



prospero's
rivista online
di cultura e attualità

ELISABETTA DE TONI

**Narrazioni dall'alto:
l'immaginario
cartografico nel
Rinascimento**

Publicato online il:
17 novembre 2011
<http://prosperos.unibg.it>

Il Brasile viene scoperto da Cabral l'aprile del 1500 ed una carta di navigazione molto nota, di pochi anni successiva, contenuta in quello che viene chiamato l'Atlante Miller,¹ esemplifica quale sia l'immaginario cartografico rinascimentale [Fig.1]. Il portolano è ricco di decorazioni, rose dei venti policrome, bandiere, galeoni, ma è sulla terra ferma, vista dall'alto, che si svolge una scena che una didascalia, scritta nell'angolo superiore sinistro della mappa, aiuta ad interpretare: gli indigeni hanno la pelle scura, sono antropofagi e crudeli, letali con l'arco e le frecce, vivono in una terra piena di uccelli di ogni tipo, animali mostruosi e un albero, il *brasil*, da cui si ricava la porpora per tingere i tessuti. L'Atlante Miller è un progetto ambizioso, che si propone di descrivere il mondo intero, tramite una collezione di mappe caratterizzate da un'iconografia invasiva, che si appropria di tutto il tessuto cartografico, corrispondendo ad un evidente *horror vacui*, in cui le lacune geografiche sono compensate da personaggi, animali, vegetali, costruzioni di ogni tipo, appositamente raffigurati per riempire ogni spazio. "La cosmografia ha orrore del vuoto" (Lestringant 1991: 159),² ma la logica del riempimento risponde ad un'esigenza descrittiva che assume tratti avventurosi. Lo spettatore, per esempio, può errare liberamente sulla trama della carta dell'Oceano Indiano, in percorsi in cui, in mezzo a belve, a città castello, a guerrieri armati, vivere virtualmente l'emozione del viaggio [Fig. 2].

¹ L'atlante, disegnato da Lopo Homen (1497-1572), fra i più grandi cosmografi portoghesi, porta il nome del suo ultimo proprietario, prima che l'intera collezione di manoscritti confluisca nella Bibliothèque Nationale de France.

² Traduzione mia.

La creazione di un dispositivo paradossale in cui convivono due differenti punti di vista, quello cartografico e quello descrittivo, talmente intercorrelati da non poter essere separabili, è una caratteristica tipica delle mappe dell'epoca. L'iconografia è la fonte di un *surplus* di informazioni, rispetto a quelle esclusivamente cartografiche, volto a narrare la specificità dei vari luoghi, nell'ordine di tutto quello che di straordinario ed eccezionale essi possono testimoniare, ma è anche un riflesso dello sguardo occidentale, che proietta su queste mappe il proprio modo di esperire terre lontane, riflettendo l'architettura della propria psicologia:

Questo viaggio visuale ed immaginario inventa mille peripezie, [...] permette di lasciarsi prendere dalle emozioni dell'erranza e della scoperta perdendosi nei particolari dei paesaggi e dei toponimi, ma può anche prendere dall'altezza: lo sguardo sinottico fonda l'onniscienza del lettore della carta, che può arrivare immediatamente e senza pena alla sua destinazione. Questi giochi di sguardo e di immaginazione, pienamente incoraggiati dall'iconografia esuberante dei portolani, sono forse una delle chiavi della fascinazione passata ed attuale per le carte: queste sono lo specchio dello spirito, del pensiero e dell'immaginario [...] (Jacob 1992: 239).³

La carta del XVI secolo non è isocronica, non riporta lo stato attuale del mondo, proprio perché esso non ha ancora trovato la sua conformazione definitiva, è con una geografia "aperta" che il cartografo rinascimentale si misura: le sue mappe sono un *work in progress* che deve tenere conto di più fattori, tutte le informazioni contenute nelle carte antiche, le acquisizioni recenti tratte dalle nuove esplorazioni, il mito di spazi nuovi, totalmente ignoti, che si aprono all'immaginazione.

³ Traduzione mia.

La rappresentazione di uno spazio inesplorato è un'operazione complessa testimoniata dalle opere degli esploratori, basti pensare ai disegni ed ai racconti di Jacques Le Moyne de Morgues pubblicati, a qualche anno di distanza dalla loro realizzazione, nel secondo volume dei *Grands Voyages* (1591) da Théodore de Bry, in cui la scoperta della Florida (in particolare l'impresa coloniale che si svolge fra il 1562 ed il 1565) si trasforma in un racconto per immagini. Sullo spunto della spedizione degli ugonotti francesi che, scappati dalle persecuzioni, cercano rifugio nel Nuovo Mondo (una sorta di "terra promessa"), si dipana il racconto dell'esplorazione, di cui un emblematico episodio è quello dello sbarco nel bellissimo porto, battezzato Port Royal. La mappa mostra chiaramente i vari passaggi del racconto: la navigazione delle imbarcazioni francesi lungo il fiume, la perlustrazione di terre sconosciute, ricche di querce, cedri, alberi di ogni tipo, con boschi che abbondano di tacchini e cervi, e la fuga degli indigeni, che scappando abbandonano un cucciolo di lince, motivo ispiratore per chiamare il luogo appena scoperto "il punto della lince" [Fig. 3]. La rappresentazione cartografica della morfologia del fiume, e delle sue biforcazioni, è solo il pretesto per una narrazione avventurosa, "la carta si metamorfizza in un teatro" (Lestringant 2002: 189).⁴

Altrettanto significative sono le opere di André Thevet. Collezionista appassionato di piante, animali, medaglie, antichità, Thevet gira il mondo da Oriente fino al Nuovo Continente e la sua esperienza lo porta a diventare il cosmografo ufficiale di Enrico II. In quello che, nelle intenzioni del suo autore, doveva essere una sorta di "monumento" cartografico,

⁴ Traduzione mia.

