



LA TOPOGRAFIA
DI ROMA
GIO. BAITTA SOLLI
DALLA MAGGIORE
IN QUESTA MINOR
TAVOLA
AL. MDCCESIMO RINOVATA

Giovan Battista Nolli
icnografia
cartografia urbana
poché

Giovan Battista Nolli
ichnography
urban cartography
poché

La *Pianta di Roma* che Giovan Battista Nolli dà alle stampe nel 1748 costituisce una pietra miliare della cartografia urbana e, come tale, è ancora oggi oggetto di ristampe, analisi ed elaborazioni critiche tese a catalizzare il prodigioso serbatoio semantico che custodisce. L'innovativa icnografia nolliana è l'esito di una sezione orizzontale il cui piano si sposta flessibilmente alla quota di accesso degli edifici ed interessa non solo i vuoti della rete stradale ma anche quelli dei cortili e dei principali ambienti coperti di chiese, palazzi e teatri. Parallelamente, il 'pieno' è campito con un retino che non distingue l'edilizia convenzionale da quella monumentale, favorendo la fusione dello spazio urbano con quello architettonico. Alle gerarchie del tempo (antichità) e del ceto (nobiltà), Nolli preferisce quella dello spazio e della circolazione. Dalla carta emerge la *Civitas* più che l'*Urbs*, le quotidiane tracce lasciate da una comunità più che le sacre o aristocratiche emergenze architettoniche. La rappresentazione propone una città inaspettatamente 'permeabile', 'democratica' e 'inclusiva' che, come nella migliore tradizione della 'precessione del simulacro' di Baudrillard, finisce col divenire il manifesto politico di qualcosa che probabilmente non esisteva ma che, in qualche misura, contribuirà a creare, anche solo come idea. Per comprendere in che misura tale idea sia ancora presente nella Roma del XXI secolo e approfondire le peculiarità visive della *Pianta*, l'autore propone l'attualizzazione digitale di una porzione della pianta. Attraverso il medium digitale, si analizzano i criteri che Nolli adotta per la selezione dei dati raccolti durante il lungo rilevamento e la loro restituzione grafica. In particolare, la cosiddetta tecnica *à poché* è qui riletta attraverso gli occhi di alcuni architetti del secondo dopoguerra, che hanno contribuito ad ampliare le sue implicazioni spaziali e politiche e a

The *Pianta di Roma* Giovan Battista Nolli produced in 1748 constitutes a milestone of urban cartography. As such, it is the constant subject of reprints, analyses and critical manipulations aimed at catalyzing the prodigious semantic reservoir that still possesses. Nolli's innovative ichnography results of a horizontal section whose plane flexibly moves to the access level of buildings and concerns not only with the 'voids' of road network but also with the courtyards and the interiors of churches, palaces and theaters. In parallel, the 'solid' is filled with a texture that does not distinguishes conventional buildings from monumental ones, eventually promoting the fusion of urban space with the architectural one. To the hierarchies of the time (antiquity) and class (nobility), Nolli prefers those of space and circulation. More than an *Urbs*, a *Civitas* surfaces out of the map: the daily traces left by a community more than the sacred or aristocratic architectural emergencies. The city proposed in the representation is unexpectedly 'permeable', 'democratic' and 'inclusive'. In the best tradition of Baudrillard's 'precession of the simulacrum', it ends up becoming the political manifesto of something that never existed, a urban concept it contributed, to some extent, to create. To follow this idea in the 21st century Rome and investigate the visual peculiarities of the Plan, the author proposes the digital updating of one its portions. The criteria that Nolli adopted for the selection of data collected during the long survey and their graphic rendering are here described and analyzed. In particular, the so-called technique *à poché* is reinterpreted through the eyes of some post-World War II architects, who contributed to broaden its implications in space and politics and

sviluppare strumenti critici e progettuali. Parallelamente, si rileggono gli sviluppi dello spazio urbano romano e si testano le potenzialità della *Pianta* in quanto artefatto visivo disponibile ad essere manipolato e a stimolare la ricerca visiva e urbana.

to develop innovative critical and design tools. Parallel to this, the development of the urban space of Rome is reviewed through the potentials of the Plan as a visual artifact that stimulates graphical and architectural research.

