

Le città dipinte. Spazio, potere e rappresentazione

M. Beatrice Bettazzi

Storicamente, 3 (2007).

ISSN: 1825-411X. Art. no. 19. DOI: [10.1473/stor406](https://doi.org/10.1473/stor406)

Dalla metà del Quattrocento fino a Settecento inoltrato, su un'estensione grosso modo corrispondente con il territorio italiano con netta predominanza per le zone del centro-nord, si è andato diffondendo un vero e proprio fenomeno culturale consistente nella pratica, da parte di reggenti a vario titolo, di raffigurare sulle pareti di determinati ambienti della dimora lo spazio su cui si esercita il potere, sia esso di dimensioni vaste o riguardi un centro urbano o un piccolo borgo. Principi, vescovi, feudatari, signori abbelliscono per lo più sale di rappresentanza con variopinti affreschi (ma anche tavole o tele) in cui un solo colpo d'occhio consente di cogliere la quantità e la qualità delle terre dominate.

L'esempio più celebre e più complesso è senz'altro la Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano, ma ho potuto contare una cinquantina di occorrenze, precedenti e successive, che hanno consentito uno studio approfondito del fenomeno. Infatti al di là della mera catalogazione dei siti o della ricostruzione delle vicende che hanno accompagnato la creazione di ciascuno di essi, pure fatti importanti, ciò che mi sembra prioritario è indagare le cause prime che portano il committente ad optare per un tema geografico. Certamente la connessione fra immagini dello spazio dominato e affermazione del potere su di esso costituisce lo snodo cardine che illumina gli aspetti fondamentali del problema: il luogo che accoglie i dipinti e

conseguentemente la fruizione che se ne ha, il soggetto, il taglio della **rappresentazione** (planimetria, prospetto, veduta a volo d'uccello, veduta prospettica), la tecnica esecutiva, la qualità e l'innovazione dei sistemi di rappresentazione, ecc.

Il primo a porsi questi problemi è stato Juergen Schulz in un celebre articolo di una ventina di anni fa[1]. Al centro dell'attenzione lo studioso pone i cicli pittorici di contenuto geografico e ne analizza alcuni dei più celebri, quali le tavole della Guardaroba Nuova in Palazzo Vecchio a Firenze, gli affreschi della Terza Loggia e quelli della Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano, oltre che la Sala del Mappamondo in Palazzo Farnese a Caprarola. L'obiettivo è di studiarne «la funzione o il significato» con particolare attenzione a individuare «cosa vi vedessero i committenti». La prima parte del saggio è dunque dedicata a sviscerare questo concetto con alcuni approfondimenti sulle *mappae mundi* che dall'epoca rinascimentale (ma anche in precedenza) si incaricano di veicolare, oltre a informazioni geografiche, altri contenuti quali la vanità delle cose umane e la transitorietà dell'esistenza terrena e, in senso più ampio, concetti di ordine filosofico o metafisico. E' infatti questa marca "moralizzata" a permanere, secondo Schulz, all'interno anche dei primi cicli rinascimentali che spesso, in più, rimandano a messaggi di carattere politico connessi col potere esercitato su un determinato territorio, come, ad esempio, nel caso di Venezia. La *mappa mundi* e la carta d'Italia, eseguite intorno al 1443 da Antonio Leonardi per l'anticamera della sala delle udienze e andate poi distrutte, non avevano tanto un fine informativo:

«Là dove gli ospiti con il loro seguito si preparavano all'incontro con il serenissimo principe del più antico e prospero stato della penisola, esse potevano servire solo ad imprimere nella mente dei forestieri la grandezza dei domini della repubblica e l'immagine dell'intero cosmo di cui quello stato era una parte apparentemente immutabile»[2].

Schulz cita anche i casi delle vedute delle capitali di alcuni stati italiani

dipinte nella villa del Belvedere nel 1487 intravedendone la motivazione nell'appoggio da essi prestato al rafforzamento della politica vaticana ed infine il ciclo, purtroppo distrutto, della residenza dei Gonzaga nell'omonima cittadina in cui Francesco II, fra il 1493 e il 1497, fa dipingere quattro città di mare e altrettante di terra. Forse, specifica lo studioso, l'intento è di «lusingare la vanità del marchese, la cui capitale situata al centro della pianura padana, ma in mezzo a un lago collegato a tutti i fiumi navigabili della regione, si poteva considerare superiore ad ogni città di mare o di terra»[3].

A questo punto, a Cinquecento inoltrato, complice il Concilio di Trento, il fenomeno sembra avere un'inversione di tendenza:

«La scelta dei soggetti da illustrare, la concezione dei programmi iconografici, perfino i modi del narrare o del presentare un determinato tema subirono tutti un processo di purificazione che li riportò ad un clima espressamente sacro, dottrinalmente ortodosso e funzionalmente didattico» [4].

Ed è all'interno del paragrafo intitolato *Geografia moralizzata nel tardo Rinascimento* che Schulz inserisce i due cicli del Vaticano (Terza Loggia e Galleria), ma anche la [Bologna](#) dell'omonima Sala voluta da Gregorio XIII, gli affreschi del convento di San Giovanni Evangelista a Parma, le carte di Cristoforo Sorte per Venezia, oltre a numerosi altri esempi minori il più delle volte andati dispersi.