Le Grand Insulaire et Pilotage (1586), una raccolta manoscritta di mappe di tutte le isole del mondo, pur nell'ottica di una produzione volta a facilitare la navigazione, quindi finalizzata ad un uso pratico, si trova confermata la qualità narrativa delle mappe. La carta dell'*Ilse Henrii* (attuale isola di Villegaignon, all'ingresso della baia di Rio de Janeiro) si traduce nell'opportunità di raccontare uno frammento di storia coloniale [Fig. 4]. Sull'isola troneggiano due bastioni naturali sormontati da delle costruzioni e da due cannoni, di cui uno in azione. Sul campo militare si vedono delle sentinelle impegnate a fare la guardia, in un panorama che si colora di dettagli pittoreschi, come, per esempio, la vegetazione composta da palme, l'albero esotico per eccellenza. Intersecando quella che è una vista dall'alto, con uno scorcio che, come in un quadro ideale, fotografa la vita dell'isola, Thevet narra dei primi insediamenti occidentali sui territori colonizzati.

Mentre l'immagine del mondo così come anticamente veniva rappresentato "scricchiola da tutte le parti", per usare un'espressione di Frank Lestringant (1999: 11),⁵ è una divorante curiosità che conduce gli esploratori a mappare i nuovi territori. La tendenza a considerare questi spazi sconosciuti come territori frammentati, trova una sua espressione nel modello degli atlanti insulari,⁶ indice di una perlustrazione ancora instabile, tanto è

⁵ Traduzione mia.

⁶ Il prototipo dell'atlante insulare è il *Liber Insularum Archipelagi* (1420) di Fiorentino Cristoforo Buondelmonti, cui fanno seguito il *Libro de tutte l'Isole del Mondo* di Benedetto Bordone (1528), rieditato nel 1534 con il titolo definitivo di *Isolario* e l'opera *L'Isole più famose del mondo* di Tommaso Procacchi da Castiglione (1572). In ambito spagnolo è importante anche l'opera manoscritta completata fra il 1540 ed il 1559 dal *cosmografo mayor* di Carlo V e di Filippo II, Alonso de Santa Cruz, *Islario general de todas las Islas del Mundo*.

ancora comunemente difficile accettare l'idea di un intero continente completamente ignoto. Al contempo, la pratica cartografica assume caratteri sperimentali, non limitandosi a descrivere solo ciò che si vede, ma proponendo anche carte inventate di territori che non sono ancora stati esplorati. È la paura del vuoto cartografico a spingere verso queste invenzioni geografiche, come nel caso di Guillaume Le Testu che, nella sua *Cosmographie Universelle* (1556), non esita ad inserire mappe fittizie, proiezioni di un bilancio fatto fra ipotesi cartografiche diverse, con una dichiarata funzione euristica. Non stupisce, allora, trovare nell'opera due mappe dell'America Settentrionale, in cui la costa compresa fra la Florida ed il Canada non è sovrapponibile [Figg. 5 e 6]. Prova di un immaginario cartografico che favorisce delle pratiche probabilistiche, le due mappe sono, al tempo stesso, lo spunto di due diverse narrazioni. Sulla prima l'attenzione si concentra su di una natura variegata e selvaggia, popolata da animali minacciosi, equamente distribuiti su di un territorio in cui campeggiano i primi insediamenti dei colonizzatori, difesi da alte recinzioni, come a sottolineare l'aspetto bestiale e primitivo della zona. La seconda è un tripudio di informazioni: gli indigeni sono rappresentati con in mano rudimentali zappe, e con arco e frecce, impegnati nella caccia; un paio di loro, rappresentati con teste di animali (cinghiali o lupi), brandiscono bastoni e minacciano animali mostruosi, che sembrano usciti da un bestiario medievale; infine una scena di guerra testimonia della violenza di questa società primitiva. Le due carte offrono alcune sequenze della vita indigena, ma secondo uno sguardo

stereotipato, che non può che andare ad incidere ulteriormente sulla memoria e l'immaginazione dei destinatari.

