

## La ricerca del Limite. Lineamenti fondamentali di una teoria limologica al di là del Moderno

*Ogni falso pensier non vede l'essere  
Che l'arte dà, quando natura invola*

F. BRUNELLESCHI

Queste note sono fondate su di una convinzione. Che l'esistenza delle comunità umane sia immersa in una pluralità di spazi e che le modalità attraverso cui sono state sviluppate le tecniche di rappresentazione, in particolar modo in Europa a partire dall'età moderna, abbiano privilegiato alcune dimensioni spaziali a discapito di una visione globale. La nozione di *limite* ha giocato, a questo riguardo, un ruolo essenziale, e la geografia è stata la disciplina che ha maggiormente sviluppato le potenzialità di questo concetto-chiave.

Oggi tale nozione assume un'importanza nuova e decisiva. Infatti è nella difficoltà di reperire limiti concepibili delle nuove dimensioni spaziali in cui si intrecciano le relazioni odierne, sia all'interno delle comunità che a scala globale, che si manifesta la crisi attuale, crisi in cui le tradizionali forme di rappresentazione, dall'ambito politico a quello economico, fino al vissuto del singolo individuo, stentano a fornire risposte adeguate. La crisi viene per ora affrontata attraverso dosi massicce di tecnologia, forma principe di rappresentazione della modernità, ma essa necessita, come ogni crisi, di una vera e propria svolta *culturale*. Perché la cultura è la trama significativa che ci consente di donare senso alle innumerevoli relazioni tra gli individui e gli spazi<sup>1</sup>. E non è possibile la fondazione di una nuova cultura senza una riflessione sui limiti.

In queste note si vuole tentare proprio tale riflessione. Attraverso una precisa angolazione, apparentemente non diretta, ma che invece punta al cuore del concetto stesso di limite.

L'idea di limite in genere, infatti, suggerisce l'immagine della linea, ma proprio come in geo-

metria la linea può essere vista come originata dall'intersezione di due piani, così il limite di una forma di rappresentazione può esser visto per mezzo dell'intersezione con un'altra forma. È ciò che vogliamo chiamare, in un significato molto estensivo, un paradosso.

Chiamiamo qui paradossi i punti in cui i linguaggi interferiscono, non sovrapponendosi ma intrecciandosi a produrre una tipica sensazione di irrealtà o assurdità. È ben nota in logica la loro funzione feconda come limite di consistenza degli enunciati, la cui irrisolvibilità evidenzia la struttura logica di un linguaggio in relazione con un altro linguaggio: un corto circuito concettuale. Il paradosso è un fenomeno che mostra assai bene la complessità del rapporto tra pluralità dimensionale dell'esistenza e inadeguatezza dei mezzi umani per rappresentarla. Come tutti i limiti ci inquieta poiché segnala l'oscurità, il vuoto che si stende al di là della nostra comprensione del mondo, ma allo stesso tempo stimola al suo superamento nell'apertura di nuove e diverse prospettive. Consente di uscire dagli ambiti concettuali in cui siamo abituati a muoverci e a spostarci lungo percorsi impensati<sup>2</sup>. Ed è su tali incroci ed interferenze che vogliamo concentrare l'attenzione.

Si pensi alla lettera greca  $\chi$ . Nella sua forma è delineata la natura dell'interferenza di cui parliamo. È l'incrocio tra una linea curva, sinuosa, e una linea dritta. Sono due mondi diversi, caratterizzati da diverse modalità espressive e percettive, che vengono a contatto, anzi si intersecano in un punto. La linea curva caratterizza l'irregolarità delle forme della realtà terrestre e la linea retta invece l'invenzione, l'astrazione geometrica, impos-



sibile da riscontrare quest'ultima in natura ma tipica degli oggetti prodotti dall'uomo.

In quel punto d'incrocio, di interferenza, è simboleggiato il lavoro della rappresentazione. La rappresentazione, in particolar modo nei modelli geografici, agisce attraverso tali interferenze, cercando, nel contatto tra realtà visibile e geometria, di produrre un modello della realtà. Ed è su quel punto che si cercherà di far leva per tracciare i lineamenti fondamentali di una teoria del Limite.

## 1. Paradossi della misura

Innanzitutto il limite è un problema di misura. Non soltanto nel senso più comune, quantitativo, ma anche e soprattutto in senso qualitativo. Infatti la delimitazione, atto fondativo per eccellenza di una qualsiasi comunità che si insedia in uno spazio, non solo definisce l'ambito entro cui la comunità riconosce il suo ambiente, ma traccia la forma delle relazioni con l'esterno. In tal senso il concetto di limite<sup>3</sup> prende la forma specifica del *confine* geopolitico<sup>4</sup>. È la forma più ovvia di delimitazione che un geografo possa immaginare.

Il limite è dunque la cornice che consente le relazioni tra gli individui e tra gli individui e le cose<sup>5</sup>. A livello del singolo non è possibile concettualizzazione e verbalizzazione senza delimitazione: la creazione dei linguaggi, in quanto sistemi di differenze, si fonda sulla definizione di limiti. È concepibile quel che è delimitabile, ciò che si può contenere all'interno di uno spazio finito<sup>6</sup>. A livello comunitario il limite confinario stabilisce l'ambito entro cui gli individui possono riconoscersi come *prossimi* e stabilire relazioni tra loro e quel che è fuori dal confine. Infatti, riducendo i contatti con quel che è esterno allo spazio della comunità il confine si presenta come condizione materiale che vincola le relazioni possibili a determinate strutture culturali, dando forma ai rapporti, circoscrivendone l'ambito comunicativo e rafforzando il senso d'identità.

Il fatto stesso d'altro canto che, come già Ratzel aveva notato ben prima dei teorici dell'informazione<sup>7</sup>, un confine non sia una linea ma una fascia di contatto e scambio che «filtra» le relazioni, mette in crisi la stessa identità comunitaria, obbligando la comunità stessa a una continua *mise en forme* delle relazioni.

Lo scambio e il conflitto dunque scompigliano la *forma* delle relazioni costringendo le comunità, pena l'annullamento culturale, a ridefinirsi conservando gli elementi che risultano utili alla difesa dei rapporti interni e alla sicurezza nei rapporti

con l'esterno. In tal senso le discontinuità sociali, cioè l'espressione di limiti interni alla società, si configurano in strutture e situazioni codificate che presentano maggiore o minore densità comunicativa.

Pensiamo alla città di Gerusalemme.

Gerusalemme è una delle più antiche città del mondo e un luogo che è difficile da narrare, da spiegare, perché vi si intrecciano, anzi si ingarbugliano le trame spaziali di più culture: trame spaziali che faticano a delimitarsi l'una con l'altra. Tale fatica, tale difficoltà si evidenzia in un conflitto che ormai fa parte della storia della nostra epoca.

Va detto che, oltre a ebrei e musulmani, le comunità religiose presenti nella città sono anche composte da cristiani. Questa situazione determina la compresenza di concezioni religiose portatrici di visioni del mondo per certi aspetti antitetiche: non soltanto l'ebraismo con la sua tendenza all'esclusivismo e alla difesa dei propri confini culturali *versus* l'islamismo, con la sua propensione all'universalismo e all'allargamento della comunità dei credenti<sup>8</sup>, ma anche «gli ebrei ortodossi di Mea-She'arim *versus* gli Israeliti secolarizzati, oppure le diverse sette cristiane orientali *versus* quelle occidentali, non sembrano appartenere alla stessa epoca storica, tuttavia esistono fianco a fianco a Gerusalemme»<sup>9</sup>.

Non si tratta dunque solo della presenza di «due Gerusalemme», una fisica e una metafisica, ma dell'intrecciarsi di spazi vissuti con itinerari che, se sono separati nella sfera della riproduzione materiale (ma non del tutto, dato che la forza lavoro palestinese lavora in gran parte per gli israeliani), nella sfera religiosa posseggono a volte le medesime polarità (la zona del Tempio) e si sovrappongono secondo modalità che entrano facilmente in conflitto. Se si volesse trovare un'unica metafora per qualificare il luogo (o i luoghi) in cui è situata Gerusalemme, forse bisognerebbe ricorrere a quella definizione di «spazio eteroclitico» di cui parlava Michel Foucault: «nell'*eteroclitico* le cose sono 'coricate', 'posate', 'disposte' in luoghi tanto diversi che è impossibile trovare per essi uno spazio che li accolga, definire sotto gli uni e gli altri un *luogo comune*»<sup>10</sup>.