Introduzione

La *Pianta di Roma* che Giovanni Battista Nolli da Como diede alle stampe nel 1748 è un vero e proprio monumento della cartografia, per una infinità di ragioni indirettamente espresse dalla copiosa bibliografia che lo riguarda in chiave storiografica (Bevilacqua 1998, 2018) e interpretativa (Ingersoll, 2004). Si tratta di ragioni legate alle premesse filosofiche e scientifiche che hanno reso possibile immaginarla; alle questioni tecniche e operative legate al processo di rilevamento urbano, di restituzione grafica, di incisione e di stampa; ai tanti artisti coinvolti nella realizzazione e al loro rapporto con le autorità amministrative e politiche, da una parte, e imprenditoriali e commerciali, dall'altra; alla straordinaria precisione degli esiti e al rapporto con la produzione cartografica coeva; alla sua funzione di documento storico di una realtà urbana profondamente mutata nei secoli successivi, che influenzerà la riflessione post-moderna; ai diversi usi che se ne sono fatti, da riferimento per il catasto a stimolo progettuale per il concorso *Roma Interrotta* che nel 1978 coinvolse dodici architetti chiedendo loro di riconfigurare i dodici quadranti della pianta (Sartogo et al., 1978) e che è stata rilanciata alla Biennale di Venezia del 2008 col titolo *Uneternal City*; e ancora altri se ne potrebbero elencare, come le applicazioni digitali promosse dal progetto *The Interactive Nolli Map Website* sviluppato dall'Università dell'Oregon a partire dal 2005.

Questo capitolo, dopo un breve inquadramento storico, si confronta con questo monumento su un doppio binario. Da una parte, si concentra sulle scelte relative alla selezione dei dati e alla loro rappresentazione – la cosiddetta tecnica *à poché* – sulle sue implicazioni spaziali e politiche e sugli strumenti critici e progettuali che ha concorso a promuovere. Dall'altra, sull'esempio di *Roma Interrotta*, considera la pianta come un artefatto visivo che trascende il suo statuto primario di riproduzione icnografica di Roma divenendo una sorta di manifesto della città compatta e tradizionale che si rende disponibile ad essere interrogato e manipolato anche mediante l'introduzione di elementi alieni in grado di stimolare nuove riflessioni. Questo è stato sperimentato, ad esempio, da Peter Eisenman (2007) attraverso il confronto col *Campo Marzio* di Giovan Battista Piranesi; ma altri processi di analisi e ridefinizione semantica della città vengono costantemente sperimentati dagli architetti manipolando l'iconografia romana di Nolli

Fig. 1
Giovanni Battista Nolli,
La Pianta Piccola di Roma, 1748,
dettaglio.

Fig. 2
Giovanni Battista Nolli,
La Pianta Piccola di Roma, 1748.



li (ma anche di Vasi, Piranesi e tanti altri) attraverso il collage manuale e digitale (Ferrando et al., 2020) col quale essi indagano passati e futuri alternativi, giocano con le icone della romanità, provano a suscitare un dibattito sullo stato paludoso della architettura romana contemporanea e dimostrano, indirettamente, il potenziale semantico che la Carta ancora oggi possiede.

Il disegno di Nolli

Giovan Battista Nolli iniziò il rilevamento di Roma – all’epoca una città di 150.000 abitanti circa tutta raccolta nell’anello delle Mura Aureliane – nei primi mesi del 1736, per pubblicarne gli esiti 12 anni più tardi, nel 1748. Appoggiato da un gruppo di intellettuali particolarmente vicini alle idee gianseniste e newtoniane e patrocinato dallo stesso pontefice Clemente XII Corsini, Nolli aveva ottenuto un permesso straordinario per accedere, assieme a cinque assistenti, praticamente ovunque, perfino nei conventi di clausura. Tanta disponibilità da parte delle autorità aveva sia ragioni culturali, legate soprattutto all’orientamento scientifico della neonata Archeologia, che fiscali, in quanto la mappa sarebbe servita a ridefinire i margini dei quattordici distretti amministrativi.