Mentre la cartografia del Nuovo Mondo progressivamente diventa sempre più precisa, le rappresentazioni di piante esotiche, animali, indigeni, cannibali che popolano queste mappe, la cui efficacia evocativa è maggiore di qualunque descrizione testuale, lungi dal limitarsi ad essere solo elementi decorativi di pura fantasia, iniziano a denotare grandi qualità di osservazione ed un notevole realismo. La carta non è solo la testimonianza di un posto che si è visitato, ma, prima ancora che vengano prodotti dei bestiari e degli erbari specificamente dedicati a queste terre, è il luogo in cui si documentano le nuove specie botaniche e zoologiche che i viaggi esplorativi permettono di scoprire, associandole all'esatto luogo di provenienza (Welu 1991: 105). Ne è un emblematico esempio la *Carte géographique de la Nouvelle France* (1613), non a caso una produzione più tarda rispetto a quelle precedentemente evocate [Fig. 7]. Compendio delle esperienze geografiche di Samuel Champlain, un precursore della geografia scientifica (Broc 2007: 115), la mappa, oltre all'evidente decorazione ai margini, in cui fanno bella ed ordinata presenza alcuni indigeni e varie specie di fiori e frutti, cela, nel tessuto stesso della carta, animali di ogni tipo: un alce, un orso polare, un porcospino, un castoro, sulla terra ferma, mentre nell'oceano, fra gli altri, ci sono balene e foche. La veduta dall'alto fornita dalla mappa assume un valore che va oltre la pura informazione geografica e diventa l'ideale contenitore di un sapere enciclopedico, nei termini di una riflessione etnologica, botanica e zoologica. Lo spazio geografico funge qui da repertorio, topograficamente

impostato, di informazioni, assumendo le caratteristiche di un "laboratorio" (Mangani 2006: 16).

Ma l'esigenza di mappare non si limita esclusivamente al Nuovo Continente, coinvolgendo terre che, pur relativamente più vicine, restano comunque praticamente sconosciute: è il caso della *Carta marina* di Olao Magno (1539) che, realistica o ingenua che sia, cerca di rappresentare la vita scandinava in tutti i suoi possibili aspetti [Fig. 8]. La mappa raccoglie una molteplicità di ipotetiche "vignette", assorbite nella trama della carta, che raccontano per immagini, gli usi e i costumi del luogo: il tiro di renne, le scene di caccia alla foca o all'orso, le battaglie di fanti in sci, la pesca con l'arpione, lo smembramento delle balene, i combattimenti navali, e così via. Ogni scena è l'elemento distinto di un racconto più vasto che, non a caso, Olao Magno produce, sotto forma di libro, di lì a pochi anni, con il titolo *Historia de gentibus septentrionalibus* (1555), quasi a voler collegare in un racconto unico i numerosi spunti distinti che la carta proponeva con la sua iconografia. La *Carta marina*, prima ancora che per il suo valore documentaristico, colpisce proprio per le sue qualità narrative, tanto che, sorta di "rêverie cartographique" ricca di mostri e meraviglie, ispira, come hanno dimostrato gli studi critici su Rabelais,⁷ il quarto capitolo di *Gargantua e Pantagruel*, ad attestare quanto la mappa sia un "catalizzatore" di narrazioni: "Si sa che la carta geografica nel Rinascimento funziona spesso

⁷ Mi riferisco a Povl Skarup, *Le Physétère et l'île Farouche de Rabelais*, «Études rabelaisiennes», VI, Droz, Genève, 1965, pp. 57-59; successivamente sviluppato da Samuel Kinser, *Rabelais's Carnival*, University of California Press, Los Angeles, 1990, pp. 64-66, 99 e 103.

come arte della memoria e che raccoglie e, allo stesso tempo, produce dei racconti” (Lestringant 2002: 250).⁸

L’apogeo di quello che potrebbe essere definito il “genere descrittivo” è raggiunto con l’opera di Sebastian Münster. La sua *Cosmographia Universalis* (1550) è un vero successo editoriale dell’epoca, contando più di quaranta edizioni in varie lingue, con un ricco corredo di carte ed incisioni, vedute di città, schizzi, fino alle illustrazioni di paesaggi curiosi, costumi regionali ed animali bizzarri. Strumento imprescindibile di viaggi reali o virtuali - è Montaigne, nei suoi itinerari italiani, a rimpiangere di non avere con sé “un Münster” ad informarlo sulle cose rare e degne di nota di ogni luogo (Broc 2007: 72) -, ciò che lo rende così ambito è l’organizzazione delle conoscenze più disparate, secondo l’ordine della geografia tolemaica. Per la prima volta viene introdotta la pratica di mostrare i quattro continenti separati ed è rilevante notare come l’Europa (cui viene dedicato uno spazio pari ai due terzi dell’opera), ovvero la più accurata delle quattro mappe, è quella che presenta più informazioni geografiche e un minor corredo iconografico. L’Africa e l’America, invece, non sono al centro degli interessi del cosmografo, che attinge a fonti già note, ma proprio il “vuoto gnoseologico” apre il varco, come nei primi portolani, ad un’iconografia curiosa, corrispondendo in tal modo ad un modello che era già medievale, quello cioè di popolare i confini meno noti del mondo con le creature più repulsive e mostruose (anche se rispetto all’iconografia medievale si perde ogni valore allegorico, per assumerne uno pittoresco) [Figg. 9 e 10]. La terra sconosciuta anche per Münster diventa lo spunto per raccontare

⁸ Traduzione mia.

storie che sono esclusivamente l’estroflessione dell’immaginario occidentale, più che una vera testimonianza di quello che quei luoghi ospitano veramente: l’Africa, definita come una terra che da sempre produce continuamente mostri (Lestringant 1991: 160), non può che popolarsi di monoculi, mentre l’America, segnalando il debito di Münster verso una “tradizione culturale” inaugurata da immagini come quelle dell’Atlante Miller, è popolata di cannibali.

