

«Geography and the world-as-exhibition»: una critica

*il breviario di un pensiero che non vuole più
abitare il visibile e decide di ricostruirlo secondo il
modello che se ne crea. Vale la pena di ricordare
cosa fu questo tentativo e questo fallimento.*

M. MERLEAU-PONTY

David Stoddart considera la spedizione di Cook nel Pacifico meridionale (1768-1771) come atto fondativo dell'empirica e moderna «scienza geografica»¹, basata sulla prassi dell'osservazione, della misurazione e della classificazione comparativa. A questa interpretazione Derek Gregory oppone una riflessione che investe, insieme con la natura essenziale di tale prassi, la plausibilità stessa dell'argomentazione, riguarda cioè la presupposta oggettività del metodo stesso. Per lo Stoddart, la presenza a bordo dell'*Endeavour* di Johann e George Forster e del giovane botanico Joseph Banks — visti come esemplari praticanti del metodo empirico — costituisce la condizione di possibilità dell'oggetto e dei modi della scienza geografica. Come Gregory ricorda, i Forster tentarono in primo luogo di comparare e suddividere per categorie anche le diverse culture aborigene, estendendo l'osservazione, la classificazione e la comparazione alle popolazioni e alle organizzazioni sociali². Ed è esattamente tale estensione — ovvero l'implicito riconoscimento della storia naturale come modello per la moderna geografia — a provocare l'interrogazione del Gregory circa l'oggettività del modello stesso.

Per Gregory il significato autentico della spedizione di Cook, e insieme l'essenza stessa della modernità della scienza geografica, risiedono esattamente nella «appropriazione visiva del mondo»³ mediante la strategia della «nominazione del visibile», che Foucault individua come specifica della storia naturale nel XVII secolo⁴. La pratica della geografia moderna sembrerebbe ora coincidere, e senza scarto, con quella della storia naturale. Quest'ultima si muoverebbe nell'ambito superficiale

della pura estensione delle cose, mentre il suo metodo falsamente apodittico — autorizzato dall'immediata evidenza delle cose stesse — opererebbe mediante l'esclusione a priori di ciò che non è visibile, tangibile e misurabile. Essa consegna al «retangolo intemporale» (al suo luogo specifico) solamente «linee, superfici, forme, rilievi»⁵. Secondo il Gregory insomma, la geografia scientifica dello Stoddart si ridurrebbe (come la storia naturale) alla soggettiva scrittura di un progetto globalizzante circa il mondo. E la logica di questo progetto — lo «sguardo fisso europeo»⁶ — prevede la sistematica traduzione dei segni estranei o irriducibili rispetto al modello europeo di ordine⁷. Come dire che tale sguardo fisso legittima la trasformazione di «immagini contraddittorie in complessi coerenti»⁸, e che è soltanto la riflessione circa la sua natura a consentire di smontare il meccanismo che assegna falsa coerenza (falsa oggettività scientifica) alle immagini stesse.

All'interno del saggio in questione, l'episodio di Cook costituisce il momento iniziale del processo di riduzione del mondo ad oggetto da esibire. Riduzione la cui condizione di possibilità risiede in una sorta di privilegio della visione, ovvero nella fattuale (ed accertata) «supremazia dell'occhio»⁹, che autorizza a parlare della «problematica della visibilità»¹⁰ come specifica del sapere geografico moderno¹¹. Tuttavia, nel capitolo successivo («Geography and the Cartographic Anxiety») Gregory assegna all'«esclusione cartesiana» — alla riduzione del reale essenzialmente sotto il segno della misurabilità — la funzione di originaria ontologia del «mondo-come-esibizione»¹². L'inizio di tale esibizione coincide infatti per il Gre-

gory con il «viaggio di Cartesio nel continente della certezza»¹³ o, come direbbe Merleau-Ponty, nel mondo senza equivoci ricostruito da «un pensiero che non vuole più abitare il visibile»¹⁴. Quasi tradendo la propria lezione, qui Gregory sembra rinunciare all'interrogazione circa la natura dello sguardo cartesiano, cioè del moderno modello geografico di visione, confermando dunque che tale sguardo (o, come si dirà in seguito, tale cecità) ancora costringe i geografi a cogliere l'inessenziale superficie dei fenomeni. Come suggerisce Hubert Damisch : è «dunque il *cogito* che bisogna 'ricominciare' ostinatamente»¹⁵, ovvero è il suo *analogon* immaginario e muto — il dispositivo prospettico del Brunelleschi — che bisogna considerare, se si vuole comprendere l'origine e i modi dell'ontologica riduzione del mondo a rappresentazione. In altri termini, è l'epoca della *rappresentazione* e del *mostrare* per eccellenza¹⁶ quella specifica della fattuale messa in scena di tale riduzione.