Avviandosi alla conclusione, lo studioso ricorda che ancora durante la frazione cronologica rinascimentale «una mappa non è sempre una mappa» e sottolineando questa propensione ad una lettura polisemica dei dati del reale termina il suo saggio affermando che «fu solo alla fine del Rinascimento che la carta geografica, in Italia, uscì definitivamente alla luce del giorno»[5].

Merito di questo contributo è senz'altro l'aver isolato la tipologia "affreschi o cicli di argomento geografico" e di averla analizzata non semplicemente alla

stregua di uno fra i tanti “generi” decorativi possibili all’epoca, ma ricercando i significati “altri”, in continuità con la tradizione medievale e alla luce delle nuove istanze controriformiste di *rappel à l’ordre* seguite alla “secolarizzazione” o laicizzazione della cultura rinascimentale.

Il fatto che si tratti di una prima generale sistematizzazione del fenomeno lascia invece meno definite alcune questioni più complesse relative, ad esempio, al “taglio” dimensionale scelto dal committente: l’intero orbe terraqueo o invece la singola città. Non viene specificato come mai questo fenomeno prenda le mosse in Italia dove, comunque, viene rilevata una notevole persistenza e diffusione dello stesso. Resta da approfondire l’assito epistemologico sotteso ai diversi momenti di diffusione del fenomeno. Infatti, se negli esempi quattrocenteschi prevale la tendenza a giustapporre immagini di varie città, magari per esaltare i rapporti di buon vicinato e gli scambi commerciali o culturali, reali o auspicati, con un intento che definirei “enciclopedico-relazionale”, col volgere del secolo e a mano a mano che si procede, l’obiettivo sembra essere autoreferenziale e l’identità del committente non si esplica nel confronto e la relazione con l’altro da sè, ma piuttosto nello studio e definizione del proprio che nel caso di Gregorio XIII, un papa, può coincidere con l’intera penisola italiana o addirittura l’intero pianeta conosciuto, ma più spesso si identifica con la città su cui il vescovo o il signore esplica il suo potere.

In questo ultimo caso, restano da chiarire, poi, le motivazioni che presiedono alla preferenza del tipo di rappresentazione, se, ad esempio, planimetrica o prospettica, allusive ciascuna a diversi approcci mentali alla dimensione spaziale. Ciò implica ulteriori scelte tra cui, non secondaria, la posizione del ciclo o del dipinto all’interno della dimora e, di conseguenza, le relative strategie di fruizione del medesimo.

Come si vede la questione è assai ampia e numerose sono le piste di analisi possibili. Se molti temi hanno avuto una trattazione parziale altrove o appartengono ad ambiti disciplinari ben precisi, in tale sede ho scelto un

approccio che mira ad illuminare significativamente la mentalità spaziale che ha generato quel fenomeno.

La mia è forse una riflessione “eterodossa” rispetto agli abituali approcci storico-artistici o storico-architettonici che, attraverso affondi all’interno di altre discipline, mira a isolare i processi “archetipici” inerenti la percezione e la conseguente raffigurazione di uno spazio dominato.

Si è proceduto pertanto ordinando i termini del problema attorno a tre nodi fondamentali:

1. il rapporto fra l’uomo e lo spazio e, in specifico, uno spazio che egli senta come “significativo”;
2. la “qualità” di questo spazio in quanto oggetto di possesso, affettività, scoperta, ecc.;
3. spesso questa fase prevede un tentativo di ordinamento e di classificazione che si esplicita poi nel processo di rappresentazione grafica e, nella fattispecie del nostro caso, su un supporto stabile, di per sé indicativo di una destinazione funzionale e simbolica ben precisa.

Si è cercato conforto in svariati studi principalmente sul versante storico delle discipline dell’antropologia e della psicologia nel tentativo di riandare alla fonte dei processi cognitivi che presiedono il fenomeno, trovando in momenti diversi della storia dell’organizzazione del pensiero complesso spunti e matrici utili anche per il periodo oggetto del nostro studio.

I tre nodi delineati sono in realtà strettamente connessi l’uno all’altro; tuttavia, per maggiore chiarezza, se ne analizzerà di ciascuno la fisionomia separatamente.

Uomo e spazio: fondamenti antropologici e storici

E’ fin banale affermare l’intrinseco e inevitabile legame che l’uomo fin dalle origini intesse con lo spazio che lo circonda: «spatialization was probably the first and most primitive aspect of consciousness»^[6]. Più interessante può

essere, invece, capire le modalità di questa interazione ed inoltre stabilire quando e in che misura l'essere umano abbia sentito la necessità di riprodurre in dimensioni ridotte una porzione del territorio o un percorso. La questione resta comunque tuttora complessa e l'opinione degli studiosi diverge. Non è questa la sede per addentrarsi nell'annoso problema delle origini preistoriche e protostoriche della rappresentazione spaziale; vale qui la pena, piuttosto, evidenziare alcuni episodi che inquadrano in modo sintomatico il tema.

Senza dubbio, con Emanuela Casti, possiamo affermare che

«la carta è espressione di due bisogni fondamentali insiti nell'appropriazione intellettuale del mondo: descrivere e concettualizzare. Si vuol dire cioè che la carta *descrive* il mondo tentando di restituirne le fattezze ritrovabili attraverso un'osservazione diretta della realtà ovvero lo *racconta*, cioè dice come funziona il mondo sulla base di categorie della rappresentazione derivanti da un'interpretazione»[7].

