dinanzi all'ipotesi di un falso otto o novecentesco. Va qui ricordato che l'affresco trecentesco con il modello della città, la sola possibile base nota per il nostro disegno, non fu più visibile dopo il

⁵⁰ Franco MOTTA, *Bellarmino. Una teologia politica della Controriforma*, Brescia, Morcelliana, 2005 (Storia); ringrazio l'autore per avermi fornito ulteriori informazioni sul tema.

1704 e fino al 1845⁵¹. Tuttavia negli anni quaranta dell'800, quando un ipotetico inventore della Trieste tardoquattrocentesca o di primo '500 avrebbe potuto ripartire da quella fonte, la storiografia triestina aveva già acquisito ormai – rispetto ai dati posseduti un secolo e mezzo prima – una cronologia della storia cittadina tale da rendere palesemente incoerente l'iconografia del nostro disegno. La *Guida al forestiero che visita Trieste* di Pietro Kandler, apparsa per i tipi del Lloyd Austriaco proprio nel 1845, è estremamente chiara nel datare la costruzione del bastione rotondo al 1508, del bastione Hoyos al 1546-1558 e del terzo bastione, quello presente nel nostro disegno, al primo Seicento⁵². Queste informazioni erano peraltro note a partire dagli anni 1808-1817, epoca della pubblicazione delle cronache di Antonio Cratey e di Giuseppe Mainati, dove si attestano anche al 1422 l'eliminazione della cuspid e il rifacimento del campanile di San Giusto e con più precisione al 1617-1636 la costruzione del bastione Ferdinando o Pomis⁵³. La storiografia sul castello di San Giusto, anche se oggi soggetta a revisione critica⁵⁴, offriva dunque elementi sicuri per una datazione delle strutture difensive e anche l'osservazione diretta della fortezza, come quella della lapide murata sulla cortina recante la data 1557⁵⁵, rendeva incompatibile l'immagine della pergamena con la data dichiarata in calce. Ancora, nella *Compiuta e distesa descrizione della fedelissima città e porto-franco di Trieste* di Girolamo Agapito del 1824, vi è un'accurata descrizione della piazza Grande con la storia delle torri sul fronte mare e una dettagliata cronistoria della costruzione del castello di San Giusto, che fissa l'epoca della costruzione del bastione Ferdinando alla metà del '500. Sono tutti elementi che avrebbero consentito di revocare in dubbio già

⁵¹ COZZI, *San Giusto* cit., p. 307; peraltro, come annota l'autrice, al momento della loro riscoperta erano già piuttosto sbiaditi (e questo spiega la loro copertura con le tele di Antonio Panza) e vennero restaurati e di conseguenza resi più leggibili nel 1891. Si vedano anche, in precedenza, Gino GÄRTNER, *La basilica di San Giusto*, Trieste, Parnaso, 1928, p. 54; Giulio CAPRIN, *Trieste*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1923, p. 46.

⁵² Pietro KANDLER, *Guida al forestiero che visita la città di Trieste*, Trieste, I. Papsch e C., 1845, p. 84.

⁵³ Antonio CRATEY, *Perigrafia dell'origine dei nomi imposti alle androne, contrade e piazze di Trieste*, Trieste, dalla tipografia di Gasparo Weis, 1808, p. 49; Giuseppe MAINATI, *Croniche ossia memorie storiche sacro-profane di Trieste cominciando dall'XI secolo sino a' nostri giorni*, III, Venezia, Picotti, 1817, p. 226.

⁵⁴ Elettra PITACCO, *Il castello di San Giusto. Fonti archivistiche e riscontri inediti per nuove ipotesi ricostruttive*, in «Atti e Memorie della Società Istriana di archeologia e storia patria», 110 (2010), p. 73.

⁵⁵ MORPURGO, *Il Castello di Trieste* cit., p. 29.

dall'inizio del XIX secolo la verosimiglianza della data e quindi dell'intero insieme⁵⁶.

Il disegno della nostra pergamena, in altre parole, presenta caratteri di verosimiglianza accettabili ancora al principio del XVIII secolo e non più accettati invece dalla storiografia locale nel XIX e nel XX secolo. La pergamena quindi non poteva assumere alcun interesse per il mercato antiquario tale da motivarne la contraffazione, né poteva più avere alcuna funzione di documentazione militare o commerciale.