Eppure proprio in questa impossibilità di narrazione, in questo ostacolo alla rappresentazione in unico spazio della moltitudine dei luoghi di cui è costituita, che Gerusalemme si presta a simboleggiare la nostra attuale difficoltà a rendere concepibile, delimitandola, la realtà del mondo che ci circonda: quale spazio, quale sfondo comune potremmo stendervi alle spalle per farla risaltare

come figura in un quadro finalmente leggibile?

Come si vede, l'intrecciarsi di spazi diversi porta sempre in evidenza l'importanza della delimitazione e della misura ad essa connessa, misura che va intesa come dimensione concettuale, concepibilità del mondo che, in particolar modo riguardo alle relazioni umane, si presenta spesso come oscuro, inconcepibile, fuori misura. Nell'antichità la nozione di misura aveva una dimensione semantica ampia che, più che riferirsi alla dimensione delle cose, indicava un'azione regolatrice che riporta l'ordine in una perturbazione sia di origine naturale, come una malattia, che sociale<sup>11</sup>.

Naturalmente nella nostra epoca il concetto si mostra ben diverso, ma la sua stretta parentela con la nozione di limite continua a sussistere, anche solo nel senso della possibilità di concepire un pensiero solo quando si presenta 'a misura' della nostra mente. Si tratta di un passaggio essenziale per l'analisi limologica.

Sofferamoci ancora un momento sull'idea di misura.

L'unico spazio che possiamo considerare «reale» è quello che percorriamo, quello che si offre all'esplorazione del nostro movimento diretto<sup>12</sup>. Se portiamo a fondo le logiche conseguenze di una tale affermazione allora dobbiamo convenire che qualsiasi altro spazio si presenti alla nostra esperienza deve essere di necessità «rappresentato», cioè mediato da una qualsiasi forma di rappresentazione che però, com'è ovvio, ce lo presenterà con tutte le limitazioni che sono proprie alla sua natura.

Sin dall'apparire delle prime città si presenta il problema di dover conciliare questi due aspetti: lo spazio immediatamente vissuto dai soggetti, lo spazio delle relazioni umane 'faccia a faccia', e lo spazio fuori dalla scala delle relazioni umane immediate, attingibile solo per via mediata. Non a caso la città come artefatto nasce circa 5000 anni fa insieme alla propria rappresentazione cartografica<sup>13</sup>. Usualmente si pone in connessione lo sviluppo di tali rappresentazioni con il passaggio da culture fondate sulla trasmissione orale ad una civiltà che utilizza la scrittura come tecnica di comunicazione e accumulo delle informazioni<sup>14</sup>. Ad essere precisi però va detto che la rappresentazione cartografica è antecedente all'invenzione della scrittura, e che l'interferenza tra i due ordini di linguaggio è successiva<sup>15</sup>.

La creazione dell'ambiente urbano determina, all'interno della prospettiva che stiamo esaminando, una novità assoluta: la nascita di un mondo artificiale che inserisce una discontinuità tra l'am-

biente naturale, percepito come smisurato, e un ambiente a scala ridotta in cui prevalgono fenomeni nuovi come la accelerazione dei rapporti tra gli individui, favorita dalla riduzione spaziale, oppure la stabilizzazione della visibilità tridimensionale all'interno delle medie distanze. Insomma un salto di scala dimensionale sia metrico che concettuale tra l'interno urbano e l'esterno<sup>16</sup>. Con la nascita di Atene saranno le dimensioni della scala umana a imporre, per la prima volta, le proporzioni all'ambiente<sup>17</sup>. Qui i soggetti sociali cominceranno a sperimentare un nuovo modo di rapportarsi allo spazio, instaurando un diverso uso della visione: da una parte la vista come facoltà sensoriale (ma soggetta ai condizionamenti sociali) e dall'altra la visione come pratica sociale (soggetta comunque a condizionamenti fisiologici).

In sostanza, e lo sviluppo delle rappresentazioni spaziali lo prova ampiamente, la doppia articolazione della visione, che potremmo chiamare la *struttura duale* della rappresentazione visiva, è il banco di prova su cui, in particolar modo in pittura e cartografia tra XVI e XVIII secolo, si evidenzierà e assumerà forme sempre più complesse il problema della misura nel rapporto tra spazio percorso e spazio rappresentato<sup>18</sup>.

È quindi la città a costituire l'oggetto in cui le interferenze spaziali che sono alla radice della nozione di limite si rivelano in modo evidente. E sarà nelle sue rappresentazioni, soprattutto, che la nostra analisi potrà cogliere i frutti migliori.

## 2. Paradossi della visione

Nell'ambiente urbano italiano viene elaborata, nel XV secolo, una tecnica di rappresentazione che porterà a conseguenze decisive il rapporto tra visione e rappresentazione: la prospettiva artificiale. Si tratta com'è noto di un dispositivo, una tecnica (il cui massimo sviluppo si è avuto tra il XV e il XVII secolo) che consente di costruire spazialmente la rappresentazione in modo da rendere il senso della *profondità* della scena ritratta. A differenza però della prospettiva detta *naturale* (quella ottica) essa fornisce la sua opera determinando le dimensioni degli oggetti e dei personaggi via via ridotte verso lo sfondo del quadro «in funzione della distanza dalla quale questi si mostrano»<sup>19</sup>.

Tale sistema pare provenga dall'ambito cartografico<sup>20</sup>. Venne introdotto infatti nella Firenze quattrocentesca per mezzo della riscoperta di un'opera geografica: la *Geographia* di Tolomeo. Il metodo prospettico che sarebbe divenuto popolare in pittura (il terzo descritto nell'opera) si ba-



sava «sul principio ottico del raggio visivo centrico, l'«asse visuale» tra il centro dell'occhio dell'osservatore e il centro dell'oggetto osservato. Secondo i trattati di ottica sia di Euclide che di Tolomeo, la lunghezza di questo asse (la distanza dell'osservatore dall'oggetto) stabiliva l'«angolo visuale», che a sua volta rendeva possibile determinare la relativa alterazione delle forme secondo la loro distanza dall'occhio dell'osservatore [...] Egli [Tolomeo] ha prefigurato i suoi tre diversi metodi di proiezione per compensare, sulla superficie piana della carta geografica, gli effetti d'illusione della visione naturale. Tentava di trovare un modo per far conoscere all'osservatore il fatto che le distanze tra le latitudini e le longitudini sono sempre le stesse non importa quanto deformate esse appaiano sul globo curvo»<sup>21</sup>.

In pittura esso consente non solo di fornire alla rappresentazione un'effetto di verosimiglianza ma di costruire una realtà che è solo immaginaria pur possedendo la forza di affermazione caratteristica del reale.

E qui vi è un altro passaggio essenziale.

Infatti cartografia e pittura possono essere considerati i due poli estremi entro cui agisce la struttura duale della rappresentazione visiva intorno alla questione della *somiglianza*. Se oggi, osservando gli sviluppi rapidissimi nel campo della digitalizzazione e trattamento di immagini, tale questione può apparire superata è necessario dire che, al contrario, le conseguenze della discussione intorno ai problemi del rapporto tra visione, spazio, rappresentazione e somiglianza continuano ad interessare profondamente gli attuali teorici della comunicazione<sup>22</sup>, e che proprio dagli incroci che essa produce tra differenti ordini di linguaggio si può trarre la logica che ancora oggi domina la rappresentazione visiva.

Abbiamo detto che l'interferenza di cui cartografia e pittura costituiscono i poli estremi si fonda sul problema della somiglianza. È dunque necessario porre qualche definizione che possa chiarire le modalità di questo rapporto.

Innanzitutto bisogna rammentare che ogni rappresentazione visiva non mostra semplicemente qualcosa nella raffigurazione, ma anche se stessa, nel senso della messa in scena della sua organizzazione formale che fornisce all'osservatore i mezzi per la sua decodifica. L'osservatore assiste quindi a un doppio spettacolo: quello dell'oggetto mostrato e quello del linguaggio che glielo sta mostrando.