Questa duplice funzione è la medesima che si ritrova nella ampia letteratura critica: talvolta in alternativa, nell'individuazione delle cause da cui nasce il bisogno di raffigurare uno spazio, oppure in concomitanza, affidando a ciascuno dei due sistemi, descrizione e interpretazione, diverse configurazioni e supporti che agiscono simultaneamente all'interno della stessa cultura .

A parte le notissime graficizzazioni rupestri, spesso ancora al centro di dubbi interpretativi e cronologici, la disciplina antropologica, non potendo sondare direttamente le popolazioni preistoriche, come è noto, ha rivolto il fulcro del proprio interesse a gruppi vissuti in epoca storica la cui documentazione consentisse di trarre conclusioni organiche. Colpisce, ad esempio, uno dei pochissimi casi di cartografia a rilievo, attestato nella prima metà dell'Ottocento presso una popolazione esquimese: una sorta di grande modello del territorio ad occidente dello stretto di Bering, scandito in distanze misurate in rapporto ai giorni di viaggio necessari per coprirle. I

rilievi e le catene dei monti vengono costruiti con mucchi di pietre, mentre la linea di costa è delineata da aste di legno[8]. Qui evidentemente prevale la necessità pratica di orientarsi e definire percorsi su una superficie priva di punti di riferimento stabili.

Diversamente, altre manifestazioni grafiche rinviano ad una matrice simbolica, quando non magica:

«that prehistoric maps may have been produced in a religious context, that matters of belief governed their execution, and that their function would have been abstract and symbolic rather than exclusively practical wayfinding and recording»[9].

Si vedano, ad esempio, le rappresentazioni rinvenute nell'area del Monte Bego, nelle Alpi Marittime francesi non lontano dal confine con l'Italia, appartenenti ad un periodo che va dal paleolitico all'età del ferro:

«l'orientamento di gran parte delle incisioni è rivolto al Monte Bego, elemento geografico dominante della zona, e tale disposizione potrebbe deporre a favore dell'esistenza di una valenza sacrale connessa alla realizzazione dei graffiti. Il Monte Bego assumerebbe la funzione di 'centro' – riproponendo un'articolazione sacrale e cosmologica diffusa presso molte culture – verso il quale convergono i segni»[10].

Valenza sacrale sembra avere anche il grande affresco rinvenuto nell'insediamento di Çatal Hüyük in Anatolia e risalente al 6000 a. C. che raffigura l'abitato con l'impiego simultaneo di più punti di vista: la pianta zenitale per le parti edificate e una sorta di vista prospettica per delineare il quadro geografico[11].

Fin dalle prime attestazioni dell'avvenuto rapporto fra l'uomo e ciò che lo circonda risulta innegabile il ruolo condizionante della *cultura*, sia nella percezione dello spazio che, poi, nella sua resa grafica. Un passaggio significativo in questo senso ci viene offerto dagli studi sulla cultura greca di Jean Pierre Vernant[12].

In particolare interessa il fatto che i Greci abbiano ereditato dai Babilonesi

secoli di osservazioni, tecniche e calcoli sugli astri, ma abbiano saputo rielaborare quel patrimonio in una sintesi originale, fondando una astronomia nuova in cui lo spazio, non più idealizzato in una concezione mitica (come ancora in Esiodo), si riveste di caratteri geometrici (Anassimandro):

«Non siamo più in uno spazio mitico, in cui l'alto e il basso, la destra e la sinistra hanno significati religiosi opposti, ma in uno spazio omogeneo costituito da rapporti simmetrici e reversibili. [...] La struttura dello spazio, al centro del quale ha sede la terra, è di tipo veramente matematico»[13].

Vernant si chiede, a questo punto, cosa abbia potuto suscitare tale profonda mutazione intellettuale. Ed ecco qui che scatta la variabile della cultura, in questo caso spaziale, una cultura legata al vivere quotidiano e alla dimensione sociale:

«Fra l'età di Esiodo e quella di Anassimandro si sono prodotte numerose trasformazioni, sul piano sociale e su quello economico. [...] Vorrei mettere l'accento su un punto che considero essenziale per l'esatta comprensione del cambiamento che dobbiamo spiegare: si tratta del fenomeno politico: cioè dell'avvento della *polis* greca. [...] In altre parole dobbiamo cercare qual è il settore della vita sociale che ha servito da intermediario in rapporto alle costruzioni del pensiero, al rinnovamento di certe superstrutture»[14].

Gli stimoli determinati dall'avvento di un'economia monetaria e l'allargamento degli orizzonti del commercio marittimo su scale sempre più ampie hanno portato un ripensamento e una riorganizzazione della vita urbana nonché una razionalizzazione dei rapporti sociali su basi più ugualitarie. Nell'epoca che va da Esiodo ad Anassimandro, infatti, «niente di quel che appartiene al dominio pubblico può più essere regolato da un individuo unico, fosse questi anche il re [...] La *polis* presuppone un processo di desacralizzazione e di razionalizzazione della vita sociale»[15] in cui ruolo fondamentale ha il *logos* inteso sia come *ragione* che come *parola*. Quest'ultima accezione porta ad un cambiamento importante di significato anche della scrittura, non più privilegio di una casta, ma dominio

di tutti i cittadini, strumento di conoscenza e veicolo di trasmissione dei saperi.