Va rilevato peraltro che tutte le ricostruzioni della Trieste tardoquattrocentesca o di primo Cinquecento eseguite nel XIX e nel XX secolo appaiono totalmente diverse da quella presentata nella pergamena. Lo testimoniano le vedute d'invenzione della città eseguite da Alberto Rieger per illustrare prima la *Geschichte der Stadt Triest* di Jacob von Loewenthal nel 1857⁵⁷ e poi la *Storia cronografica di Trieste* di Vincenzo Scussa con gli aggiornamenti di Pietro Kandler (1863)⁵⁸. In entrambe le vedute, che poco si differenziano l'una dall'altra, non emerge alcun elemento di raffronto con il nostro disegno. Le fonti per l'invenzione di Rieger non sono note, ma certamente dovevano in parte provenire dallo stesso Kandler al quale peraltro non sarebbe certo sfuggita questa pergamena se all'epoca nota, vista l'attenzione con cui cita invece altre analoghe tipologie di fonti⁵⁹.

Trattandosi quindi di un disegno eseguito tra fine Seicento e primi anni del Settecento, le ipotesi sul significato della data e della firma possono essere ulteriormente circoscritte. Si tratta anzitutto di elementi che indirettamente smentiscono una volta ancora la possibilità di un falso otto o novecentesco, perché un falsario avrebbe evitato di introdurre nell'insieme delle incoerenze ulteriori elementi di dubbio

⁵⁶ Girolamo AGAPITO, *Compiuta e distesa descrizione della fedelissima città e porto-franco di Trieste*, Vienna, Antonio Strauss, 1824, pp. 33-34 e 280-281.

⁵⁷ Come antiporta in Jakob VON LOEWENTHAL, *Geschichte der Stadt Triest*, I, *Von der ältesten Zeit bis zum Jahre 1780*, Triest, Lit-art. Abtheilung des österr. Lloyd, 1857; cfr. anche DE FAROLFI, *Catalogo* cit., p. 160, tav. 616 e per altre versioni sempre ivi, p. 69, tav. 218 e p. 300, tav. 1355.

⁵⁸ Le immagini della Trieste cinquecentesca disegnate da Rieger sono pubblicate in *Ritratto di città* cit., pp. 19-21, tavv. VII-X; su Rieger e sulle sue fonti Laura PARIS, *Immagini di un'epoca. L'opera di Giuseppe e Alberto Rieger nella Trieste ottocentesca*, in «MDCCC», 3 (2014), pp. 77-97: 91.

⁵⁹ Non è citata nemmeno nel *Saggio di bibliografia istriana* di Carlo Combi, che peraltro cita altri disegni manoscritti, la cui esistenza venne suggerita da Kandler e che poi li inserì nelle sue raccolte. Si veda invece il dettaglio con cui Kandler analizza il disegno di Trieste del 1718 in *Pianta del porto interno ed esterno della città di Trieste dell'anno 1718* cit., pp. 127-130.

sull'autenticità della veduta e si sarebbe preoccupato piuttosto di inserire un nome vero o di ometterlo del tutto. Invece, potrebbe trattarsi di uno strumento per conferire legittimazione ed autorevolezza al documento in un'epoca, il tardo Seicento e il primo Settecento, in cui questi dati non erano ancora verificabili dal punto di vista storiografico. Situazione che non è infrequente fra XVII e XVIII secolo e si iscrive entro un uso non isolato della retrodatazione per conferire al disegno caratteri di autorità diffuso fino all'inizio del Settecento⁶⁰. Non va dimenticato, peraltro, che il disegno su pergamena è comunque un'opera che richiedeva oltre a competenze tecniche anche un significativo investimento di tempo e di denaro⁶¹. Si trattava di avere a disposizione una membrana della grandezza necessaria, di possedere le cognizioni tecniche necessarie all'esecuzione del disegno e di avere a disposizione le fonti immediate e mediate per poterlo realizzare. Volendo documentare, come si è visto, le potenzialità difensive di Trieste all'inizio del XVI secolo, la rappresentazione non doveva diventare solo un rilievo tecnico ma, avendo affinità notevoli con l'immagine pittorica, doveva anche possedere determinati requisiti estetici⁶².