Il percorso che di seguito si tenterà inizia esattamente nel 1539, quando l'architetto bolognese Sebastiano Serlio costruisce una scenografia teatrale che obbedisce ai principi proiettivi del secondo metodo tolemaico¹⁷. Com'è noto l'artificio essenziale (ciò che consente l'illusoria tridimensionalità dell'immagine) risiede, in tale metodo, nell'occultamento del punto di fuga, posto all'interno della superficie terrestre¹⁸ — così come il punto di fuga della scenografia serliana è nascosto dietro il fondale¹⁹. Il momento successivo dell'analisi riguarderà l'equivalente cartografico dell'operazione serliana, si riferirà cioè al «Theatrum Orbis Terrarum» di Abramo Ortelio (1570)²⁰. È però il Mercatore che opererà, alla fine del Cinquecento, la più avvertita e compiuta riduzione del mondo ad esibizione (così come la intende il Gregory), grazie alla misurazione e insieme all'esclusione di ciò che non può essere accostato in maniera oggettiva (di ciò che, insomma, sfugge alla misurazione stessa). La pratica mercatoriana si basa su un modello di visibilità che non ha nulla da spartire con quello su cui si fonda la rappresentazione serliana o dell'Ortelio. Come si argomenterà in seguito, l'«Atlante» del Mercatore sembra anticipare il modello cartesiano della visione, vale a dire quello tattile della cecità, che esperisce il mondo in virtù della sua misurabilità²¹. Tra lo sguardo dell'Ortelio e lo sguardo del Mercatore si oppone una sorta di discontinuità, che si traduce nella rottura di uno specchio, ovvero dello strumento che garantisce la possibilità della riflessione. In definitiva il tragitto che segue va inteso come tentativo di portare alla luce un brano non secondario del processo che ha restituito al visibile il mondo, di ricomporre la

struttura latente dello sguardo moderno. Se non si afferra la specificità di tale sguardo, sfugge non soltanto il senso del rapporto tra realtà e rappresentazione della realtà istituito dalla modernità ma, prima e più importante ancora, quello della geografica «problematica della visibilità» che al Gregory sta tanto a cuore.

1. La riflessione: Serlio, Lacan, Ortelio

«Nella seguente carta, io tratterò delle Scene, e de' Teatri che à nostri tempi si costumano; onde sarà difficile à comprendere dove, e come si debba porre l'Orizzonte delle Scene, per essere diverso modo dalle regole passate»²²: così Sebastiano Serlio inizia il «Trattato sopra le Scene» (1584). Egli avverte con ciò, immediatamente, della problematica natura del punto — l'«Orizzonte delle Scene» — messo a capo della sua inedita composizione scenografica. Tale inaugurale avvertenza testimonia il riconoscimento del valore emblematico dell'«Orizzonte», la cui forma visibile coincide con l'evidente e immediata funzione di speculare tratto d'origine (del dispositivo scenografico e del «Trattato» stesso) ma la cui specifica essenza sfugge o, come direbbe Lacan, «scivola»²³. E, di fatto, in questo *scivolamento* risiede, come si dirà in seguito, l'indefinibile ma avvertita scabrosità propria del «vedere» (termine indicato dal Serlio come sinonimo di «orizzonte»). Si noti fin d'ora che Serlio non menziona affatto ciò che determina il punto d'orizzonte, non fa affatto riferimento all'occhio di chi guarda, e che questo silenzio circa il soggetto percettivo corrisponde alla riduzione di tale soggetto (l'attore sul palco) ad una linea verticale.

Si prosegue nella lettura del «Trattato». Dopo essersi preoccupato di mostrare, attraverso il disegno del profilo del teatro, come debba essere inteso il dispositivo che regola la scena prospettica, Serlio torna nuovamente sul punto dell'«Orizzonte» riferendolo, questa volta, al disegno in pianta: «io mi sono imaginato di trapassare più oltre con l'Orizzonte [...], come nella seguente carta dimostrerò, e come ne ho trattato qui à dietro nel profilo del Theatro, e della Scena», insomma «qui più à dietro dissi, et ne dimostrai il suo profilo, e qui avanti dimostrerò la pianta»²⁴. Con il ritorno del discorso serliano al tratto d'origine si assiste ad una sorta di «ripiegamento del pensiero su sé stesso», come Kant avrebbe detto, vale a dire alla messa in atto di una strategia narrativa che obbedisce all'istanza della circolarità ma che, prima ancora, è diretta espressione della logica della rifles-



sione. E qui con tale termine si vuole intendere «quello stato dello spirito» che consente di «arrivare ai concetti» e alla loro «relazione scambievolmente»²⁵.