E', quindi, nel progressivo razionalizzarsi delle strutture culturali, non ultima quella spaziale, che si crea il discrimine fra il *mithos* e il *logos*. Lo spazio, da entità indistinta, si fa luogo denso di significato, per quella cultura, quella comunità, quel singolo cittadino.

Oggetto della nostra ricerca – le città dipinte – è proprio lo spazio che si fa significativo, che cessa di essere indistinto e privo di relazioni e si fa, invece, conosciuto, amato, dominato, e pertanto ritratto.

Lo spazio non è un'astrazione o un'evocazione, è riconoscibile e riconducibile ad una realtà nota. La verosimiglianza dell'immagine di questo spazio è la garanzia del coinvolgimento emotivo oltre che razionale e ingenera, come sottolinea Freedberg[16], meccanismi di sostituzione.

L'immagine cioè va a sostituire la realtà catalizzando varie tipologie di processi. Fin dall'epoca preistorica questi processi hanno una rilevanza particolare: «Quando l'uomo paleolitico dipingeva un animale sulla roccia, si procurava un animale vero»[17]. Inoltre la sempre maggiore verosimiglianza è garantita da un'osservazione diretta della realtà resa possibile da strumentazioni di rilievo topografico sempre più sofisticate.

Sta di fatto, comunque, che i tre poli dello *spazio reale*, *significativo* e *disegnato*, costituiscono un tutt'uno complesso e per noi un cruciale oggetto di indagine.

Ma cosa rende quello spazio significativo? Quali sono le motivazioni che portano a scontornare una porzione di ecumene e farne il centro del proprio pensiero o l'oggetto di una immagine-totem?

«Finalità strategiche (teatri e piani di guerra, difese e fortificazioni), ragioni politiche (controllo dei confini, rappresentazioni del potere), governo civile (urbanistica, lavori pubblici), imposizione fiscale (catasti), il settore della cartografia nautica, la cartografia tematica, la cartografia privata (scopi patrimoniali, interessi eruditi)»[18]

Queste sono solo alcune delle molteplici ragioni di un gesto motivato, quindi, da autocompiacimento e/o autocelebrazione: celebrazione cioè del proprio potere, ma anche, ad esempio, esibizione di un sapere tecnico che permette un grado di verosimiglianza sempre più elevato (si pensi a Gregorio XIII Boncompagni e la Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano ove è presente tutto questo insieme); ma può agire la ricerca del godimento puro, estetico, come anche la necessità di abbracciare in un unico sguardo uno spazio e di pensare al suo progetto o alla sua redditività in termini economici.

La “qualità” del potere

Nel paragrafo precedente si è proceduto ad individuare le diverse possibili motivazioni che rendono uno spazio significativo, dotandolo di senso rispetto ad un tutto indistinto e indifferente. E' però la qualità legata al *potere* ciò che più ci interessa: gli affreschi di città, nella maggioranza dei casi, rappresentano luoghi che da questa precipua caratteristica sono legati ai soggetti produttori e fruitori di quelle immagini.

Qui intendiamo approfondire la fenomenologia della relazione fra lo spazio e il potere che si esercita su di esso, preparando il terreno all'aspetto cruciale della questione che è il conseguente e necessario “bisogno” di rappresentare, e spesso su un supporto stabile (affreschi, grandi tele o tavole, ecc.) proprio quello spazio.

«In principio Dio creò il cielo e la terra. Ora la terra era informe e deserta e le tenebre ricoprivano l'abisso e lo spirito di Dio aleggiava sulle acque [...] Allora il Signore Dio plasmò dal suolo ogni sorta di bestie selvatiche e tutti gli uccelli del cielo e li condusse all'uomo, per vedere come li avrebbe chiamati: in qualunque modo l'uomo avesse chiamato ognuno degli esseri viventi, quello doveva essere il suo nome. Così l'uomo impose nomi a tutto il bestiame, a tutti gli uccelli del cielo e a tutte le bestie selvatiche...»[19].

Volutamente ho scelto un testo “archetipico”, l'incipit dell'Antico Testamento, per focalizzare la relazione fra spazio e potere sui due aspetti che a mio

giudizio la connotano maggiormente, sottolineando così l'esistenza di costanti a partire proprio dagli esordi dell'immaginario letterario e antropologico. Si tratta, per un verso, del particolare punto di vista che la condizione di potere su uno spazio di necessità richiede, e cioè la *vista dall'alto* («lo spirito di Dio aleggiava sulle acque»), e, per un altro, la necessità conseguente di individuare con chiarezza gli oggetti del proprio potere, *nominandoli*, se ancora ignoti, o comunque *ordinandoli* e *classificandoli* («l'uomo impose nomi a tutto il bestiame...»).

Quanto al primo aspetto, la vista dall'alto, essa viene individuata come prerogativa regale anche nella letteratura antropologica e filosofica:

«La frequentazione dei luoghi elevati, il processo di ingigantimento o di divinizzazione che ispira ogni altitudine rendono conto di ciò che Bachelard chiama giudiziosamente un'attitudine alla 'contemplazione monarchica' legata all'archetipo luminoso-visivo da una parte, dall'altra all'archetipo psico-sociologico della sovrana dominazione. La contemplazione dall'alto delle sommità dà il senso di un'improvvisa padronanza dell'universo»[20].