Il disegno preparatorio, conservato all’Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell’Arte, è composto di vari fogli incollati fra loro e visualizza istantaneamente le innumerevoli giornate di lavoro e gli infiniti dati dimensionali raccolti soprattutto attraverso l’uso della tavoletta pretoriana, ancora poco usata a Roma (Bevilacqua, 1998, pp. 65-80). La trasposizione sui *rami* avvenne copiando il disegno su fogli di carta oleata per renderla trasparente (Colonnese, 2021a) e procedere alla necessaria inversione.

La pianta fu un insuccesso commerciale e il ‘geometra’ Nolli ne fu rovinato. Aveva condotto il rilievo a sue spese, sottostimando tempi e costi e pagando di persona gli assistenti. Oltre al figlio Carlo, aveva ingaggiato alcuni straordinari incisori come Giovan Battista Vasi o Giovan Battista Piranesi, a cui aveva affidato la ‘pianta piccola’ e le viste architettoniche a contorno (fig. 2). Delle 1870 copie stampate nella prima edizione, aumentate rispetto al preventivo iniziale proprio per rientrare dei costi, solo 340 erano state vendute. Le ricche famiglie romane e i frequentatori del *Grand Tour* avrebbero probabilmente preferito una veduta che mostrasse le facciate dei palazzi e le cupole delle chiese, gli obeli-

Fig. 3

Ideale sequenza di disvelamento degli spazi interni secondo i criteri di Nolli. Dettaglio di Palazzo Borghese dalla pianta attualizzata: 1. Volume; 2. Giardino; 3. Cortile; 4. Portici; 5. Androni; 6. Scale.



schi e le fontane, oltre che le innumerevoli memorie della civiltà romana, come quelle che si stampavano da secoli, generalmente riproducendo, in maniera più o meno artificiosa, la vista dall'alto del Gianicolo (Fagiolo, 2012).

La *Pianta* di Nolli rompe con la tradizione delle vedute e rende invece omaggio all'opera di Leonardo Bufalini, autore della prima icnografia di Roma nel 1551 (Pinto, 1976). Mentre la pianta di Bufalini è ricca di imprecisioni ed errori, quella di Nolli presenta una precisione sbalorditiva, tanto che fino ai voli dell'Istituto Geografico Militare ha costituito la base per tutte la cartografia successiva. Tra i molti primati che ricopre, bisogna ricordare che è la prima pianta romana ad avere il nord verso l'alto, secondo quella che ancora oggi è la convenzione più condivisa e che offre un doppio orientamento, astronomico e magnetico.

Mettendo da parte il 'paratesto', l'insieme degli elementi grafici e testuali a contorno introdotti da Nolli, come la cornice incisa intorno alla pianta, il cartiglio con le figure retoriche, o le vedute prospettiche, la *Pianta* di Nolli appare come un artefatto omogeneo e continuo. Come un architetto militare, Nolli fonda la sua carta sul principio spaziale della distanza tra due punti, che era stato alla base della riscoperta della prospettiva e sarà alla base della fondazione dello stato moderno europeo (Farinelli, 2009). I luoghi vengono privati dei loro connotati sensoriali e simbolici e interpretati in chiave squisitamente spaziale, in relazione alla posizione e alla dimensione, ridotta alla scala di 1:2.910. A differenza delle mappe antiche e delle vedute che utilizzavano un codice 'aperto', che dipende quindi dall'intervento e dalla interpretazione del lettore, la *Pianta* di Nolli adotta la regola proiettiva e un codice chiuso, auto referente, completo ed univoco.

Nolli applica quindi un criterio di rappresentazione squisitamente architettonico, la sezione con un piano orizzontale, ad una intera città e stabilisce dei precisi criteri di selezione dei dati da mostrare. Oltre a visualizzare le strade, le piazze e i campi che circondano la città e che costituiscono l'insieme dei suoi spazi aperti, il geometra rivela anche alcune informazioni relative all'interno degli edifici, qui rappresentato nel caso di Palazzo Borghese come un processo di graduale disvelamento per *layers* (fig. 3).