Se queste preliminari considerazioni circa il piano testuale del «Trattato» sono legittime, si può allora tentare di svelare la specificità dell'impianto scenografico del Serlio — ossia dell'oggetto²⁶ che il «Trattato» descrive — attraverso il prototipo prospettico costruito dal Brunelleschi. Esso è infatti regolato dal principio costitutivo della riflessione (garantita dalla presenza dello specchio) che, è necessario premettere, ha qui materialmente il potere di trasformare il «punto geometrico»²⁷ dell'«Orizzonte» (così viene chiamato tecnicamente il punto di fuga) in «sguardo» (il punto scabroso²⁸ in cui qualcosa «scivola»), instaurando così un continuo e dialettico rapporto tra soggetto percettivo, ridotto ad un punto, e sguardo stesso²⁹. Ed è proprio tale trasformazione (del punto di fuga geometrico in sguardo, del soggetto percettivo in punto) a rendere necessaria l'interpretazione di entrambi i dispositivi attraverso ciò che Lacan interpreta come quel regime di visibilità nel quale il soggetto che percepisce, anche se ridotto ad un tratto «evanescente e puntiforme», si fa «quadro» sotto il suo stesso sguardo instaurando con quest'ultimo una relazione che si annuncia come sostanzialmente ambigua³⁰. Insomma: il ricorso ai modelli della psicoanalisi si rende necessario se si vuole tentare di comprendere la natura e il significato della strategia proiettiva nell'epoca in cui essa era ancora regolata dalla visione.

Si guardi allora da vicino la scena prospettica del Serlio (fig. 1). Essa comincia con il «suolo davanti»³¹ (la porzione orizzontale del palcoscenico contrassegnata con C). A questa prima parte del

palco si aggiunge un piano (B) che sale verso l'Orizzonte inclinandosi per circa un nono della profondità del proscenio. Detto piano, interrotto dal «Muro della Scena» (il fondale dipinto P), si conclude materialmente là dove incontra il muro a capo della Sala (M), ma idealmente prosegue per una lunghezza pari a quella di B. Ed è qui, vale a dire al termine di tale palco ideale, che Serlio colloca l'invisibile ed evanescente «Orizzonte primo» (O), la cui proiezione sul fondale fissa un secondo orizzonte visibile e materiale. A quest'ultimo si affida la semplice funzione di punto di fuga, della prospettiva planare del fondale e delle facciate in maestà delle quinte; al primo invece resta consegnata la riduzione prospettica che regola la profondità dell'apparato scenico³². Ciò che l'orizzonte primo riflette — il luogo che specularmente dimostra e di cui è la proiezione — è il punto L, ossia l'origine dell'intero brano prospettico, origine attorno alla quale Serlio mantiene il più rigoroso silenzio: l'occhio del soggetto percettivo (l'attore ridotto ad una linea)³³. Come dire che ciascuno dei tre punti nominati è la proiezione geometrica di quello precedente. Per tal verso si pone in atto, anche sulla scena, una sorta di lineare andirivieni o riflessione — che passa attraverso il punto geometrico del fondale prospettico — tra l'occhio e il primo orizzonte. Ma alla fine cos'è quel che fa ritorno all'occhio dell'attore, vale a dire del soggetto? Se la proiezione dell'occhio risulta essere un punto evanescente e speculare della propria origine, ciò che da tale punto successivamente dipende può essere allora inteso come «percezione che ritorna a se stessa»?³⁴ È soltanto il ricorso ad uno specchio — quello dell'esperimento del Brunelleschi — che consente di vedere ciò che nella scenografia del Serlio torna indietro, e di com-