In effetti, il conseguente processo di miniaturizzazione che connota la vista dall'alto, definito altrove da Bachelard di «gulliverizzazione», è oggetto di un intero suo capitolo nella *Poetica dello spazio*[21], trattazione ricca e densa di stimoli che porterebbe troppo lontano il nostro discorso, ma che rende ragione di un pensiero strutturato e significativo in questa direzione.

L'antropologo Gilbert Durand connette la coppia concettuale sovranità-vista dall'alto al terzo nostro polo d'interesse e cioè la resa grafica del paesaggio dominato:

«Occorre integrare a questa struttura lillipuziana l'arte intera del paesaggio [...] Il paesaggio dipinto è sempre microcosmo: costituzionalmente non può pretendere ad una similitudine di dimensione e, a più forte ragione, ad un ingigantimento del modello. Si potrebbe anche dire che le strutture privilegiate da una cultura si riconoscono nella materialità della sua iconografia»[22].

In nota Durand riporta un passo di Claude Lévi-Strauss dal *Pensiero selvaggio*: «L'immensa maggioranza delle opere d'arte sono modelli ridotti» [23], che apre ulteriori fronti alla riflessione. Andando infatti al testo di Lévi-Strauss leggiamo:

«Ora la questione è sapere se il modellino non sia il prototipo sempre e comunque dell'opera d'arte. Infatti come sembra chiara la vocazione estetica del modellino (e di dove, se non dalle sue stesse dimensioni gli deriverebbe questa costante virtù), così è vero reciprocamente che le opere d'arte, nella stragrande maggioranza, sono anch'esse modelli ridotti»[24].

Ed ancora:

«Quale virtù possiede dunque la riduzione, tanto nel caso che concerna il formato, quanto in quello che riguardi la proprietà? Sembrerebbe risultare da una sorta di rovesciamento del processo di conoscenza: per conoscere l'oggetto reale nella sua totalità, noi abbiamo sempre tendenza a operare cominciando dalle sue parti. Si supera la resistenza che ci viene opposta, suddividendola. La riduzione scalare rovescia questa situazione: rimpicciolita, la totalità dell'oggetto diviene meno temibile; per il fatto di essere quantitativamente diminuita, ci sembra qualitativamente semplificata. Più esattamente, questa trasposizione quantitativa accresce e trasferisce il nostro potere su un omologo della cosa: attraverso questo la cosa può essere colta, soppesata nella mano, afferrata con un solo colpo d'occhio [...] La conoscenza del tutto precede quella delle parti. E anche se non è altro che un'illusione, lo scopo del procedimento è di creare o di conservare questa illusione, che gratifica l'intelligenza e la sensibilità di un piacere che, anche su questa sola base, può già essere definito estetico»[25].

Abbiamo assodato che il potere si manifesta come uno sguardo assoluto, che ha un equivalente nello sguardo di Dio, onnisciente e ubiquo.

Possiamo avvicinarci ad esso e supplire alla vista dello spazio reale con versioni "gulliverizzate", miniaturizzate dell'oggetto del potere – le carte, i dipinti, i mappamondi - specifiche prerogative di un potere regale che a

quell'universo simbolico rimanda:

«Dominare la carta, reggere il globo, è per eccellenza gesto regale, segno di un potere senza frontiere che si vuole o si sogna ecumenico. La padronanza simbolica sul mondo, tenuto sul palmo aperto, è anche uno sguardo panoptico sulla rappresentazione miniaturizzata, in grado di cogliere la totalità della forma terrestre, come il dettaglio dei suoi luoghi...»[26].

Mutatis mutandis e con mezzi molto diversi, reali questa volta, è lo stesso procedimento di autocompiacimento e di volontà onnicomprensiva di abbracciare in un unico sguardo che accompagna le campagne di riprese aeree che il regime fascista compie sui territori italiani bonificati o sui villaggi di fondazione nelle terre coloniali d'oltremare.

Esperienza forse più forte è quella del cosiddetto “giardino geografico” di cui la Galleria Vaticana costituisce un possibile precedente. Infatti come Gregorio XIII può passeggiare lungo i 120 metri di carte geografiche avendo l'impressione di cavalcare gli Appennini e rimirare a destra e a sinistra le terre che affacciano su Tirreno e Adriatico, così, con maggiore grado di verosimiglianza, si diffondono i giardini geografici. Ampi parchi in cui vengono ricostruiti con materiali naturali nazioni o porzioni di esse, ricalcando la conformazione geografica del territorio e i principali centri urbani. L'esperienza è ben attestata in Francia nell'Ottocento, come segnala Christian Jacob[27], ma vanta un parente recente e nazional-popolare nel parco tematico di *Italia in Miniatura*, nei pressi di Rimini.

Per finire, a ciascuno è dato di fare esperienza di dominare il globo terrestre grazie al programma *Google Earth*. Costruito attraverso una capillare rete di immagini satellitari, permette di simulare un tuffo vorticoso da distanze siderali (la Terra si mostra come se vista dalla luna) fino a scendere al dettaglio del singolo grattacielo di New York o della propria abitazione, ovunque essa sia. Segno questo, del piacere mai esaurito di *cum-prehendere*, di afferrare, tenere insieme e allo stesso tempo conoscere intellettualmente uno spazio considerato degno di attenzione.