La sua adesione a un tale dispositivo è fondata su quello che, per comodità, potremmo definire il

*principio di realtà sufficiente*. Tale principio «pone l'equivalenza tra il fatto della somiglianza e l'affermazione di un legame rappresentativo. Che una figura somigli a una cosa (o ad un'altra figura) basta perché s'insinui nel gioco della pittura un enunciato evidente, banale, mille volte ripetuto eppure quasi sempre silenzioso [...] «Ciò che vedete è questo». Poco importa [...] in che senso vien posto il rapporto di rappresentazione, se la pittura è riferita al visibile che la circonda o se crea da sola un invisibile che le somiglia»<sup>23</sup>.

Questo è essenziale. L'efficacia del dispositivo è indipendente dall'esistenza o meno dell'oggetto raffigurato. Il credere infatti che osservando una rappresentazione visiva, ad esempio un quadro, si stia osservando la raffigurazione di un dato del reale ad essa preesistente è una illusione prodotta proprio dalla somiglianza. L'efficacia affermativa che scaturisce dalla rappresentazione è sorretta dal «modo iconico di significare, in cui il simile è significato dal simile».

Tale efficacia provoca — beninteso a partire dal fatto indiscutibile che un segno esiste solo per chi lo interpreta in quanto tale — una *chiusura* del sistema rappresentativo su se stesso per cui «una volta che il sistema è accettato, sulla base di una finzione originale perfettamente plausibile, come un meccanismo per rappresentare qualche realtà, esso continuerà a reclamare questo ruolo, per quanto i suoi segni siano lontanissimi da questa realtà putativa [...] il risultato è un rovesciamento dell'originale movimento dall'oggetto al segno. I segni del sistema diventano creativi e autonomi. Le cose che sono, in definitiva, «reali» [...] sono precisamente quanto il sistema consente sia presentato come tale. Il sistema diviene la fonte della realtà, articola ciò che è reale e al contempo provvede i mezzi per «descrivere» questa realtà, come se essa fosse qualche dominio a esso esterno e precedente»<sup>24</sup>.

Questo dispositivo è in azione anche nella rappresentazione cartografica, in particolar modo per la produzione dei secoli XVI-XVIII in cui la sua interferenza con la pittura si mostra maggiormente feconda. Infatti la carta, già per mezzo della chiusura della cornice<sup>25</sup>, isola e indica all'attenzione dell'osservatore lo spazio o gli oggetti raffigurati, per mezzo di una rete di somiglianze che si stabilizzano e divengono a volte veri e propri modelli, i quali a loro volta possono finire per sostituirsi alla realtà donandole un'immagine a essa estranea<sup>26</sup>. Ed è su questo punto che è necessario soffermarsi.

Nella seconda metà del '500 in Italia e in buona parte dei paesi europei si assiste al diffondersi di

una cultura visiva urbana, espressione di consapevolezza nei riguardi dell'immagine della città, che si sviluppa attraverso il vasto mercato in espansione delle *vedute urbane*<sup>27</sup>. Questo genere artistico è tipico di quell'interferenza tra cartografia e pittura di cui parlavamo sopra e ha attirato l'interesse di molti studiosi<sup>28</sup>.

Se la definizione nei manuali è generica e dipende per quel tipo particolare di veduta che è detta «a volo d'uccello»<sup>29</sup>, è possibile però distinguere all'incirca tre modalità di rappresentazione. La veduta di tipo panoramico, con un punto di vista generalmente concreto, e quindi con tutte le limitazioni che questa scelta comporta, la veduta «cavaliera», o «obliqua», che corrisponde all'incirca alla veduta a volo d'uccello<sup>30</sup>, ed infine una terza modalità, tradizione minoritaria fino al XVII secolo, e che era nata dal connubio tra la produzione cartografica maggiormente legata alla tradizione pittorica, da cui derivava la competenza tecnica a disegnar carte da parte di artisti come Agostino Carracci, e il rilevamento topografico: la planimetria geometrica ad angolazione zenitale<sup>31</sup>. Sarà quest'ultima a prevalere dalla fine del secolo XVIII e a decretare la fine del contributo artistico alla produzione cartografica, sia a causa della sempre maggiore diffusione delle carte riprodotte a stampa che delle nuove esigenze politiche che la cartografia dovrà affrontare con l'apparire degli Stati-nazione<sup>32</sup>.

Queste tre modalità della veduta urbana sono particolarmente interessanti perché introducono un ulteriore problema di interferenza: la *posizione dell'osservatore*.

Se si considera infatti il punto di stazione ipotetico da cui viene regolata la costruzione del disegno, ci si accorge che nella veduta panoramica la prospettiva ci mostra la città secondo una visuale che può risultare più o meno «naturale» a seconda degli espedienti grafici usati per forzare il più possibile la visibilità degli oggetti urbani, ma che comunque è assoggettata a una visione di tipo sequenziale: gli oggetti vengono percepiti secondo percorsi visivi obbligati dalla *ratio* della distanza. Questo determina da parte della veduta una messa in scena di tipo *narrativo*<sup>33</sup>.

Nel caso invece della planimetria zenitale, la posizione dell'osservatore appare ubiquitaria. La città si presenta nella sua visuale a due dimensioni, dispiegata sulla superficie piana di rappresentazione nei suoi soli contorni in pianta, con un effetto visivo impossibile da raggiungere persino con una foto aerea<sup>34</sup>. Infatti la foto aerea zenitale conserva un'angolazione prospettica anche minima, angolazione che invece qui, nella planimetria,

viene annullata per via geometrica, come nelle proiezioni ortografiche il cui punto di vista è supposto all'infinito. Qui l'oggetto-città è mostrato alieno da qualsiasi sequenzialità, la visibilità è data d'un colpo solo, in una sinossi *descrittiva* ottenuta a prezzo della perdita della terza dimensione e, quindi, della completezza dell'informazione<sup>35</sup>.

Infine vi è la veduta cavaliera. Qui la posizione dell'osservatore è presente ma impossibile. È un'occhiata vertiginosa che sollecita all'estremo i limiti fisiologici della visione umana<sup>36</sup> e dichiara apertamente l'interferenza tra la veduta panoramica e la planimetria zenitale. Si tratta di una figura intermedia tra lo sguardo di chi osserva la città approssimandovisi e percorrendola, e lo sguardo ubiquitario, non umano, che riduce lo spazio cittadino alle pure forme geometriche dei suoi contorni disincarnati da qualsiasi legame con il reale. Si tratta in quest'ultimo caso di un livello di astrazione in cui le rappresentazioni sono talmente omologate al medesimo ordine di linguaggio geometrico da divenire perfettamente *scambiabili* tra loro<sup>37</sup>.

All'interno del campo formato da questa triade di generi figurativi si è sviluppata l'evoluzione della moderna rappresentazione cartografica, attraverso la sperimentazione, consapevole o meno, dei limiti di tensione della struttura duale della rappresentazione visiva. È in questo contesto che si colloca, con molte sfumature di cui non è possibile qui dar conto, la transizione dai «veri» ritratti urbani della città di Bologna (cioè le vedute a volo d'uccello), che contendevano il mercato alle vedute panoramiche prospettiche e scenografiche, alle vedute «esatte», la cui zenitalità garantirà, attraverso l'unico dispositivo regolatore costituito dalla scala metrica, una nuova nozione di verità: dal vero come possibilità di una visione *smisurata* per le facoltà umane, in uno sguardo che cercava di cogliere in una sola occhiata anche il nascosto, al vero come riduzione del Tutto alla misura dell'estensione superficiale nel piano.

Questa transizione è fondamentale poiché riunirà, all'interno delle pratiche di rappresentazione spaziale, i fili sparsi ed eterogenei della cultura visiva e della cultura letteraria, dello spazio dell'immagine e della pagina scritta, subordinandoli alle esigenze della nuova cultura visiva che, anche sotto l'influsso della rivoluzione scientifica in atto tra Cinque e Seicento, produrrà il paradigma dell'«invisibile che governa il visibile»<sup>38</sup>. È la nascita di nuove forme della politica ed un momento cruciale per comprendere la situazione attuale.



### 3. Paradossi della relazione

È il 1516. Esce a Lovanio la prima edizione di un libello destinato a gran fortuna: l'*Utopia* di Thomas More. Inutile star qui a ricostruire la fortuna letteraria dell'opera più celebre, anche se in apparenza non la più impegnativa, dello statista e filosofo inglese.

Il nostro interesse per l'*Utopia* risiede nel modo in cui il testo e, in particolar modo, la figura dell'utopia giocano con la struttura duale della rappresentazione visiva e ne evidenziano la natura. Per mostrarne le modalità prenderemo in considerazione l'incisione che accompagna la terza e definitiva edizione dell'opera (1518), uscita a Basilea a cura di Froben, l'editore del grande amico e corrispondente di More Erasmo da Rotterdam (fig. 1).