Innanzitutto Nolli mostra i giardini, generalmente privati, nascosti dietro le mura dei palazzi, delle ville e dei conventi, con il disegno dei sentieri, dei *parterres* e delle consistenze arboree. Poi mostra gli interni delle 293 chiese o almeno le loro navate, luoghi coperti e

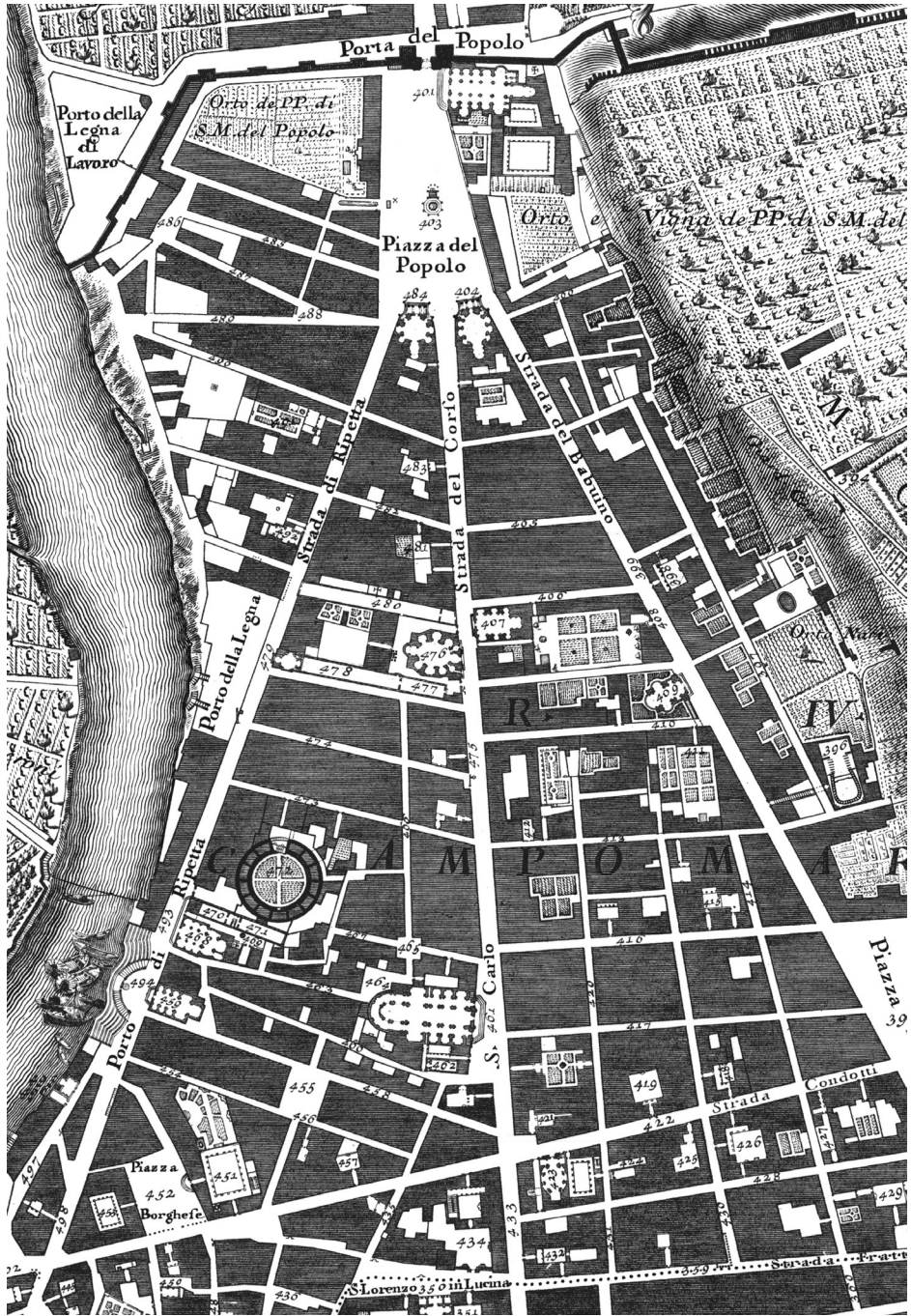
Fig. 4
Giovan Battista Nolli,
La Pianta Grande di
Roma, 1748, dettaglio
del foglio 5.

chiusi ma accessibili senza particolari limitazioni dai cittadini. Lo stesso accade per i teatri, spazi collettivi se non proprio pubblici, di cui mostra sia i palchetti che il palcoscenico, con le quinte allineate verso il fondo della scena. Poi mostra i cortili dei palazzi, che restavano aperti tutto il giorno e nei quali si svolgevano molte attività produttive pressoché pubbliche; e intorno ai cortili maggiori rappresenta gli spazi porticati, aperti ma coperti. Mostra anche la maggior parte dei vestiboli e degli androni che, come vicoli coperti, collegano i cortili alle strade e alle piazze. Ma ancora non basta, e mostra anche le scale che in palazzi e palazzetti conducono al piano nobile, con tanto di gradini, anche se il loro numero è generalmente convenzionale.