L'altro importante aspetto in cui si esplica, oltre che nello sguardo dall'alto, la qualità del potere è, a mio giudizio, la pratica ancestrale, di *nominare* gli oggetti, che può significare anche *classificarli* oppure, in caso di luoghi fisici, *misurarne* le dimensioni, in una parola *definirli* (*de-finio*, delimito, circoscrivo, ma anche: fisso, stabilisco).

«L'uomo scruta il mondo e lo interpreta traducendolo in un sistema di segni linguistici in grado di essere comunicati. Il mondo allora diventa luogo dei possibili che, in presenza di motivazioni e capacità tecniche sufficienti, verrà trasformato e reso idoneo ad accogliere e ad assolvere esigenze e bisogni. Inizia così, attraverso il lavoro umano, quella trasformazione della natura che condurrà l'uomo ad essere effettivamente signore della realtà: riscattarsi dai determinismi comprendendo e modificando ciò che gli preesiste»[28].

Le parole della geografa Emanuela Casti puntano a chiarire e circostanziare il procedimento, alla base del suo studio, relativo alla *denominazione*, quale elemento connotante la carta geografica (significativamente il titolo della prefazione è *Cartografia: l'impero dei nomi*) così come suggerisce anche l'antropologo Gregory Bateson, citato dalla studiosa: «Dare un nome è sempre un classificare e tracciare una mappa è essenzialmente lo stesso che dare un nome»[29]. Ogni epoca e ogni grado di civiltà ha sentito il bisogno di ordinare in tassonomie quanto è nel mondo, come dimostra un'amplicissima letteratura disciplinare antropologica, ma non solo, da Lévi-Strauss[30] in giù. E' comunque Christian Jacob a fornire le suggestioni più interessanti su questo tema[31]. Egli sostiene che l'estetica delle carte antiche dipende da due opposte componenti, l'esigenza di ordine e la realtà del disordine; anzi si può dire che la finalità della carta risieda proprio nella messa in ordine dell'esperienza dello spazio. La carta si pone come un dispositivo per l'archiviazione delle conoscenze e, come tale, strumento mnemotecnico di conservazione e di attiva gestione di saperi da maneggiare in ambiti sacri o profani, come Giorgio Mangani in varie opere ha approfonditamente chiarito[32].

La rappresentazione necessaria

Tema oggetto di questo paragrafo è l'approfondimento delle modalità attraverso le quali si percepisce la necessità di dare veste grafica allo spazio portatore di valori significativi che, come abbiamo visto, il più delle volte richiamano il concetto di possesso e di potere.

Christian Jacob si chiede, a proposito del sito archeologico di Bedolina in Val Camonica:

«Pourquoi, durant cette période de l'âge du Bronze, les habitants d'une région montagnaise ont-ils ressenti *la nécessité de tracer un plan*[33] de leur découpage foncier, un cadastre avant la lettre? Le dessin intervient là où la parole se montre impuissante. Le dessin offre sa monumentalité pour fixer le savoir, en l'absence de système d'écriture»[34].

Perché si sente il bisogno di tracciare un segno che riproduce lo spazio? Lo stesso interrogativo, nonostante la scrittura avesse da tempo fatto ingresso fra i sistemi di comunicazione più diffusi, potrebbe essere esteso alla settecentesca Sala delle udienze del Vescovado di Ivrea che sulle pareti dispiega ad affresco quello stesso territorio della diocesi visibile al di fuori dei grandi finestroni[35].

«Gravée sur un rocher qui surplombe la vallée, la carte permet un aller-retour visuel incessant entre sa surface et son référent, entre le dessin miniaturisé et l'espace en grandeur réelle. Mais *pourquoi redoubler*[36] par un artefact ce que l'on voit de haut et que tout le monde connaissait par sa pratique empirique de l'espace de la plaine...?»[37]

si chiede ancora Jacob sempre a proposito di Bedolina che già mostrerebbe il chiaro riferimento al concetto simbolico e politico di sovranità sullo spazio rappresentato: «reconstruction d'un espace visible ou construction d'un espace invisible, la carte est, dans son processus comme dans son résultat, la projection d'un schéma mental sur un support, la matérialisation d'un ordre intellectuel abstrait de l'univers empirique»[38].

Il punto di vista intellettuale che miniaturizza, "gulliverizza", e al contempo,

ordina e *cum-prehende* nuovamente, s'impossessa dello spazio per conoscerlo, dominarlo, progettarlo implica *di necessità* il rappresentarlo e in modo verosimile.

La verosimiglianza[39] e, in altre parole, il raddoppiamento[40] della realtà in una astrazione che la simbolizza è altro nodo significativo e cruciale. L'interesse, nello studio delle *città dipinte*, infatti non è per un territorio indistinto che venga raffigurato come sfondo neutro, ma la scelta dei casi di studio cade proprio sulle rappresentazioni che per la loro chiara riconoscibilità rimandano esattamente a territori reali, oggetto di sovranità. Ma vi è anche un altro aspetto fondamentale: costruire una fotocopia della realtà esterna - e, come vedremo, significativo sarà se il supporto è stabile - equivale a garantirne (ma anche garantirsi) l'eternità, è un'assicurazione contro il trascorrere del tempo e contro la finitezza delle cose umane.