Fra il XVI ed il XVII secolo la mappa stampata si sostituisce progressivamente a quella manoscritta, permettendo in tal modo una diffusione sempre maggiore di carte geografiche, ambite dai collezionisti, ma che, al tempo stesso, vanno ad arricchire i *décor* familiari, appese ai muri in funzione di ornamento, “accessori dell’intimità domestica” (Bruno 2006: 159), come sembrerebbero testimoniare diverse opere pittoriche di artisti olandesi, come Willelm Buytewech o Dirck Hals, e di cui il quadro di Jan Vermeer van Delf, *L’allegoria della pittura* (1666), è la esemplificazione più celebre (Stoichita 1998: 176-187). Rispetto alle carte manoscritte, difficilmente riproducibili e di scarsa divulgazione, quelle stampate conoscono una distribuzione enorme, tanto da alimentare un mercato specifico, come attesta l’attività di Antoine Lafrery che dal 1560 inizia, a Roma, a radunare le carte più disparate (mappamondi, carte corografiche, vedute di città, ...) di diversa provenienza, e a farle rilegare insieme come raccolte, su richiesta specifica dei collezionisti. È da questa prima tipologia di collezione, assolutamente variegata, che nasce l’esigenza di “uniformare”

le mappe, portando alla creazione dei primi “atlanti”.⁹ L’opera di Abramo Ortelio, *Theatrum orbis terrarum* (1570, Anversa), è il primo atlante a stampa, frutto di una vastissima ricerca che l’antiquario e collezionista aveva condotto a partire dal 1555, per procedere poi all’armonizzazione di formati, scale, proiezioni, facendo ridisegnare e re incidere vari documenti e dando un’impronta comune a tutto l’insieme.

L’aspirazione collezionistica a possedere un libro che contenga “tutto il mondo” conferma la comparsa di un nuovo tipo di sguardo, in cui la visione complessiva e globale cede il passo al ritmo di una consultazione che si fa pagina per pagina, sfogliando le mappe, in un viaggio completamente virtuale. Se già la carta in sé poteva essere usata come uno strumento di archiviazione di informazioni, spazio della memoria che associa a diversi luoghi usi, costumi e reperti di vario tipo, l’accumulo di carte concilia la coniugazione del tutto e delle parti, congegno complesso che accosta una visione globale a più sguardi particolari. Come rileva lucidamente Alberto Castoldi:

L’atlante è un dispositivo cartografico che consegna il tutto e il dettaglio, è retto da una logica cumulativa e analitica al tempo stesso, che conduce ad una visione globale e a delle immagini spaziali. Il dominio del mondo passa ormai per la molteplicità dei punti di vista, la decostruzione di una carta unica, in una serie di carte parziali. L’atlante, nella espansione vertiginosa di queste tavole, riflette una forma di curiosità e il piacere di avere

⁹ Con questo termine si erano già definite alcune raccolte di carte manoscritte, come l’atlante Miller, o l’opera di Jean Rotz (1542), di Nicolas Vallard (1547), o, ancora, quella di Guillaume Le Testu, ma si trattava di atlanti unici, spesso allestiti dai loro autori specificamente per un destinatario prestigioso.

il mondo intero nel proprio spazio domestico, riserva virtuale di sogno e conoscenza (Castoldi 2010).¹⁰

Nell’atlante di Ortelio, dalla rappresentazione *Typus orbis terrarum*, distanziato sguardo sinottico che mostra il mondo nella sua integrità [Fig. 11], la meditazione cosmografica passa ad uno sguardo “panottico”, una visione che si appropria del mondo, passando dai continenti ed arrivando alle regioni, in un percorso immaginario sempre più ravvicinato e dettagliato, in cui il punto di vista geografico diventa, poco per volta corografico (Dünne 2009: 152-153). Il *Parergon*, l’appendice “storica” del *Theatrum Orbis Terrarum*, offre un esempio molto valido di come anche nel contesto dell’atlante venga mantenuta la dimensione narrativa caratteristica della cartografia rinascimentale. Forse il primo atlante storico che sia mai stato pensato, esso è composto da un *corpus* di carte della geografia antica, finalizzate allo studio della storia sia sacra che profana (Tolias 2009). Fra le carte contenute, quasi tutte disegnate dallo stesso Ortelio, ci sono quelle volte ad illustrare i pellegrinaggi dei santi del Testamento, come la *Peregrinationis Divi Pauli typus chorographicus* [Fig. 12], che mostra i viaggi di S. Paolo nel Mediterraneo, con l’ausilio di due rappresentazioni (veri e propri piccoli quadri di forma ovale inglobati nella cornice) estremamente dettagliate: si tratta di due episodi della vita di S. Paolo, ovvero la folgorazione sulla via di Damasco ed il naufragio sull’isola di Malta. Le due illustrazioni, insieme ai testi esplicativi in calce ed alle raffigurazioni di mostri marini e navi

¹⁰ Conferenza inaugurale del primo ciclo del dottorato internazionale *Interzones*, Università di Bergamo, 12 ottobre 2010, lezione in francese dal titolo *L’imaginaire des cartes*. Traduzione mia.

inserite direttamente nella rappresentazione cartografica, dimostrano in quale misura il luogo della mappa si presti alla coesistenza di linguaggi diversificati, tutti volti a raccontare, ciascuno secondo una modalità differente, la medesima storia. Il congegno è tanto più elaborato se si pensa che l'intero *Parergon* risultava essere, nel suo complesso, un oggetto che doveva facilitare la contemplazione, guidando lo spettatore in un tragitto interiore. È Giorgio Mangani ad osservare:

La novità dell'atlante stava nel costruire in forma cinematografica un itinerario virtuale nel quale le regioni geografiche erano collocate in sequenza, per lo più occupando entrambe le pagine del sontuoso *in folio*. [...] Nel favorire, attraverso la sequenza solo apparentemente neutrale delle carte, dei discorsi interiori e delle associazioni mentali, l'atlante andava ad arricchire il ricco bagaglio di macchine illusionistiche del XVI e del XVII secolo del quale facevano già parte i giardini, i teatri del mondo, i microscopi e i telescopi, le gallerie, le anamorfosi, gli emblemi, il teatro, capaci di influire sulla personalità dei lettori/spettatori (2006: 175-176).

La visione mobile dell'atlante che, partendo dall'alto, viaggia su scale differenti, dal mappamondo ad una presa di possesso del territorio che ha la precisione di una fotografia, trova una conferma emblematica in uno degli atlanti più famosi del XVII secolo, l'*Atlas major* di Joan Blaeu, un'opera monumentale, spesso considerata una delle maggiori meraviglie della cartografia di tutto il XVII secolo per completezza (quasi 600 tavole per nove volumi, incrementati poi a 12) ed accuratezza (Kenseth 1991: 310). L'incisione del continente africano (del 1630, ma pubblicata solo più di trent'anni dopo) è arricchita di bordi in cui figurano le principali città del continente ed i rappresentanti delle varie regioni. Sulla terra

ferma sono illustrati elefanti, serpenti, scimmie ed altri esemplari animali tipici del territorio, mentre nell'oceano navigano vascelli in mezzo a mostri marini e pesci volanti [Fig. 13]. Da un lato si trova confermata la configurazione delle mappe di un secolo prima, tranne che per un'iconografia progressivamente meno invasiva, che si disloca ai bordi della mappa, tendenza che viene confermata nell'arco di tutto il '600 da altre celebri opere di cartografi, soprattutto olandesi, come Pieter van den Keere, Henricus Hondius, Claes Janszoon Visscher, Frederick de Wit (Shirley 1987). Rispetto alla tradizione precedente però nell'*Africa* di Blaeu trova conferma la strutturazione già presente nella carta che rappresentava la storia di S. Paolo fatta da Ortelio, ovvero la compresenza di più codici comunicativi contemporaneamente, quasi un documento "multimediale", in cui immagine cartografica, iconografia sulla mappa e rappresentazioni pittoriche, sono funzionali ad una complessa raccolta di informazioni di cui lo spettatore può usufruire a vari livelli e più riprese.

Nelle mappe riferite a territori meno ampi la scala "geografica" si tramuta in "corografica", raggiungendo livelli descrittivi virtuosistici. La regione brasiliana di Pernambuco, per esempio, nel II volume dell'atlante, tutto dedicato all'America, è presentata sulla stessa carta sia da una mappa dalla precisione topografica che, senza alcuna soluzione di continuità, da un'illustrazione minuziosa e particolareggiata di una fabbrica di zucchero di canna [Fig. 14].

Anche in questo caso la compresenza di più livelli di comunicazione contemporaneamente rende la struttura della carta particolarmente complessa: l'immagine della fabbrica si

fonde nella topografia di Pernambuco, mentre vari cartigli, fra cui una *Notularum Explicatio*, puntualizzano ulteriori informazioni.

Non è un caso se, con immagini così precise anche dal punto di vista paesaggistico, Blaeu affermasse che il suo atlante metteva nelle condizioni di contemplare comodamente da casa cose che potevano essere anche molto lontane (Welu 1991: 108), facendo risaltare una volta di più quella prerogativa di viaggiare sulle mappe che la cartografia rinascimentale aveva inaugurato dalle nuove esplorazioni in avanti.

In un atlante, con un'impostazione più precipuamente corografica, considerato il *pendent* del *Theatrum orbis terrarum* di Ortelio, il *Civitates orbis terrarum* di Georg Braun e Franz Hogenberg (il cui primo tomo appare nel 1572), nell'introduzione, strutturata in forma di dialogo fra Thaumastes (colui che si meraviglia) e Panoptes (colui che vede tutto), si celebra la novità e la capacità del libro di far viaggiare, sfogliandone semplicemente le pagine (Mangani 2006: 208). Senza spostarsi realmente e senza correre pericoli, le oltre cinquecento città rappresentate, contenute in sei volumi (un progetto assolutamente grandioso), promuovono un viaggio virtuale, altrimenti difficilmente realizzabile, lungo tutto il mondo, primo caso di tipologia editoriale strutturata esclusivamente sull'immagine urbana. Rivolto a mercanti, studiosi e viaggiatori, l'atlante vanta la dote di essere veridico: le vedute sono il frutto di una conoscenza diretta dei luoghi raffigurati (De Seta 2011, 160). È proprio la veridicità di queste mappe a garantire un viaggio, sì virtuale, ma al limite del reale:

[...] le vedute di città determinarono lo sviluppo del *site-seeing*: trovarono il modo di ampliare i limiti, i confini e la prospettiva della raffigurazione facendone un atto di mappatura. Il vedutismo seguiva un più antico impulso turistico a ispezionare ed abbracciare un particolare terreno: la coazione a mappare il territorio e a collocarsi al suo interno che portava ad arrampicarsi su campanili, montagne ed edifici per cogliere il panorama (Bruno 2006: 160).