La prima edizione aveva anch'essa un'incisione, eseguita pare sulla base di uno schizzo di Gerhard Geldenhauer (Noviomagus)<sup>39</sup> in possesso di specularità e di rimandi con l'incisione di Basilea che hanno autorizzato interpretazioni di tipo ermetico ed esoterico<sup>40</sup>. Esiste ad ogni modo, a nostro parere, una differenza tra le due che non risiede semplicemente nella maggior raffinatezza grafica dell'incisione del 1518, come ritiene Puppi<sup>41</sup>.

Innanzitutto bisogna dire che la «carta d'Utopia» dell'incisione del 1518 si attiene, come la prima edizione, alla descrizione presente nel libro II del libello di More. Anzi, si può affermare che la descrizione del libro (proprio perché descrizione e non narrazione) sia finalizzata alla costruzione della carta<sup>42</sup>.

L'incisione è attribuita ad Ambrosius Holbein (1494-1520)<sup>43</sup>, fratello del più celebre Hans il Giovane (1497-1543), ed è stata già oggetto d'analisi ma, singolarmente, non come carta *in sé*.

La carta ritrae l'isola con le stesse modalità della carta della prima edizione, tranne che per un particolare. A prescindere dall'inversione speculare cui fanno riferimento le interpretazioni che pongono l'accento sulla simbologia ermetica o sul *serio ludere* umanistico, così vivo e presente anche nella corrispondenza di More con Erasmo o Pierre Gilles, i lineamenti dell'isola d'Utopia con le sue città, il golfo interno e il profilo di luna crescente sono simili nelle due carte.

La carta di Holbein riporta però i tre toponimi non sullo spazio bianco occupato dal «territorio» dell'isola, come è d'uso in cartografia e come la carta di Lovanio aveva fatto, ma su tre cartigli inghirlandati che scendono dalla cornice dell'immagine come se, naturalisticamente, fossero sovrapposti

al disegno. Non soltanto questo non corrisponde a una pratica cartografica, e gli Holbein come molti altri artisti del periodo avevano cognizione del disegno di carte<sup>44</sup>. Ma questo espediente grafico, più che un mero ornamento, indica uno spazio altro rispetto al piano di raffigurazione dei luoghi.

La cornice, infatti, «è un'articolazione che chiude la carta su se stessa, ma la apre anche sull'esterno [...] isolando l'immagine [...] dal suo contesto materiale immediato, focalizza, ma inoltre sovradetermina lo sguardo dello spettatore: egli è invitato ad osservare quel che rappresenta l'immagine non come una parte del mondo nel quale vive, ma come un enunciato su questo mondo, che egli percepisce dall'esterno». In questo senso la cornice «appartiene allo spazio dello spettatore e non a quello della rappresentazione»<sup>45</sup>. L'interferenza tra i due spazi produce un'apertura, segnala la possibilità di uno spazio che, pur in relazione con il reale, si pone al di qua e al di là di qualsiasi localizzazione, proprio come nella sperimentazione illusionistica dei «veri ritratti» urbani.

Inoltre è vero che i toponimi utopici: non hanno referente concreto ma, come tutti i toponimi, sono soggetti a quella che potremmo definire, sempre per comodità, la regola cartografica della *designazione rigida*<sup>46</sup>: ogni toponimo rappresenta, come nome proprio, l'oggetto geografico e ne garantisce l'identità. La negazione presente dunque nei toponimi utopici non indica semplicemente l'alterità come assurdo etimologico (fiume *Anydrus*, cioè 'fiume senz'acqua'), ma, con ironia ben maggiore, essa si rivolta contro la propria assenza di nome proprio, neutralizzando il potere affermativo della designazione nominale e segnalando una volta di più l'ambiguità costitutiva della rappresentazione cartografica. La stessa ambiguità che si mostra in quello che possiamo definire come il *paradosso genetico* della carta geografica: «come fare ordine senza disfare la topografia, come seguire la topografia senza rinunciare alla classificazione e all'organizzazione degli oggetti geografici»<sup>47</sup>.

Non puro e semplice distacco dalla realtà dunque ma definizione di un luogo in cui il reale può essere trasformato a partire da un'organizzazione spaziale nuova e dagli elementi dell'immaginario disponibile alla cultura dell'epoca, cioè a partire dalla struttura duale della rappresentazione, campo culturale che si potrebbe riassumere, anche se non del tutto, nell'opposizione tra *disegno* e *progetto*<sup>48</sup>.

Le utopie, e in particolar modo la forma urbana di utopia, si sono sviluppate «proprio sotto



FIG. 1. Ambrosius Holbéin (1854-1520), (attr.), *Utopiae Insulae Tabula*, tratto da T. Morus, *Libellus vere aureus nec minus salutaris quam festivus de optimo reipublicae statu deque nova Insula Utopia*, Basilea, Froben, 1518, esempl. Biblioteca Universitaria di Bologna, coll.: A.V. Tab. IK.II. vol. 995.

l'*impact* di certi caratteri potenziali della città reale»<sup>49</sup>. La ricaduta sulle forme della politica avviene quando l'idealità cittadina non può più esprimersi nella politica attiva e allora trova la strada dell'elaborazione teorica, come è accaduto a Firenze nel primo '400, con il passaggio dal breve momento repubblicano alla Signoria. Infatti «un buon utopista [...] è ridotto a essere innanzitutto un realista conseguente. È solo dopo aver guardato in faccia alla realtà, come essa è veramente, senza farsi alcuna illusione, che egli si volge contro di essa e cerca di trasformarla nel senso dell'impossibile»<sup>50</sup>.

A partire dal reale dunque l'utopia urbana lavora nel senso di una *modellizzazione* che, dopo aver creato un *doppio* del reale<sup>51</sup>, lo organizza spazialmente sul livello immaginario della rappresentazione. La prova di questo lavoro risiede nella attribuzione convenzionale di un medesimo modello figurativo, come una metafora visiva, a immagini di città diverse, tipico della cartografia rinascimentale e della produzione dei ritratti di «città ideali»<sup>52</sup>, ad esempio il «trittico» di Urbino, Berlino e Baltimora.

Ed è proprio il registro dell'immaginario quello maggiormente rivelatore della disponibilità dell'utopia a restare riserva di immaginazione sociale o sguardo pianificatorio.

Un'altra dimensione infatti intimamente legata all'utopia è la festa, a sua volta connessa con il teatro<sup>53</sup>. L'immagine tradizionale della festa come trasgressione o inversione assoluta delle regole sociali in realtà non mette in evidenza il filo che lega queste diverse manifestazioni dell'immaginario sociale. Infatti «l'indifferenziazione assoluta del bene e del male, del re e del buffone, è tragica, non festiva, perché comporta la sospensione di ogni legame sociale. Quest'ultima implica l'assenza di ogni prevedibilità nel comportamento del prossimo e perciò una forte tensione». In verità, e qui la festa si salda intimamente all'utopia, la festa è «un'esperienza di trasparenza [...] la festa è appunto un tale accrescimento della percezione dei rapporti poiché unisce nell'esperienza ciò che è normalmente separato» e cioè «le parti frammentate del sé e della società»<sup>54</sup>. È questa, forse, la più bella definizione dell'ironia umanistica. Il *serio ludere* si presenta qui nel suo aspetto più riposto ma più vivo: come linguaggio obliquo che svela in una sola espressione il visibile e l'invisibile, il detto e il non detto del mondo. Si può anzi affermare che l'ironia è la manifestazione più evidente delle interferenze che abbiamo cercato di rintracciare nel presente scritto.

È a tale scopo che la festa assume un carattere

«olografico», in cui l'ordine sociale viene rappresentato nella sua totalità, attraverso uno squadrimento del nascosto che rammenta le vedute di cui abbiamo già trattato: «la festa è un 'modello ridotto' della società, ma mai la sua semplice 'icona', magari invertita, come lo è un'immagine speculare»<sup>55</sup>. E non può esserlo perché è la messa in gioco, oltre che in scena, di un'esperienza, di un'azione tra soggetti reali per quanto immersi in ruoli rituali. È per questo che la festa, a partire dal XVI secolo, sarà progressivamente espropriata a favore della corte reale e poi relegata a rappresentazione teatrale<sup>56</sup>.