Non può essere però nemmeno esclusa la possibilità che, più semplicemente, la data apocrifa del 1485 sia il frutto di un errore di ricopiatura o di interpretazione, non essendo raro, in simili casi, che in fase di ricopiatura venissero sbagliate o male interpretate la firma o la data apposte sull'originale; le modalità costruttive del disegno e la ricchezza del dettaglio nell'esecuzione tecnica dovuta probabil-

⁶⁰ L'esecuzione di disegni e carte geografiche nel corso della prima metà/metà del XVIII secolo, anche con attribuzioni e retrodatazioni apocrife, non è fenomeno infrequente in area veneta e friulana. Per un interessante parallelismo, anche se con funzione di documentazione storica più che militare, cfr. Ludovico REBAUDO, *Contributo alla cartografia storica di Aquileia*, I, *La pianta di Giovanni Antonio Gironcoli e Giandomenico Bertoli*, in «Rivista di archeologia», 36 (2012), pp. 137-160 e Id., *Gli scavi della famiglia Ritter (1862-1876) e la topografia di Aquileia*, in «Jahreshefte des österreichischen archäologischen Institutes in Wien», 82 (2013), pp. 339-372.

⁶¹ Marica MILANESI, *Immagini di città nel Cinquecento: ritratti e autoritratti*, in *Paesaggio urbano* cit., p. 17.

⁶² Lucia NUTI, *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venezia, Marsilio, 1996 (Saggi. Polis. Architettura e urbanistica), p. 29; si tratta dello stesso approccio riscontrabile in altre immagini e mappe, anche di ambito adriatico, prodotte nella prima metà del XVIII secolo, cfr. Maurizio BUORA, *Una mappa falsa di Aquileia e altre mappe settecentesche firmate Geyer nella Biblioteca morava di Brno*, in «Atti dell'Accademia "San Marco" di Pordenone», 15 (2013), pp. 473-492.

mente a un pittore lasciano aperta quest'ipotesi⁶³. Giova osservare che la data del 1485, benché sembri rivestire scarso significato per la storia di Trieste, assume invece, se ricondotta all'area veneta, un senso più specifico in quanto ideale termine *ad quem*, perché rimanda non solo ad un'epoca coincidente con il massimo sviluppo dell'arte fortificatoria⁶⁴ ma anche con il ruolo svolto da Bartolomeo d'Alviano nella realizzazione di un nuovo sistema difensivo di Venezia nella terraferma⁶⁵.

Considerazioni conclusive

Il disegno su pergamena noto come «veduta di Trieste nel 1508» descrive l'aspetto che la città doveva avere tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo con alcune commistioni cronologiche che hanno suscitato nel tempo discussioni e interpretazioni differenti nella storiografia specialistica. La data del 1485 e il nome del presunto autore non trovano, allo stato attuale delle conoscenze, riscontri documentari mentre i risultati delle indagini esterne e delle analisi diagnostiche dimostrano che si tratta di un disegno eseguito su una pergamena di riuso, conciata nella prima metà del Seicento, presumibilmente intorno al 1641, e utilizzata originariamente per rilegare un quarto tomo delle *Disputationes* di Roberto Bellarmino nell'edizione veneziana del 1599. L'esame della membrana, le lacerazioni, le modalità di riuso consentono di ipotizzarne il riutilizzo in un'epoca compatibile con il prolungamento dell'usura del volume e con la perdita di interesse per il significato teologico e dottrinale dell'opera di Bellarmino, cioè ad un'epoca compresa tra la fine del Seicento e i primi anni del Settecento.

A quel tempo la produzione di simili documenti era diffusa e determinata da un interesse prevalente di tipo militare, tipico del genere dei ritratti di città. Il nostro disegno presenta caratteristiche tali da attrarre l'attenzione dell'osservatore sui due poli tipici, fino agli anni Trenta

⁶³ Devo queste riflessioni alla lettura di Vladimirio Valerio, che ringrazio.

⁶⁴ Lionello PUPPI, *Bartolomeo D'Alviano e il programma di riassetto dello «Stato da terra» nella crisi di Cambrai*, in *L'architettura militare veneta del Cinquecento*, Milano, Electa, 1988 (Centro studi architettura A. Palladio), pp. 36-37.