L'icnografia non è definita da un unico piano orizzontale, come la superficie dell'acqua che invadeva ciclicamente le strade del Campo Marzio a ogni inondazione del Tevere, trasformando per giorni l'aspetto della città eterna. L'icnografia è piuttosto definita da una ideale sezione orizzontale che interseca sempre il piano terra degli edifici, ignorando l'altimetria effettiva del terreno – una flessibilità che oggi sarebbe assai difficile ottenere dai software di modellazione tridimensionale. Si veda la zona del Campidoglio, dove compaiono contemporaneamente l'interno della chiesa dell'Ara Coeli, che si trova in cima al colle, i portici dei palazzi michelangioleschi sulla piazza trapezoidale, che si trovano ad una quota intermedia, e l'interno della chiesetta di Santa Rita, che si trovava ai piedi degli scaloni. Il principio che sembra prevalere è quello di mostrare sempre la pianta alla quota di accesso all'edificio. Il disegno dell'acqua e le variazioni di pendenza del suolo, tanto sui versanti collinari o fluviali quanto sotto gli edifici, sono affidate a tratti ondulati associati che però contribuiscono solo formalmente alla lettura tridimensionale del supporto morfologico sottostante.

Tuttavia, il disegno del suolo è straordinariamente ricco di informazioni (fig. 4). Molte di queste sono riprodotte in termini rigorosamente proiettivi, come il minuzioso disegno dei gradini di Piazza di Spagna, le fontane, gli obelischi e i colonnotti, fino al punto di renderli ambigui o irriconoscibili; altre, troppo piccole per scala di riduzione, sono invece riprodotte ricorrendo ad una simbologia convenzionale. È il caso delle chiaviche coperte (indicate da un omega) e aperte (indicate da cinque puntini). È il caso anche delle zone naturali, i versanti collinari, i campi coltivati, i frutteti e le vigne come pure i fossi e i pascoli attorno alle mura, in

Fig. 5
Giovan Battista Nolli,
La Pianta Grande di
Roma, 1748, dettaglio
del foglio 2.



cui la vegetazione ha il valore di una *texture* che esprime una certa qualità della copertura del suolo. Infrazioni alla regola della proiezione zenitale compaiono invece nel caso delle imbarcazioni, ritratte in pseudo-assonometria; dei *molini* sul Tevere, ritratti in un alzato che ne mostra due facce; delle croci e degli alberi isolati nei campi ritratti in alzato, con tanto di ombra propria (a destra) e portata (una linea scura orizzontale dalla base del tronco).

Gli ultimi ideali *layer* – un concetto perfettamente espresso dalla composizione per strati della piccola pianta e poi ulteriormente approfondito da Piranesi nella sua produzione artistica – sono quelli a cui è affidata la lettura politica della carta, come le linee puntinate sulle strade che indicano i confini dei rioni amministrativi, i nomi dei luoghi principali, ogni volta che il bianco delle strade e delle piazze offre abbastanza spazio per accoglierli, e i numeri che rimandano all'elenco analitico dei luoghi.

Ultimo, ma non ultimo, c'è il retino, il *poché*, realizzato con una campitura a linee rette orizzontali parallele di medio spessore. Produce l'effetto di un grigio scuro che però permette ancora di leggere sia la linea spessa di contorno della sezione orizzontale degli edifici, sia i caratteri dei nomi delle località maggiori, sia, infine, le strutture antiche che solo occasionalmente vengono distinte dal resto del tessuto edilizio con un retino più denso. Nolli aggiunge poi un ulteriore *layer* che si potrebbe definire di 'realtà aumentata', sul quale dispone elementi invisibili, nascosti o presunti. È il caso del Teatro di Marcello, di cui disegna l'intero peristilio, campendo le strutture dove erano effettivamente visibili e lasciando vuote quelle perdute, interrate o dedotte dalla sua ideale ricostruzione. Questa 'trasparenza' diacronica ispirerà prima Luigi Canina, per la redazione della sua *Pianta Topografica di Roma Antica* in scala 1:1000, esattamente 100 anni dopo quella di Nolli, e poi Rodolfo Lanciani nella *Forma Urbis Romae*, a partire dal 1901, in cui compare l'uso del colore per identificare le diverse epoche di riferimento delle consistenze urbane.