In questo aspetto festa e utopia divergono. Ambedue infatti sono una messa in scena dell'ordine che si mostra in una trasparenza assoluta. Ma l'utopia, in quanto immagine e non esperienza viva, si presta a rendere disponibile il mondo per il progetto, ipostatizzandolo come Immagine. Perché mai infatti a partire dal 1619, anno di pubblicazione di *Christianopolis* di Valentin Andreea modello utopico di Freudenstadt, «la forma cittadina dell'utopia scompare»?<sup>57</sup> Perché un altro libro, *ceci tuera cela*, pubblicato nel 1588, la *Commentatio de jure belli* di Alberico Gentile, aveva tracciato i nuovi sentieri entro cui i rapporti giuridici della ormai fantasmatica *respublica christiana* si trasformavano nei moderni rapporti interstatali, nei rapporti cioè tra entità sovrane sul proprio territorio delimitato da confini<sup>58</sup>. È l'invisibile che ormai domina il visibile. La nuova cultura politica interstatale non poteva che espungere gradualmente la dimensione ideale urbana, spingendola gradualmente verso la razionalizzazione funzionale attraverso la ricerca dell'armonia illusoria dell'«unità visiva», processo che con l'Illuminismo troverà il suo culmine<sup>59</sup>.

Anche la *chiusura* del globo operata per mezzo delle scoperte geografiche a partire dalla fine del Quattrocento<sup>60</sup> si inserisce nello stesso quadro. Proprio perché l'occupazione delle nuove terre si avvale, come titolo legale di rivendicazione nei riguardi delle altre potenze coloniali, della cartografazione dei territori scoperti, e il rapporto con il nuovo spazio, e conseguentemente con le nuove genti, si baserà su un processo affine a quello finora descritto.

In un saggio fondamentale sul rapporto tra Umanesimo e concezione dello spazio, Alphonse Dupront ha espresso in modo inequivocabile quest'esigenza dell'Europa la quale, in un momento difficile, dilaniata dalle lotte religiose, in piena espansione mercantilistica, «scopre» l'altra parte del mondo e dell'umanità: «In effetti tutto il paradosso di questa 'scoperta del mondo' sta nel fatto che essa sarà per molto tempo conferma. Indub-

biamente conferma di una scoperta, ma che non è quella, nell'immensità della terra, della diversità fondamentale delle cose o delle loro unità segrete. È, al contrario, conferma della scoperta che l'Occidente fa dentro di sé».

Il pericolo di confrontarsi con un'alterità radicale costituita da genti e luoghi diversi viene ridotto per mezzo della «constatazione» di uno «spazio comune» tra i due mondi. Ma si tratta non, appunto, della constatazione di una natura comune ai due spazi, europeo e americano, bensì della proiezione di una cultura su un'altra, della sovrainposizione della visione del mondo europea (e della conseguente concezione spaziale) sullo spazio americano, per omologarlo e renderlo simile a quello europeo, disponendolo su uno sfondo rappresentativo ben noto.

Gli elementi del mondo americano vengono sottratti al loro contesto e posati, secondo un nuovo ordine, su uno sfondo che è la matrice europea, come gli insetti su una tavola classificatoria entomologica.

Lo spazio che ne emerge ha tratti riconoscibili che rassicurano il lettore europeo che sfoglia i resoconti di viaggio e gli atlanti, copiosissimi in questo periodo, in quanto vi scorge le fattezze di un mondo che per quanto precario è riconoscibile.

«La conoscenza dello spazio si realizza, in effetti, a prezzo della vita, attraverso il raffronto di ciò che è identico. E quando la realtà sembra poco atta a piegarsi all'esigenza di questo cauto progresso, l'altro gesto della conoscenza consiste nel violentarla. Nel mondo cinquecentesco si svilupperanno, quindi, musei e collezioni per mettere alla portata dell'uomo realtà inaccessibili o lontane. Spesso in nome della 'natura', si rifiuta l'ordine della natura, si strappano le cose al luogo in cui vivono, in cui si esprimono, in cui mantengono il loro segreto. E questa smisurata tirannia costruisce una duplice astrazione: quella della cosa e quella dell'uomo. Lo spazio perde la sua realtà di pienezza viva, di ambiente naturale della cosa, per diventare il luogo di quella cosa, o più miseramente ancora la sua cornice [...] Il suo spazio non è più fisico, non è più quello la cui coscienza nasce dal ritmo del respiro di chi faticosamente lo percorre, ma una materia costruita, abusivamente omogenea, in cui le cose sono definite dalla matematica, dal disegno o dal discorso, ma in cui hanno smarrito la certezza di comunione che deriva loro dal posto che occupano nel mondo»<sup>61</sup>.

Tra XVIII e XIX secolo la cartografia diviene l'immagine globale del globo come estensione della griglia delle coordinate cartografiche, metricamente unificate, immagine degli stati come

forma della politica e della società. Con questa estensione dei confini statuali, attraverso la cartografia, «il reticolato del mondo cessa d'apparire come contraddittorio dal momento che il mondo non conosce più limiti esterni e che la griglia in cui è rinserrato il globo è per definizione una griglia chiusa»<sup>62</sup>. Lo spazio terrestre ha espunto il vuoto e l'infinito tramite la loro riduzione a rappresentazione, per proiettarli al di là della percezione umana, nello spazio cosmico<sup>63</sup>.

Le grandi città europee nel frattempo, adeguandosi alle nuove esigenze di razionalizzazione e gestione di grandi spazi e popolazioni numerose, dovranno trovare una soluzione al dilemma tra il sogno, ancora utopico, di una pianificazione globale e lo scontro con una realtà che impone solo riforme parziali<sup>64</sup>.

#### 4. Paradossi delle reti

Secondo la ormai classica formulazione di Immanuel Wallerstein<sup>65</sup> l'attuale sistema economico mondiale è un'*economia mondo*<sup>66</sup>, succeduta ad altre nel corso della storia, che però, a differenza delle altre, si è caratterizzata per una dinamica di inglobamento degli altri sistemi economici attraverso la riduzione al mercato delle varie differenze locali. In sostanza, si è trattato di una progressiva assimilazione delle alterità locali in un unico mercato globale, per cui «la storia dell'economia mondo capitalistica, soprattutto fra il 1750 e il 1900, fu la storia della sua diffusione sull'intero globo terrestre, nel corso della quale eliminò ogni altro sistema [...] Con il 1900 vi era virtualmente un *unico* spazio economico sulla Terra»<sup>67</sup>.

Ma la dinamica del sistema non si è fermata qui.

Lo svolgimento degli eventi a partire dalla crisi innescata dalla scoperta dei *limiti dello sviluppo*, tra gli anni '60 e '70, ha prodotto una dinamica evolutiva complessa. Da una parte la tendenza già implicita all'espansione del sistema si è risolta in una *globalizzazione* sempre più spinta che, prima attraverso l'estensione delle ramificazioni produttive e poi attraverso l'allargamento e la progressiva omologazione delle comunicazioni attraverso le nuove tecnologie dell'informazione, ha creato (in termini di rappresentazione, ovviamente) dei «segmenti transnazionali», cioè grandi insiemi d'individui che condividono, al di là delle proprie frontiere nazionali, le stesse condizioni di vita, gli stessi sistemi di valori, di priorità, gusti, regole, in breve 'mentalità socioculturali' simili»<sup>68</sup>. Dall'altra, le stesse necessità di mercato che portavano alla glo-



balizzazione hanno imposto il riemergere delle singole *località* come differenziazione indispensabile alla crescita, determinando «nuovi reticoli di località [...] intorno alle quali si formano nuove divisioni territoriali e agglomerazioni di popolazione e forza lavoro, nuovi mercati e nuove attività di sfruttamento delle risorse. Il paesaggio geografico che ne risulta non è sviluppato in maniera uniforme ma fortemente differenziato»<sup>69</sup>.

Ovviamente non bisogna pensare che il riapparire del localismo, con tutti i suoi epifenomeni conflittuali, dalla xenofobia al folklore, sia esclusivamente un fenomeno indotto da fattori di mercato. Esiste una reazione alla globalizzazione che si articola in forme svariate e che, in via metaforica, ha fatto parlare di un «terzo spazio» che si articolerebbe nelle smagliature di relazione tra lo spazio politico e lo spazio economico: «uno spazio che verrebbe a interpersi tra le logiche inter-mercantili e le logiche inter-statali, mediando tra il pragmatismo del mercante e la Realpolitik del principe»<sup>70</sup>.