Ciò che concerne l'immagine si ripercuote attivamente sul soggetto reale, memoria della prassi ancestrale dell'uomo primitivo che si appropria del bisonte in carne ed ossa attraverso il disegno di una sua effigie sulla scabra superficie di una grotta. Ma, in un certo senso, è anche il dispositivo di funzionamento della pittura infamante per lo più rivolta a persone, ma talvolta utilizzata per mettere alla gogna la disonorevole condotta di città e castelli traditori[41]. Questo scenario evocato da Jacopo Ortalli riguarda il periodo del tardo medio evo e della prima età moderna, ma vi è un altro luogo cronologico, ben precedente, in cui la tripolarità "spazio reale, spazio raffigurato e potere" trova una sintesi perfetta e forse per la prima volta realmente compiuta ed efficace. Si tratta del periodo della storia romana che coincide con il tramonto della repubblica e trascolora nel principato di Ottaviano Augusto, oggetto del denso studio di Claude Nicolet dal sintomatico titolo *L'inventario del mondo. Geografia e politica alle origini dell'impero romano*[42]. Centro dell'indagine di Nicolet è la cosiddetta Carta di Agrippa che però non è altro che la punta di diamante di un denso sistema di rappresentazioni del territorio e di trattazioni geografiche

strettamente connesse con la gestione del potere nei suoi aspetti concreti - esattivi, fiscali, ecc. - e simbolici, come ad esempio le immagini delle città assoggettate portate in trionfo.

E' ormai chiaro a questo punto che non è secondario il supporto materiale delle immagini spaziali come anche la loro collocazione in una strategia di efficacia del messaggio che propagandano. Ed è ancora Jacob che ha dedicato una compiuta riflessione su questo aspetto. Anzitutto vengono individuate due tipologie di raffigurazione: la carta effimera, destinata ad una finalità pratica, e la carta monumento, che sopravvive all'uso immediato «anticipa il futuro e archivia il passato»[43]. Il supporto connota e contraddistingue la funzione di una carta e quelle murali rispondono, secondo Jacob, ad esigenze variamente politiche, cosmologiche ed esoteriche. Infatti, un ulteriore discrimine che si può operare e che conferisce senso profondo, è quello fra destino mobile o immobile della raffigurazione dove il secondo è ancora una volta garanzia di eternità e assoluto. La immobilità però non esaurisce il problema interpretativo e si apre ancora una biforcazione che riguarda l'inclinazione della superficie della raffigurazione, verticale od orizzontale, come nel caso dei cicli murali o, invece, dei mosaici pavimentali. In entrambe le situazioni si attivano strategie di percezione che fanno leva su diverse logiche di approccio allo spazio raffigurato e di conseguenza al senso che esso ha per il fruitore. Così come anche la funzione dell'ambiente in cui si trovano, se edificio pubblico, palazzo del signore o cattedrale ed ancora all'interno di ciascuno di questi se si tratta di zone aperte al pubblico (all'esterno o all'interno dell'edificio) o riservate allo sguardo privato di un singolo o di una ristretta comunità[44].

Ma altresì la scelta della tecnica di rilievo e di conseguente rappresentazione può fare la differenza, come nel caso della veduta a volo d'uccello, che diventa ben presto caratteristica delle immagini urbane italiane rinascimentali, o invece il profilo, che, come messo in luce a partire dal lavoro di Svetlana Alpers e dalle successive riflessioni di Lucia Nuti[45],

connota la visione del paesaggio fiammingo. Nella scelta fra i due dispositivi non è indifferente, non a caso, il rapporto con il territorio rappresentato. Nella complessa frammentazione dei potentati italiani è forte l'affermazione di un dominio che è primariamente sul territorio, fonte e giustificazione del potere del Principe. Diverso il caso olandese dove «quello che appare sulle carte non è mai un possedimento in quanto tale, ma l'oggetto di un certo tipo di sapere»[46].

Note

* Il saggio che pubblichiamo sintetizza una parte della ricerca di dottorato in Storia dell'architettura e della città (XIX ciclo) che l'autrice ha appena concluso presso la Facoltà di Architettura dell'Università Federico II di Napoli sotto la direzione di Cesare de Seta: *Le città dipinte. Iconografia urbana murale nei palazzi del potere italiani in epoca moderna*.

[1] *Mappe come metafore: cicli murali cartografici nell'Italia el Rinascimento* in *La cartografia fra scienza e arte. Carte e cartografi nel Rinascimento italiano*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1990, 97-113, già pubblicato in: D. Woodward (ed.), *Art and Cartography. Six Historical Essays*, Chicago, 1987. E' poi recentemente comparso il contributo di F. Fiorani, *Cycles of Painted Maps in the Renaissance*, in: D. Woodward (ed.), *History of Cartography*, III, *Cartography in the European Renaissance*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2007, 805-830.

[2] Schulz, *Mappe come metafore*, cit., 106.

[3] Ivi.

[4] Ivi, 108.

[5] Ivi, 110.