Ma questi ritratti di città a volte, lungi dall'essere mimetici di una realtà attentamente analizzata, sono il prodotto dell'immaginario di un'epoca. Se le carte di Roma e Parigi [Figg. 15 e 16] restituivano rappresentazioni relativamente note di due delle principali capitali culturali e politiche dell'epoca, sempre corredate dal piccolo gruppo di personaggi, in abiti autoctoni, a dare una nota di colore locale alle rappresentazioni topografiche, è, ancora una volta, con l'immagine di una città d'oltreoceano che prende forma un certo scollamento dalla realtà. La capitale del Perù, Cusco, è presentata quasi come una città ideale, di quelle che tipicamente popolano il Rinascimento, con il suo ordine urbano impeccabile, dalla pianta perfettamente quadrata e fiancheggiata da un tempio a terrazze [Fig. 17]. La preoccupazione di promuovere *more geometrico* la civiltà indigena, corrisponde all'esigenza politica di dare un riscontro positivo di questa radiosa città che faceva parte dell'impero di Carlo V (Lestringant 2002: 130) ma, al di là di questa lettura, sono le città più remote e lontane che si prestano alle interpretazioni più fantasiose, come sembra attestare anche *la mise en scène*, alla base della mappa: la rappresentazione dell'arrivo degli occidentali presso la remota località è una sorta di *escamotage* visivo che permette allo

spettatore, sulla scia di quel corteo, di entrare nella città, passando dalla veduta paesaggistica a quella topografica.

Se l'atlante può essere considerato una sorta di "collezione di carte", è con alcuni grandi progetti iconografici rinascimentali che la raccolta di mappe assurge ad una forma di vero e proprio *furor geographicus*: oggetto di contemplazione, ma anche veicolo di concetti politici, morali e metafisici, le carte geografiche si inseriscono e, anzi, diventano il tema centrale e portante di molti cicli decorativi. Di essi la maggior parte non si è conservata, ma, accanto al nutrito gruppo di quelli andati persi, di cui peraltro Jurgen Schulz ha cercato di rendere testimonianza (2006: 141-161), sono sostanzialmente due gli esempi più significativi di quelli che, integralmente o parzialmente, son giunti fino a noi: la Sala della Guardaroba Nuova di Cosimo I a Palazzo Vecchio a Firenze e la Galleria delle Carte geografiche di Gregorio XIII in Vaticano, entrambi su progetti del cartografo Egnazio Danti.

La Sala della Guardaroba Nuova è un progetto effettivamente mai completamente realizzato (oggi rimane la Sala delle Carte geografiche [Fig. 18]) che, ideato nell'ultimo decennio del governo di Cosimo I, è una forma di celebrazione del suo potere politico. Dalla descrizione che ne dà Vasari (nella sezione delle *Vite* dedicata agli accademici del disegno) è noto che nella sala si sarebbe dovuto applicare l'ordine geografico degli atlanti rinascimentali e dei libri di cosmografia allo spazio tridimensionale di un gabinetto di arti e curiosità: cinquantasette carte geografiche, dipinte sulle ante di legno degli armadi, disposti lungo il perimetro delle pareti, avrebbero dovuto rappresentare tutti i continenti (Europa, Asia, Africa ed

Indie Occidentali), fornendo, inoltre, il criterio di ordinamento degli oggetti della collezione di Cosimo I, contenuti nei suddetti armadi. Il progetto prevedeva la collocazione all'ingresso della sala di un "orologio dei pianeti", di una collezione di busti di personaggi celebri posti sopra agli armadi e, più sopra ancora, di una collezione di ritratti; l'installazione di una macchina teatrale consentiva la discesa dal soffitto, decorato con tutte le costellazioni celesti, di due globi, quello celeste e quello terrestre (Camerata, Miniati 2008) [Fig. 19]. Se la moda di dipingere carte geografiche sulle ante degli armadi è diffusa per tutto il '500, come testimoniano la Sala dello Scudo a Palazzo Ducale a Venezia, la Sala del Mappamondo a Palazzo Farnese a Caprarola e la Terza Loggia dei Palazzi Vaticani - tutti esempi realizzati negli stessi anni - ciò che è davvero originale nel progetto fiorentino è l'idea di dare alla collezione di Cosimo I un ordinamento "geografico". Senza scendere nel dettaglio di un progetto davvero molto complesso e ampiamente studiato, ciò che più preme evidenziare qui è come le carte geografiche fungano da catalogo visivo. Ogni carta contiene un legenda che rimanda agli oggetti meravigliosi di quella regione, i quali sono in parte probabilmente raccolti dentro all'armadio corrispondente. La "vista dall'alto" offerta dalla carta geografica diventa allora la "porta di ingresso" di tutto un mondo, come esplicitano i preziosi cartigli posti sulle mappe: la legenda della mappa dell'India rimanda al muschio, al corallo, alle pietre preziose, ad animali esotici (e quindi a denti, corna, pelli.); quella della Cina fa riferimento alle porcellane ed alla seta, quella della Persia ai fiori secchi, e si prosegue così in un

viaggio attorno al mondo intero, vero e proprio tributo alla collezione di *exotica* di Cosimo I [Figg. 20 e 21].