Ma, al di là di tali metafore, la realtà di tali problematiche e l'imbarazzo teorico diffuso dimostrano ampiamente come si sia di fronte a un nodo cruciale per la comprensione del mondo attuale.

I fenomeni di comunicazione avvengono sempre più all'interno di reti transnazionali. Il termine *rete* com'è noto «designa originariamente un insieme di linee intrecciate. Per analogia con l'immagine originaria [della rete], si chiamano 'nodi' della rete tutte le intersezioni di queste linee. Le linee sono considerate, più di sovente, come delle strade d'accesso a determinati luoghi o delle vie di comunicazione lungo le quali circolano, a seconda dei casi, elementi viventi o inerti (beni, merci, materie prime), fonti energetiche (acqua, gas, elettricità), informazioni. Si propagano così dei flussi, a volte quantificabili [...], lungo archi concatenati secondo strutture determinate, identiche o variabili (maglie), obbedienti a una legge di causalità complessa. L'insieme è, a seconda dei casi, aperto o chiuso»<sup>71</sup>.

La tecnologia ha incrementato la presenza delle reti determinando, soprattutto per mezzo dei media elettronici (TV, computer, fax, banche dati), una vera e propria accelerazione della comunicazione che rende inutile l'uso di modelli di conoscenza (come quello cartografico) che presuppongono la visibilità e la staticità degli oggetti da studiare.

Ma, e qui sta il punto, la velocità all'interno delle reti — proprio come nel caso dei computer e della mente umana — non è un problema di rapidità o di celerità. Si tratta di un problema legato alla maggiore o minore connessione della rete e

alla situazione di ogni elemento rispetto ai nodi. Così si evidenzia una visione scalare di tipo qualitativo.

La progressiva riduzione della distanza lineare per mezzo dell'evoluzione dei mezzi di trasporto è quindi irrisoria in confronto alla trasformazione attuale che si avvale di dimensioni invisibili.

Ormai la produzione di informazione non resta confinata all'interno dei luoghi che, al contrario, tendono a rinchiudersi sempre più per evitare l'omologazione provocata dalla globalizzazione dei mercati, e per potenziare il loro nuovo ruolo come fattori localizzativi. Questi fenomeni si svolgono all'interno di una nuova cornice sociale dominata dal fatto che i comportamenti sociali sono ormai scissi dai luoghi fisici: la possibilità di accedere all'informazione anche stando in casa propria ha sminuito il valore che il luogo ha sempre avuto come contenitore di informazioni<sup>72</sup>.

Non abbiamo strumenti adeguati, è vero. E la pretesa di risolvere il problema per mezzo di tecniche che continuano ad avvalersi della logica predittiva basata sulle contraddizioni che abbiamo cercato di mostrare, di certo in maniera troppo succinta, ne è la prova.

Ma la forza stimolante delle interferenze non si ferma qui. La stessa matematica ne continua a scoprire nuovi aspetti<sup>73</sup>.

È per questo che in chiusura ci appaiono appropriate le parole di quell'artista che per primo con la sua opera ha indicato una nuova via al riconoscimento delle dimensioni invisibili che reggono il nostro mondo. Un maestro d'ironia, cioè di trasparenza: «In passato si rappresentavano cose visibili sulla terra, cose che volentieri si vedevano o si sarebbe desiderato vedere. Oggi la relatività delle cose visibili è resa manifesta, e con ciò si dà espressione al convincimento che, in confronto all'universo, il visibile costituisca solo un esempio isolato e che ci siano, a nostra insaputa, ben più numerose verità»<sup>74</sup>.

## Note

<sup>1</sup> Su questo argomento mi permetto di rinviare al mio saggio 'The form of relatedness', in F. Farinelli, G. Olsson, D. Reichert, eds., *Limits of Representation* (München, Accedo, 1994), pp. 101-114.

<sup>2</sup> Per quanto riguarda la funzione creativa dei paradossi nella scienza contemporanea è sufficiente un riferimento a G. Bateson, *Mente e natura* (Milano, Adelphi, 1984) e E. Klein, *Conversazioni con la Sfinge* (Milano, Il Saggiatore, 1993).

<sup>3</sup> Cfr. Georg Simmel, *Sociologia* (Milano, Comunità, 1989), in part. pp. 528-536 e dello stesso autore: «Brücke und Tür», *Der Tag*, 15/IX (1909), ora in M. Landmann, M. Susman, a cura di, *Brücke und Tük* (Stuttgart, Koehler, 1957), pp. 1-7, tr. it., *Saggi*

di estetica (Padova, Liviana, 1970), pp. 3-8.

<sup>4</sup> L'opera più organica e articolata sul confine come concetto-chiave dell'evoluzione moderna degli Stati resta quella di Carl Schmitt, politologo e giurista: *Il nomos della terra* (Milano, Adelphi, 1991). Il lavoro di Schmitt non sarebbe stato possibile però senza una fonte geografica contenente in sé la visione *dinamica* del confine che è il nucleo concettuale del *Nomos*. Si tratta della riflessione ratzeliana sulla natura dei confini comunitari e statuali che si trova in Friedrich Ratzel, *Anthropogeographie I* (Stuttgart, Engelhorn, 1899), II ed., e Id., *Politische geographie* (München u. Berlin, Oldenbourg, 1897). A partire da tale origine sono due i testi geografici che possiamo considerare in discussione con l'opera ratzeliana (e conseguentemente con il libro di Schmitt che ne deriva): P. Guichonnet et C. Raffestin, *Géographie des frontières* (Paris, PUF, 1974) e F. Farinelli, *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna* (Firenze, La Nuova Italia, 1992).

<sup>5</sup> In questo senso la definizione di luogo in antropologia come ciò che consente di pensare ad un tempo l'identità e la relazione si identifica con l'opposizione interno/esterno, per cui l'identico è quel che si situa nei confini locali e la relazione con l'esterno configura l'estraneo, l'Altro. Su questi temi si veda: M. Augé, *Non-lieux* (Paris, Seuil, 1992), in part. pp. 57-95 e F. Remotti, *Luoghi e corpi. Antropologia dello spazio, del tempo e del potere* (Torino, Bollati Boringhieri, 1993).

<sup>6</sup> Concetti come il vuoto o l'infinito nel pensiero antico sono stati rifiutati o posti in luce negativa o di nozione-limite in quanto confine della pensabilità del mondo. Nell'interessante studio di Giorgio de Santillana su Parmenide, lo studioso traduce il concetto parmenideo d'infinito (il celebre *apeiron*) non intendendo la negazione del limite in quanto linea (*peras*), ma in quanto negazione del *peras*, equivalente epico di *peras* ma con una valenza semantica di legame ('funne', 'corda') che porta Santillana a tradurlo con l'inglese *frame*, che è al contempo 'cornice', 'struttura', 'tessitura'. Quindi l'infinito parmenideo sarebbe ciò di cui non può darsi struttura, forma, figura. Cfr. G. de Santillana, *Fato antico e fato moderno* (Milano, Adelphi, 1985), p. 124. Si veda anche M. Serres, *Les origines de la géométrie* (Paris, Flammarion, 1993), in part. pp. 36-110.

<sup>7</sup> In questo senso F. Farinelli, *I segni del mondo*, cit., pp. 133-145.

<sup>8</sup> Si veda S.N. Eisenstadt, *Civiltà ebraica* (Roma, Donzelli, 1993); Id., *Fondamentalismo e modernità* (Roma-Bari, Laterza, 1994); E. Said, *Orientalism* (New York, Columbia University Press, 1978); P.J. Vatikiotis, *Islam: Stati senza nazioni* (Milano, Il Saggiatore, 1993).

<sup>9</sup> Y. Khayutman, «Zion and the Two Jerusalem», in A.Y. Saq-qaf, ed., *The Middle East city* (New York, Paragon House Pub, 1987), p. 180.

<sup>10</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose* (Milano, Rizzoli, 1978) p. 7.

<sup>11</sup> Cfr. E. Benveniste, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee* (Torino, Einaudi, 1976), II, pp. 376-383.

<sup>12</sup> Su questo cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (Milano, Il Saggiatore, 1965). Si veda anche, dal punto di vista dell'analisi storica: P. Zumthor, *La Mesure du monde* (Paris, Seuil, 1993).