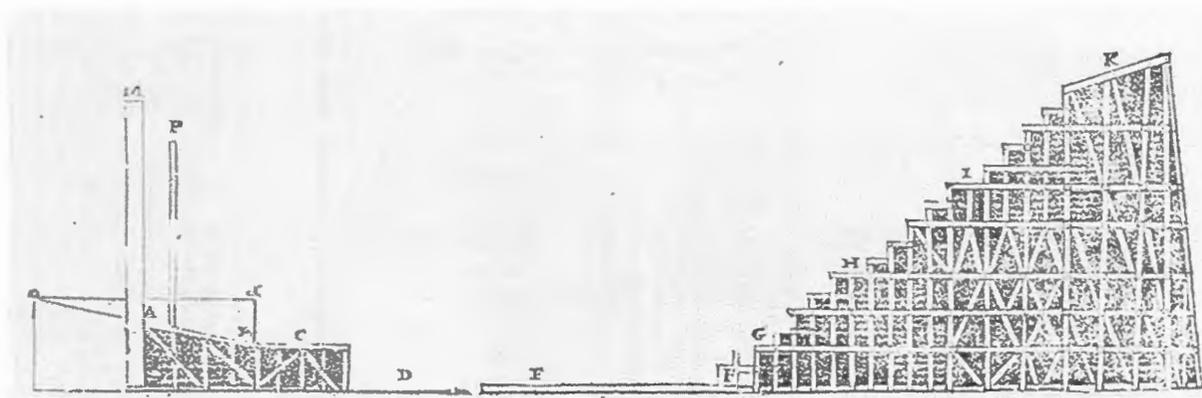


FIG. 1 Profilo di teatro tratto dal secondo de *I sette Libri dell'Architettura* di Sebastiano Serlio.

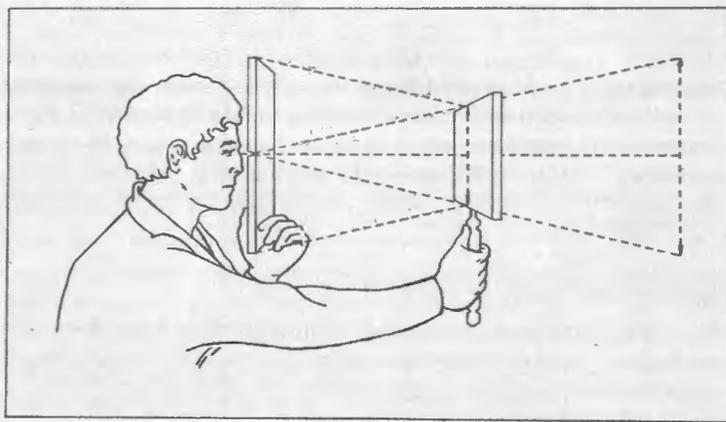


FIG. 2 (a) Il primo esperimento prospettico del Brunelleschi (tratto da D.C. Lundberg, *Theories of Vision from Al Kindi to Kepler*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1976, p. 148).

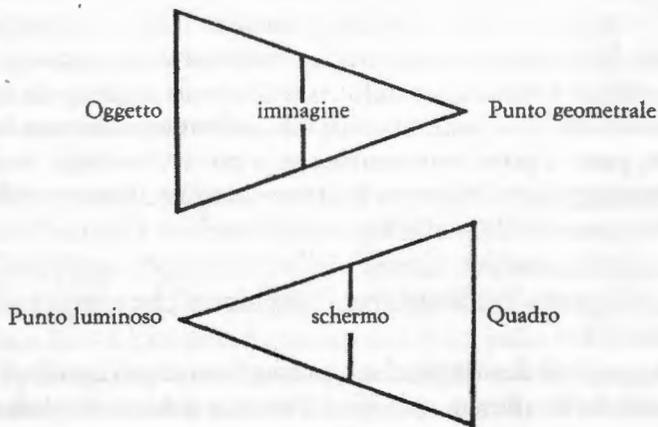


FIG. 2 (b) La dimensione geometricale e il rapporto scopic secondo Lacan (tratto da J. Lacan, *Il Seminario. Libro XI*, Torino, Einaudi, 1979, p. 93).

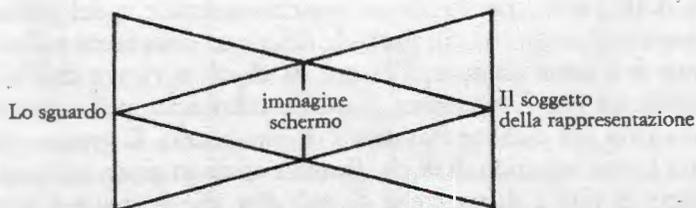


FIG. 2 (c) Il registro scopic secondo Lacan (tratto da J. Lacan, *op. cit.*, p. 107).



prendere cosa tale ritorno davvero significhi.