Lo spazio di Nolli

Cosa salta all'occhio guardando la pianta nel suo insieme? Il corso del Tevere, innanzitutto; la geometria stellare delle fortificazioni attorno a Castel Sant'Angelo; l'appendice orientale del Vaticano, la grande quantità di aree verdi contrapposte alla

Fig. 6

Fabio Colonnese,
Pianta attualizzata,
dettaglio del foglio 2.
Alcune parti intorno
a Piazza del Popolo,
come gli isolati dove
non compaiono cortili
e i giardini del Pincio,
devono essere ancora
aggiornati.



compattezza oscura del costruito. Scendendo nel dettaglio, risaltano certi cavi urbani dalla forma particolarmente riconoscibile, come Piazza Navona, che suggeriscono un'inversione percettiva, con il vuoto che assume il ruolo di figura e il pieno quello di sfondo. Poi appare la ragnatela bianca delle strade come incisa nella materia urbana, per la prima volta raffigurata con le sue effettive proporzioni. Sebbene il centro proiettivo della sezione orizzontale restituita sia posto allo zenit, infinitamente alto sulle teste, il centro ontologico coincide con il punto di vista dell'uomo che percorre la città. La matassa di vuoti interconnessi rimanda direttamente ai flussi e agli itinerari legati alle innumerevoli attività umane che vi si svolgevano e racconta una città porosa, permeabile, attraversabile secondo una pluralità di percorsi alternativi in cui gli interni sono connessi agli esterni e i due domini si connotano vicendevolmente.

Una porzione attualizzata al CAD del secondo quadrante della pianta [1], la zona del Tridente, mostra la città attuale rappresentata alla maniera di Nolli, seppure con toni di grigio al posto dei retini (figg. 5, 6). A confronto con la carta settecentesca, essa evidenzia la diversa – a volte stridente – quantità e qualità degli spazi urbani introdotti negli ultimi trecento anni, dalla napoleonica Piazza del Popolo ai muraglioni garibaldini lungo il Tevere, dal complesso di epoca fascista di Piazza Augusto Imperatore, dove pure l'architetto Vittorio Morpurgo si era anche sforzato di riconnettere i vicoli retrostanti, all'etereo Museo dell'Ara Pacis di Richard Meier.

Il processo di ridisegno e attualizzazione, tutt'ora in corso, ha consentito una conoscenza più approfondita dei criteri cartografici e dei segni adottati, aprendo questioni su come Nolli avrebbe rappresentato gli arredi urbani o i marciapiedi, qui intenzionalmente soppressi, o la sistemazione monumentale delle pendici del Pincio attuata da Giuseppe Valadier; in fondo, uno dei maggiori limiti del suo approccio icnografico emerge proprio dove la città si fa verticale, dove si sovrappongono vari livelli di spazi accessibili, come la mostra dell'Acqua Vergine al di sotto del piazzale Napoleone (o come in certi punti degli Horti Farnesiani o del Gianicolo), e diventa arbitrario scegliere cosa mostrare e cosa nascondere.

Certamente Nolli avrebbe potuto fare scelte diverse, seppur potendo contare solo sulla monocromia dell'incisione. Avrebbe potuto valorizzare gli elementi della Roma antica, aggiungendo ulteriori informazioni sulla forma originale dei monumenti o

Fig. 7
 Pierre-Adrien Pâris,
Plan de la disposition générale du palais Ercolani et de son grand escalier à Bologne (il tassello mobile mostra il piano superiore dello scalone, distinto da un *poché* rosa); *Plan de la disposition du Palais Stella à Bologne*. Besançon, Bibliothèque municipale, vol. 481, nn. 32, 31.