La Galleria delle Carte geografiche nel palazzo vaticano è sostanzialmente una sorta di “passeggiata” lungo il camminamento ideale di un’Italia unita *ante litteram*, in cui la rappresentazione della penisola attraverso la catena degli Appennini, prevede la disposizione delle carte su entrambe le pareti del corridoio, a fungere, rispettivamente, da coste orientali ed occidentali: una quarantina di carte corografiche delle regioni italiane crea così l’illusione di un paesaggio mentre, dipinte sul soffitto, con un forte legame con le mappe sottostanti, sono raffigurate scene di episodi edificanti o miracolosi, compiuti dai santi nei territori raffigurati sulle pareti [Fig. 22]. Anche qui l’ordine geografico è il cardine dell’allestimento di un progetto iconografico complesso, che deve molto alla tradizione delle “carte spirituali” e all’idea posttridentina che la geografia possa essere uno strumento di edificazione e di rinnovamento morale.¹¹ Nella galleria le carte geografiche armonizzano sistemi di rappresentazione diversi: mentre la mappa è in proiezione ortografica, alcuni elementi sono dipinti in prospettiva lineare o a volo d’uccello; in particolare in quasi tutte le carte predomina un forte elemento descrittivo, come si può notare dalla presenza di vedute paesaggistiche in scala maggiore che corredano quasi tutte le

¹¹ Emblematica in tal senso l’opera di Gabriele Paoletti, vescovo di Bologna e figura molto influente alla corte del papa Boncompagni (Gregorio XIII), *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, scritto fra il 1578 ed il 1582 e mai completato. In particolare nel capitolo delle *Pitture profane che rappresentano varie cose come, guerre, paesi, edifici, animali, arbori, piante e simili*, in cui si dichiara apertamente l’utilità pedagogica ed educativa delle carte geografiche.

carte nella porzione in calce, quasi come degli “ausili” che permettono un ideale ingresso nel tessuto della mappa stessa, un invito a perlustrare il territorio [Fig. 23]. Come nel caso delle mappe della Sala della Guardaroba Nuova, anche in queste è frequente la presenza di ricchi cartigli che contengono delle descrizioni dei luoghi, cui si aggiungono piccole vedute di città, o immagini di singole costruzioni: nella compresenza di rappresentazioni diverse si realizza un congegno visivo complesso, che concilia uno spazio matematico con un luogo individualmente qualificato.

Senza voler approfondire, anche in questo caso, l’analisi di un ciclo pittorico così complesso, è rilevante considerare quanto sostiene Francesca Fiorani:

L’attività fisica del passeggiare è fondamentale per le carte geografiche rinascimentali. [...] Nelle carte bidimensionali, il movimento fisico del camminare attraverso il territorio rappresentato è ridotto al movimento di un dito sulla superficie della carta, o ulteriormente limitato al movimento degli occhi sopra l’immagine. Esplorare la carta significa, in molti casi, trasformare il movimento effettivo delle dita e degli occhi nel movimento mentale dell’intero corpo. Ma nei cicli di carte tridimensionali [...] il passeggiare mentalmente attraverso una carta è reso vivido e concreto dal camminamento effettivo attraverso gli spazi architettonici, in cui le carte sono collocate.

Sia a Firenze che a Roma, i due progetti iconografici mettono in scena quelli che possono essere considerati degli atlanti tridimensionali, congegni complessi che teatralizzano l’esperienza cartografica, intrecciando percorsi narrativi che richiedono allo spettatore un certo grado di interattività per essere decodificati: basti pensare alla lettura “incrociata” che lo spettatore deve operare nella passeggiata lungo la galleria

vaticana, dove il senso compiuto di ogni mappa risiede nei corrispondenti episodi biblici rappresentati sul soffitto.

I "camminamenti" reali o virtuali che si è cercato di prospettare a partire dall'Atlante Miller fino agli esempi dei cicli pittorici, depongono tutti unanimemente a favore delle qualità narrative della cartografia rinascimentale, e della sua capacità di mettere in scena ipotetici itinerari di viaggio, che sono altrettanti spunti per raccontare storie diverse. Per questo motivo è forse significativo chiudere la sequenza degli esempi con un emblematico episodio letterario (che non a caso parla di viaggi), quello dell'*Orlando Furioso*, nell'edizione che, nel 1556, Girolamo Ruscellai arricchisce con preziose incisioni di mappe poste in apertura ad ogni capitolo, decretando quello che è stato definito un ideale "matrimonio" fra Ariosto e Tolomeo (Maus de Rolley 2009: 130). Una certa sensibilità per il tema della terra vista dall'alto nell'*Orlando Furioso* è già denunciata nell'utilizzo narrativo di quello straordinario animale mitologico che è l'ippogrifo, strumento privilegiato per l'accesso ad una visione cosmografica che è il periplo lunare di Astolfo nel canto XXXIV. Le mappe dell'edizione di Ruscellai illustrano in modo esemplare quell'intrecciarsi di rappresentazioni diverse, che, come si è cercato di dimostrare, è tipico della cartografia rinascimentale: ogni immagine contiene infatti gli elementi che permettono di decifrare la narrazione del capitolo corrispondente (quasi dei sommari, o dei cataloghi, come le mappe sugli armadi di Palazzo Vecchio a Firenze), ma la loro organizzazione risulta essere un vero e proprio *tour de force* in cui Ruscellai cerca di armonizzare l'ordine degli eventi narrati, con la geografia dei luoghi in cui avvengono e con le regole della prospettiva, per