- [6] G. M. Lewis, *The Origins of Cartography*, in: J.B. Harley, D. Woodward (eds.), *The History of Cartography*, vol. I, Chicago, Chicago University Press, 1987, 51.
- [7] E. Casti, *L'ordine del mondo e la sua rappresentazione. Semiosi cartografica e autoreferenza*, Milano, Unicopli, 1998, 31.
- [8] C. Palagiano, A. Asole, G. Arena, *Cartografia e territorio nei secoli*, Roma, Carocci, 1998, 17.
- [9] C. Delano Smith, *Prehistoric Maps and the History of Cartography: An Introduction*, in J.B. Harley, D. Woodward (eds.) *The History of Cartography*, vol. I, Chicago-London, The University Press, 1987, 48 con relativa nota che rimanda a Mircea Eliade
- [10] S. Torresani, *Imago mundi*, in «I viaggi di Erodoto», XIV, dicembre-febbraio 1999-2000, 37, ma si veda anche Id., *Figurazione e invenzione di realtà nella rappresentazione cartografica*, in *I contorni della terra e del mare. La geografia tra rappresentazione e invenzione della realtà*, Bologna, Pitagora editrice, 1997, 147 e s.
- [11] S. Torresani, *Per una genealogia della "cartografia urbana" in età pre-moderna*, in *Imago Urbis. L'immagine della città nella storia d'Italia*, Atti del Convegno internazionale (Bologna 5-7- settembre 2001) a cura di F. Bocchi e R. Smurra, Roma, Viella, 2003, 121 e s. Ma si veda anche G. E. Cinque, *Rappresentazione antica del territorio*, Roma, Officina edizioni, 2002, 21 e s.
- [12] Cfr. *Mito e pensiero presso i greci*, Torino, Einaudi, 1970 ed, in particolare, il saggio *Geometria ed astronomia sferica nella prima cosmologia greca*, (1963), 201- 217.
- [13] J.P. Vernant, *Mito e pensiero*, cit., 207.

[14] Ivi.

[15] Ivi, 208.

[16] D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni ed emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi, 1993: si veda il cap. IX sulla verosimiglianza.

[17] A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, vol. I, Torino, Einaudi, 1983, 27.

[18] E. Gamba, *Numeri che disegnano terre. L'istinto della misura*, «Il Sole 24 ore», Domenica 12 agosto 2001, 20.

[19] *Genesi*, 1, 1-2 e 2, 19-20.

[20] G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Dedalo, 1972, 134. La citazione di Bachelard è tratta da *La Terre et les reveries de la volonté*, Paris, Corti, 1948, 380.

[21] G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975, 171-204.

[22] Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, cit., 278.

[23] Vedi nota successiva.

[24] C. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio. Alla scoperta della saggezza perduta*, Milano, Il Saggiatore, 2003 (1° ed. 1962), 35.

[25] Ivi, 35 e s.

[26] Jacob, *L'empire des cartes*, cit, 410.

[27] Jacob, *L'empire des cartes*, cit, 64 e ss.

[28] Casti, *L'ordine del mondo e la sua rappresentazione*, cit., 17.

[29] Ivi, p. 15.

[30] Egli mette in luce anche la natura estetica di questo lavoro tassonomico, cfr. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, cit., 26. Si veda anche lo studio di C.H. Hallpike, *I fondamenti del pensiero primitivo*, Roma, Editori Riuniti, 1984.

[31] In particolare si veda il paragrafo *Ordre/Désordre: les unité minimales du graphisme* in: *L'empire des cartes*, cit., 188 e s., ma anche *passim*.

[32] In particolare si vedano *Il mondo di Abramo Ortelio: misticismo, geografia e collezionismo nel Rinascimento dei Paesi Bassi*, Modena, Panini, 1998, ma soprattutto il più recente *Cartografia morale: geografia persuasione identità*, Modena, Panini, 2006.

[33] Il corsivo è mio.

[34] Jacob, *L'empire des cartes*, cit., 44.

[35] P.G. Debernardi (ed.), *Il salone degli affreschi nel Palazzo Arcivescovile di Ivrea*, Ivrea, Ferrero, 1997.

[36] Il corsivo è mio.

[37] Jacob, *L'empire des cartes*, cit., 45.

[38] Ivi, cit., 51

[39] Cfr. D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni ed emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi 1993.

[40] Cfr. G. Ricci, "Verare la città" (*La città e il suo doppio*), in: C. de Seta (ed.), *L'immagine delle città italiane dal XV al XIX secolo*, cat. della mostra, Roma, Edizioni de Luca, 1998, 67-72.

[41] Cfr. J. Ortalli, *La pittura infamante nei secoli XIII-XVI*, Roma, 1979, in

particolare le pagine 31 e ss.

[42] Roma-Bari, Laterza, 1989.

[43] Jacob, *L'empire des cartes*, cit., 54.

[44] Ivi, *passim*.

[45] S. Alpers, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, Boringhieri, 1984; L. Nuti, *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venezia, Marsilio, 1996 e *L'immagine della città europea nel Rinascimento*, in *A volo d'uccello. Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, cat. della mostra, Venezia, Arsenale Editrice, 1999.

[46] Alpers, *Arte del descrivere*, cit., 259.

Link

Cesare de Seta, nell'ambito delle attività connesse al Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea (<http://www.iconografiaurbana.it/>), ha elaborato una classificazione tipologica delle immagini di città che riconduce la complessa casistica a quattro modelli principali, due – prospettiva e prospetto (profilo) – ottenuti da un punto di vista reale e due – veduta a volo d'uccello (o meglio pianta prospettica) e pianta – frutto di una rielaborazione astratta dei dati del reale.

Cfr. C. de Seta, *L'iconografia urbana in Europa dal XV al XVIII secolo*, in *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XVIII secolo*, Napoli, Electa Napoli, 1999, 17.

Per approfondimenti e precisazioni sulla pianta prospettica si veda L. Nuti, *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venezia, Marsilio, 1996, 157 e ss.

[Indietro](#)