<sup>13</sup> Cfr. S. Kostof, *The City Shaped. Urban Patterns and Meanings through History* (London, Thames and Hudson, 1991) e Id., *The City Assembled. The Elements of Urban Form through History* (London, Thames and Hudson, 1992). Cfr. inoltre B. Albrecht, L. Benevolo, *I confini del paesaggio umano* (Roma-Bari, Laterza, 1994).

<sup>14</sup> Cfr. J. Goody, *L'addomesticamento del pensiero selvaggio* (Milano, Angeli, 1981) e Id., *La logica della scrittura e l'organizzazione della società*. (Torino, Einaudi, 1988). Si veda anche J. Jaynes, *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza* (Milano, Adelphi, 1984).

<sup>15</sup> È da notare come si possa precisare la priorità filogenetica del linguaggio cartografico nella cultura cinese: «In cinese

scritto, il carattere che sta a significare la mappa (e il diagramma) è proprio una mappa altamente stilizzata. Questo suggerisce che la cartografia e le mappe erano apparse come attività e prodotti distinti precedentemente allo sviluppo definitivo della scrittura» G. Malcolm Lewis, 'The Origins of Cartography', in J.B. Harley, D. Woodward, eds., *Cartography in Prehistoric, Ancient and Medieval Europe and the Mediterranean. The History of Cartography, I* (Chicago & London, The University of Chicago Press, 1987), pp. 52-53, nota 17.

<sup>16</sup> Cfr. B. Albrecht, L. Benevolo, *I confini del paesaggio umano*, cit., pp. 32-33.

<sup>17</sup> Ivi, pp. 38-40. In quest'ambito muta anche la scala dei rapporti locali dal punto di vista qualitativo nel passaggio dai legami di parentela, tipici del villaggio, a identità sempre più astratte in grado di sopportare le dimensioni urbane di prossimità spaziale sganciate dal referente familiare. Cfr. E. Benveniste, *Il vocabolario*, cit., pp. 226-246.

<sup>18</sup> Sulla scissione tra occhio e sguardo (o tra *vision* e *visuality*, o tra *Glance* e *Gaze*) si veda innanzitutto il saggio essenziale di J. Lacan, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* (Torino, Einaudi, 1979), in part. pp. 50-61, 69-78, 82-91, 93-117. Su questi temi si vedano anche H. Damisch, *L'origine della prospettiva* (Napoli, Guida, 1992), in part. pp. 59-71, 96-97, 103-113, 115-165, 387-458; N. Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* (New Haven, Yale Univ. Press, 1983); Id., «The Gaze in the Expanded Field», in H. Foster, ed., *Vision and Visuality* (Seattle, Bay Press, 1988), pp. 87-108. In ambito cartografico si vedano F. Farinelli, *I segni del mondo* e Ch. Jacob, *L'empire des cartes* (Paris, Albin Michel, 1992), in part. pp. 150-159.

<sup>19</sup> H. Damisch, *L'origine della prospettiva*, cit., p. 111.

<sup>20</sup> Cfr. S.Y. Edgerton jr., *The Renaissance rediscovery of linear perspective* (New York, Icon Ed., 1975). È di parere contrario Svetlana Alpers nel suo ormai celebre *L'arte del descrivere* (Torino, Boringhieri, 1984). Non è questa la sede per discutere l'abile studio della storica dell'arte allevia di Gombrich, ma la sua impostazione è discutibile dal punto di vista della storia della cartografia e sarà esaminata in un mio saggio più ampio di prossima pubblicazione.

<sup>21</sup> S.Y. Edgerton jr., «From Mental Matrix to Mappamundi to Christian Empire: The Heritage of Ptolemaic Cartography in the Renaissance», in D. Woodward, ed., *Art and Cartography* (Chicago and London, The University of Chicago Press, 1987), pp. 36-37.

<sup>22</sup> Per limitarsi ad un solo titolo: M. Minsky, *La società della mente* (Milano, Adelphi, 1989).

<sup>23</sup> M. Foucault, *Questa non è una pipa* (Milano, Serra e Riva, 1980), p. 48.

<sup>24</sup> B. Rotman, *Semiotica dello zero* (Milano, Spirali, 1988), pp. 40 e 48.

<sup>25</sup> Cfr. Ch. Jacob, *L'empire des cartes*, cit., pp. 145-149.

<sup>26</sup> Su questo punto si veda anche L. Marin, *Utopiques: jeux d'espaces* (Paris, Minuit, 1973), pp. 333-334.

<sup>27</sup> L. Benevolo, *La città nella storia d'Europa*. (Roma-Bari, Laterza, 1993), p. 130.

<sup>28</sup> Ci limitiamo a fornire solo qualche indicazione bibliografica relativa al presente studio: G. Ricci, «Città murata e illusione olografica. Bologna e altri luoghi (secoli XVI-XVIII)», in C. De Seta, J. Le Goff, a cura di, *La città e le mura* (Roma-Bari, Laterza, 1989), pp. 265-290; P.D.A. Harvey, *The History of Topographical Maps. Symbols, Pictures and Surveys* (London, Thames and Hudson, 1980); J. Schulz, *La cartografia tra scienza e arte. Carte e cartografi nel Rinascimento Italiano* (Modena, Panini, 1990); J.-M. Besse, «Entre le regard et l'image, l'espace du géographe. Notes sur le savoir géographique à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle», in *ÉPOKHÉ*, 4 (1994), pp. 10-30.

<sup>29</sup> Cfr. F. de Dainville, *Le langage des géographes* (Paris, Picard & Cie, 1964), p. 48.

<sup>30</sup> G. Ricci, «Città murata e illusione olografica», cit., p. 283. Su questo argomento si veda anche L. Marin, *Utopiques*, cit., pp.



257-290. L'uso della terminologia qui risente della difficoltà di raggruppare in generi rigidamente definiti i vari tipi di vedute urbane prodotte tra il XVI e il XVIII secolo in Europa. Esattamente come avviene per la storia dell'arte, i nomi delle strutture geometriche e delle varianti utilizzate dai disegnatori sono innumerevoli e non rendono facile il compito di classificare le varie opere. Si può affermare comunque senza alcun dubbio che le tre modalità descritte nel presente saggio sono sufficientemente comprensive.

<sup>31</sup> P.D.A. Harvey, *The History of Topographical Maps*, cit., p. 14.

<sup>32</sup> Si vedano T. Campbell, *The Earliest Printed Maps. 1472-1500* (London, The British Library, 1987) e, per quanto riguarda la Francia, come paese all'avanguardia nella «statalizzazione» della cartografia, J.W. Konvitz, *Cartography in France. 1660-1848* (Chicago & London, The University of Chicago Press, 1987). Eventi particolarmente indicativi a questo proposito sono la definizione del sistema metrico decimale e la tendenza all'unificazione delle scale cartografiche. Si vedano L. Benevolo, *La cattura dell'infinito* (Roma-Bari, Laterza, 1991); P.D.A. Harvey, *The History of Topographical Maps*, cit., e Id., «The Spread of Mapping to Scale in Europe, 1500-1550» in C.C. Marzoli, G.C. Pellegrini, G. Ferro, a cura di, *Imago et Mensura Mundi. Atti del IX Congresso Internazionale di Cartografia* (Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1985), II, pp. 473-477.

<sup>33</sup> A proposito dell'interferenza tra pittura e cartografia, va ricordato che la dicitura «pianta» comincia ad essere più comune con il XVII secolo, mentre nel XVI secolo la dicitura preferita era «ritratto».

<sup>34</sup> P.D.A. Harvey, *The History of Topographical Maps*, cit., pp. 9-10.

<sup>35</sup> L'opposizione tra narrazione e descrizione in pittura e cartografia, argomento essenziale nell'analisi della rappresentazione visiva, è al centro del citato libro della Alpers. Si vedano anche Ch. Jacob, *L'empire*, cit., e M. Jay, «Scopic regimes of modernity», in H. Foster, ed., *Vision and Visuality* (Seattle, Bay Press, 1988), pp. 3-23.

<sup>36</sup> Precedendo nella rappresentazione gli esperimenti che, tra Sei e Settecento, tradurranno sul terreno questa tensione visiva con la «realizzazione dell'infinito»: cfr. L. Benevolo, *La cattura dell'infinito*, cit.