permettere di seguire più comodamente i percorsi erratici dei personaggi, con una presa di distanza del lettore "dall'alto", come ad allontanarsi saggiamente dalle passioni che li coinvolgono [Fig. 24]. L'ordine di lettura della mappa, secondo il suggerimento dello stesso Ruscellai, parte dalle immagini più grandi, per seguire in successione prospettica verso raffigurazioni sempre più "topografiche", dando luogo, come nel caso delle carte di Egnazio Danti nella galleria vaticana, ad un ingresso virtuale dello spettatore nella mappa, così come del lettore nel capitolo, ovvero nella narrazione.

Nella complessità delle carte suggerite da questo percorso, nella loro capacità di fondere in modo armonico e con soluzioni innovative la visione dall'alto con una varietà di altri linguaggi e codifiche, risiede l'espressione del loro essere meravigliose:

Queste carte dipinte, immagini altamente qualificate e di precisione matematica, aiutano ancora oggi l'osservatore a integrare e riconciliare visioni frammentarie, parziali, e in apparente contraddizione fra loro della cultura del Rinascimento in un insieme coerente di grande efficacia, bellezza e armonia. La loro struttura ibrida e polisemica evoca, in modo conscio o inconscio, le strutture multimediali che oggi ci circondano. Ma possono anche ricordarci di un tempo in cui la geografia aveva importanza nella conoscenza del mondo, nella sua organizzazione e nella sua diffusione (Fiorani 2010: 307).

Come spiega Franco Farinelli la cartografia scientifica dell'età moderna è una disciplina che, nell'ordine di una logica simbolica, ha rinunciato ad essere l'espressione totale del sensibile, con un'esplicita ammissione di impotenza (1992: 17-18). Nel '500 il segno geometrico non si è ancora integralmente sostituito ai disegni che, si è visto, popolano carte ed atlanti; è

solo con il diradarsi di un'iconografia pittoresca e con il definitivo abbandono del suo carattere multimediale che si sigla il passaggio da una cartografia qualitativa ad una quantitativa.

BIBLIOGRAFIA:

- BROC N. (2007), *La geografia del Rinascimento. Cosmografi, cartografi, viaggiatori. 1420-1620*, Franco Cosimo Panini, Modena.
- BRUNO G. (2006), *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano.
- CAMERATA F., MINIATI M. (2008), *I Medici e le Scienze. Strumenti e macchine nelle collezioni granducali*, Giunti, Firenze.
- DE SETA C. (2011), *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*, Einaudi, Torino.
- DÜNNE J. (2009), *Méditation, médialité, subjectivité: du «regard d'en haut» au panoptisme cartographique*, in LESTRINGANT F. (sous la direction de) *Les méditations cosmographiques à la Renaissance*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, pp. 143-156.
- FARINELLI F. (1992), *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, La Nuova Italia, Firenze.
- FIORANI F. (2010), *Carte dipinte. Arte, cartografia e politica nel Rinascimento*, Franco Cosimo Panini, Modena.
- JACOB C. (1992), *L'Épire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, (1992), Albin Michel, Paris.
- KENSETH J. (1991), *The age of marvelous*, Hood Museum of Art, Dartmouth.
- LESTRINGANT F. (1991), *L'atelier du cosmographe ou l'image du monde à la Renaissance*, Albin Michel, Paris.
- LESTRINGANT F. (1999), *Jean de Léry ou l'invention du sauvage. Essai sur l'«Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil»*, Champion Éditeur, Paris.
- LESTRINGANT F. (2002), *Le livre des îles. Atlas et récit insulaires de la genèse à Jules Verne*, Librairie Droz, Genève.
- MANGANI G. (2006), *Cartografia morale. Geografia, persuasione, identità*, Franco Cosimo Panini, Modena.
- MAUS DE ROLLEY T. (2009), *Le globe et le chevalier: variations sur la méditation comographique dans la fiction cheveleresque de la Renaissance*, in LESTRINGANT F. (sous la direction de) *Les méditations cosmographiques à la Renaissance*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, pp. 96-113.
- SCHULZ J. (2006), *La cartografia tra scienza e arte. Carte e cartografi nel Rinascimento italiano*, Franco Cosimo Panini, Modena.
- SHIRLEY R. (1987), *The Mapping of the World. Early Printed World maps. 1472-1700*, Holland Press, London.
- STOICHITA V. I. (2004), *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*, Il Saggiatore, Coll. La Cultura, Milano.
- TOLIAS G. (2009), *Glose, contemplation, et méditation. Histoire éditoriale et fonctions du Parergon d'Abraham Ortelius (1579-1624)*, in LESTRINGANT F. (sous la direction de) *Les*

méditations cosmographiques à la Renaissance, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, pp. 157-183.

WELU J. A. (1991), *Strange New Worlds: Mapping the Heavens and Earth's Great Extent*, in KENSETH J. (edited by) *The age of marvelous*, Hood Museum of Art, Dartmouth, pp. 103-112.