⁶⁵ Sergio MASINI, *Lo sviluppo dell'artiglieria e l'evoluzione dell'architettura militare italiana tra la fine del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento*, in *L'architettura militare veneta cit.*, pp. 24-25.

del XVIII secolo, dell'assetto urbano e politico-militare cittadino, cioè la cattedrale e il mandracchio con il palazzo comunale. Si tratta, come è emerso dall'analisi, di un'immagine volta a documentare più le possibilità e l'efficacia delle difese, che non una situazione reale in gran parte compromessa già dopo il terremoto del 1511. La documentazione di queste potenzialità militari e in parte anche commerciali (con la sottolineatura del diverso pescaggio della rada rispetto al mandracchio⁶⁶) viene resa più autorevole dal supporto utilizzato per il disegno, cioè la pergamena di riuso, e dall'apposizione di una data e di una firma, che fino al tardo Seicento o primo Settecento potevano presentare ancora caratteri di verosimiglianza.

Il contesto della produzione e del primo utilizzo della pergamena, le modalità di esecuzione del disegno, la chiave di lettura in termini di potenzialità militari utilizzata per rappresentare la città e non ultime le allusioni contenute nella firma e nella data sembrano riferire la produzione del disegno all'ambito veneziano o veneto⁶⁷, tradizionalmente molto attento a documentare le potenzialità strategiche e commerciali anche a scopo di spionaggio della città di Trieste⁶⁸. L'esecutore, molto probabilmente un pittore per le sue competenze tecniche e prospettiche, appare interessato più che alla definizione di luoghi specifici, soprattutto all'identificazione dello spazio e di alcuni punti di riferimento fondamentali, secondo modalità abbastanza diffuse in ambito veneto, al quale si riferiscono anche le sue probabili fonti⁶⁹. Nell'insieme il disegno riprende il genere figurativo che si affermò dalla prima età moderna, con evidenti modalità costruttive di tipo rinascimentale, ispirato da intenti pratici ma anche da mode di mercato nel fiorire economico e culturale dell'Europa, dove la città interessava

⁶⁶ Sul ridotto pescaggio del mandracchio si veda anche la conferenza, pubblicata postuma, di Domenico ROSSETTI, *Storia e statuti dell'antico porto di Trieste (1835)*, in «L'Istria», 5, 14 (6 aprile 1850), p. 105.

⁶⁷ Per il contesto cfr. Egidio IVETIC, *Funzione strategica e strutture difensive dell'Istria veneta nel Sei e Settecento*, in «Archivio Veneto», s. V, 121, 189 (2000), pp. 79-102; Marino BUDICIN, *Considerazioni sulle strutture murario-difensive dei centri costieri dell'Istria veneta all'indomani della guerra Usocca (1619-1620)*, in «Atti del Centro di Ricerche Storiche di Rovigno», 31 (2001), pp. 37-73.

⁶⁸ Paolo PRETO, *Falsi e falsari nell'Italia di Muratori*, in «Studi Settecenteschi», 27-28 (2007-2008), pp. 185-205; ID., *I servizi segreti di Venezia. Spionaggio e controspionaggio ai tempi della Serenissima*, Milano, Il Saggiatore, 1994 (La Cultura), e in particolare il capitolo su *Le spie assediano Trieste*, pp. 509-517.

⁶⁹ Gian Maria VARANINI, *Governo del territorio e raffigurazioni cartografiche. La Terraferma veneta tra Quattrocento e Cinquecento*, in *Cristoforo Sorte e il suo tempo*, a cura di Silvino SALGARO, Bologna, Pàtron, 2012, pp. 87-106.

come rappresentazione nella trattatistica militare e come oggetto estetico nel genere della veduta⁷⁰. Queste modalità costruttive, assieme alla questione irrisolta della data e della firma apocrife, lasciano aperta però anche l'ipotesi di una fonte più antica, ad oggi non riconoscibile e non rintracciata, che possa essere servita da base per successivi aggiornamenti. In questo senso future indagini specialistiche sulle prospettive e sulle modalità tecniche di esecuzione del disegno potranno portare ulteriori spunti di riflessione.

ANTONIO TRAMPUS

⁷⁰ Piero FALCHETTA, *Ritratti di città nel Cinquecento*, in *Paesaggio urbano* cit., pp. 25-29; Cesare DE SETA, *Ritratti di città europee. Dal Rinascimento al secolo XVIII*, Torino, Einaudi, 2011.