<sup>37</sup> Per quanto concerne la creazione di «tipi» urbani sganciati da qualsiasi rapporto con le reali modalità insediative si veda innanzitutto F. Farinelli, *I segni del mondo*, cit., pp. 151-200. Mi permetto inoltre di rinviare al mio «Per una critica del concetto di «tipo» in geografia», in A. Di Blasi, a cura di, *L'Italia che cambia. Il contributo della geografia*, Atti del XXV Congresso Geografico Italiano (Catania, Università di Catania, 1989), II, pp. 261-268. Riguardo alla derivazione di forme di rappresentazione astratte da concrete pratiche sociali ed economiche si veda A. Sohn-Rethel, *Lavoro intellettuale e lavoro manuale* (Milano, Feltrinelli, 1977), in part. pp. 89-119.

<sup>38</sup> L. Benevolo, *La città nella storia d'Europa*, cit., pp. 128-129.

<sup>39</sup> L. Puppi, *Il terzo nome del gatto* (Venezia, Marsilio, 1989), p. 102.

<sup>40</sup> Si vedano A. Prévost, *L'Utopie de Thomas More* (Paris, Mame, 1978) e C. Filteau, «L'Utopie» de Thomas More», in Aa.Vv., *Cartes et Figures de la Terre* (Paris, Centre G. Pompidou, 1980), pp. 203-204. Non riteniamo queste interpretazioni opposte alla nostra, ma pensiamo che quella svolta nel presente scritto comprenda anche quelle.

<sup>41</sup> L. Puppi, *Il terzo nome del gatto*, cit., p. 102.

<sup>42</sup> L. Marin, *Utopiques*, cit., p. 154.

<sup>43</sup> Cfr. *Die Malerfamilie Holbein in Basel* (Basel, Kunstmuseum, 1960), p. 161 e Thieme-Becker, *Künstler-Lexikon*, XVII.

<sup>44</sup> Hans Holbein il Giovane aveva realizzato una carta astronomica per Sebastian Münster e, tra i simboli che inseriva nelle sue opere, prediligeva la sfera armillare, la quale compare sia in opere minori come la xilografia *Il Giudizio Universale* che in ritratti celebri come *Gli ambasciatori* (1535), quadro che è al

centro dell'altrettanto famosa analisi di Jacques Lacan (*Il seminario*, pp. 84-91). Sulla carta astronomica e la sfera armillare di Holbein si veda il catalogo *Europe in torment: 1450-1550*, An exhibition by the Department of Art, Brown University at the Museum of Art (Providence, Rhode Island School of Design, 1974), p. 149.

<sup>45</sup> Ch. Jacob, *L'empire des cartes*, cit., pp. 148-149.

<sup>46</sup> F. Farinelli, *I segni del mondo*, cit., p. 9.

<sup>47</sup> J.-L. Rivière, «La carte, le corps, la mémoire», in Aa.Vv., *Cartes et figures de la Terre*, cit., p. 84.

<sup>48</sup> Cfr. M. Brusatin, «Disegno/progetto», in *Enciclopedia* (Torino, Einaudi, 1978), vol.4, pp. 1098-1152.

<sup>49</sup> P. Sica, *L'immagine della città da Sparta a Las Vegas* (Roma-Bari, Laterza, 1970), 1991, p. 108.

<sup>50</sup> J. Ortega y Gasset, cit. in B. Baczkó, *L'utopia* (Torino, Einaudi, 1979), p. 21, n. 2.

<sup>51</sup> Sulla tematica del doppio si veda C. Rosset, *Le réel et son double* (Paris, Gallimard, 1976) e, dello stesso autore, *Le réel* (Paris, Minuit, 1977).

<sup>52</sup> Cfr. H. Rosenau, *The Ideal City* (London, Routledge & Kegan, 1959) e H. Damisch, *L'origine della prospettiva*, cit., in part. pp. 177-386.

<sup>53</sup> Cfr. R. Klein, «L'urbanisme utopique de Filarete à Valentin Andreea», in *Actes du colloque international sur les utopies à la Renaissance* (Bruxelles, 1963), pp. 209-230, ora in R. Klein, *La forma e l'intelligibile* (Torino, Einaudi, 1975), pp. 336-355. Si veda inoltre H.-W. Kruff, *Le città utopiche* (Roma-Bari, Laterza, 1990), in part. pp. 77-93 e 95-114 (Freudenstadt e Richelieu).

<sup>54</sup> V. Valeri, «Festa», in *Enciclopedia* (Torino, Einaudi, 1979), vol. 6, pp. 94-95.

<sup>55</sup> Ivi, p. 96.

<sup>56</sup> Ivi, p. 94.

<sup>57</sup> R. Klein, «L'urbanisme utopique», cit., pp. 354-355.

<sup>58</sup> Cfr. C. Schmitt, *Il nomos della terra*, cit., pp. 179-206.

<sup>59</sup> Su Illuminismo e piano si vedano M. Horkheimer e T.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo* (Torino, Einaudi, 1966) e R. Sennett, *La coscienza dell'occhio* (Milano, Feltrinelli, 1992).

<sup>60</sup> Cfr. C. Schmitt, *Il nomos della terra*, cit., pp. 147-152.

<sup>61</sup> A. Dupront, *Spazio e Umanesimo* (Venezia, Marsilio, 1993), pp. 60-61, 63, 74 e 98-99.

<sup>62</sup> H. Damisch, «La grille comme volonté et comme représentation», in Aa.Vv., *Cartes et figures de la Terre*, p. 40. Si veda anche C. Raffestin, «Elementi per una teoria della frontiera», in C. Osola, C. Raffestin e M. Ricciardi, a cura di, *La frontiera da Stato a nazione* (Roma, Bulzoni, 1987), pp. 21-38.

<sup>63</sup> Cfr. A. Koyré, *Dal mondo chiuso all'universo infinito* (Milano, Feltrinelli, 1970).

<sup>64</sup> F. Finotto, *La città chiusa* (Venezia, Marsilio, 1992), pp. 223-227.

<sup>65</sup> I. Wallerstein, *Il sistema mondiale dell'economia moderna I* (Bologna, Il Mulino, 1978).

<sup>66</sup> Wallerstein distingue tra «1) minisistemi, con scambi di reciprocità, una condotta politica fondata sul lignaggio, e una produzione di eccedenze ridotta al minimo; 2) imperi mondo, con meccanismi redistributivi-tributari, una condotta politica imperiale e una produzione di eccedenze cospicua ma socialmente limitata e controllata; 3) economie mondo, con meccanismi capitalistico-accumulativi, senza una struttura politica centrale, e una produzione di eccedenze unicamente limitata da conflitti di classe con livelli produttivi e capacità tecniche comunque in continua espansione». I. Wallerstein, «Spazio economico», in *Enciclopedia*, vol.13 (Torino, Einaudi, 1981), pp. 308-309.

<sup>67</sup> I. Wallerstein, «Spazio economico», cit., p. 312.

<sup>68</sup> A. Mattelart, «Comment résister à la colonisation des esprits?», *Le Monde diplomatique*, 4 (1994), p. 28. Dello stesso autore, che ha coniato l'espressione «comunicazione-mondo» in sintonia con la terminologia di Wallerstein e si occupa sin dagli anni '60 di tali problematiche, si veda l'imminente *L'Invention de la communication* (Paris, La Découverte). Si veda anche D.

Parrochia, *Philosophie des réseaux* (Paris, Puf., 1993), in part. pp. 164-178.

<sup>69</sup> D. Harvey, «From space to place and back again: reflections on the condition of postmodernity», in J. Bird et al., eds., *Mapping the Futures. Local Cultures, Global Change* (London & New York, Routledge, 1993), p. 6.

<sup>70</sup> A. Mattelart, «Comment résister», cit., p. 28. Cfr. anche M. Keith and S. Pile, eds., *Place and the Politics of Identity* (London & New York, Routledge, 1993).

<sup>71</sup> D. Parrochia, *Philosophie des réseaux*, cit., pp. 5-6.

<sup>72</sup> J. Meyrowitz, *Oltre il senso del luogo* (Bologna, Baskerville, 1993).

<sup>73</sup> Ne è un esempio principe la teoria dei *frattali* di Mandelbrot, la quale, proprio nella rappresentazione geometrica, ha ridefinito i concetti di dimensione e di scala.

<sup>74</sup> P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione* (Milano, Feltrinelli, 1959), pp. 78-79.