Il dispositivo brunelleschiano rivela infatti l'originaria natura riflessiva della costruzione prospettica, la cui specificità risiede ancora nell'endiade «vedere-essere visti»³⁵, vale a dire nella schisi, che essa presuppone ed inaugura, tra l'occhio e lo sguardo del soggetto. L'atto fondante di tale processo è, paradossalmente, una sorta di materiale sfondamento del punto di fuga: nell'archetipo proiettivo si dà infatti un foro praticato nell'esatto centro geometrico della tavoletta, il quale coincide con il punto d'orizzonte dell'immagine prospettica che la tavoletta stessa mostra (il Battistero di San Giovanni a Firenze)³⁶. Il soggetto della percezione, posto dietro il dipinto, è costretto a guardare attraverso tale foro ciò che lo specchio riflette (fig. 2). Tuttavia l'oggetto essenziale che il meccanismo speculare rivela — ovvero il concetto che informa l'intera strategia proiettiva — si trova, proprio come il soggetto, al di là dell'immagine immediatamente visibile del quadro e del suo punto di fuga geometrico (lo spiracolo che fa macchia al centro del quadro stesso). E chi guarda coglie proprio dietro la macchia qualcosa di «indiscreto»³⁷ che lo guarda. Insomma il soggetto — ridotto dalla prospettiva ad un occhio e poi ad un punto — si vede, tramite lo specchio, vedersi. Ciò che, in altri termini, dal campo centrale dell'immagine (ossia dal punto di fuga) guarda senza discrezione non è più l'occhio del soggetto nascosto dalla tavoletta bensì il suo riflesso: vale a dire lo sguardo³⁸. Ed è esattamente tale evanescente correlato dell'occhio ciò che nell'impianto serliano torna indietro.

Il predicato riflessivo dello sguardo — la cui trasformazione in cieco punto geometrico della proiezione presiederà alla fondazione della moderna «geometria della visibilità» — significa qui l'appartenenza dell'originario sistema prospettico a ciò che Lacan definisce «registro scopico», e che riferisce immediatamente al «nostro rapporto con le cose quale si è costituito attraverso la visione», attraverso cioè lo sguardo che, appunto scivolando, finisce per essere «eliso in qualche misura»³⁹. E lo specifico essenziale di tale registro si coglie nell'intreccio tra l'occhio, lo sguardo e l'immagine. Esso è infatti dato dalla sovrapposizione del «rapporto scopico» — che si configura come la relazione tra lo sguardo (il punto luminoso o la macchia) e il soggetto puntiforme che si vede vedersi, che diventa cioè quadro sotto il suo stesso sguardo — alla «dimensione geometrica», il cui spazio, definito a partire dal rapporto tra un punto geometrico e un oggetto, *non ha niente a che vedere con la vista*⁴⁰. Ma, va detto, il registro scopico regola il funzionamento del *quadro* (inteso come im-

agine riorganizzata secondo le leggi prospettiche), ordina cioè l'ambiguo rapporto tra il soggetto percettivo e lo sguardo che, almeno idealmente, presiede alla soggettiva rappresentazione del reale.

Si può allora intendere il brano prospettico del Serlio come una sorta di messa in scena del «registro scopico» che esaurisce, almeno in parte, ciò che «il campo della visione come tale ci propone come relazione soggettivante originale»⁴¹. In altri termini, la determinazione della visibilità consente, all'interno di tale brano, la coesistenza di una metrica dello spazio percettivo affatto correlata rispetto a quella dello spazio fisico⁴², attraverso una resa scenografica che «(geo)metricamente parlando non è unitaria e neppure isomorfa»⁴³. Ma se il teatro è una configurazione epistemologica che dà luogo a forme di conoscenza empirica anche nell'ambito specifico dell'«ambientalismo rinascimentale»⁴⁴, allora lo spazio di rappresentazione del Serlio — il cui progetto dichiara la sostanziale continuità, se non addirittura identità, rispetto alla tecnica proiettiva tolemaica⁴⁵ — significa l'icastica traduzione del mondo dentro il teatro, ovvero l'atto originario del processo che ridurrà il mondo ad esibizione. E tale originaria riduzione avviene sotto il segno della logica speculare della *riflessione*, la cui natura essenziale appartiene alla percezione autentica (fondata sullo sguardo) piuttosto che alla percezione geometrica (la visione che cancella lo sguardo ed è mediata dal calcolo geometrico). E questa stessa logica presiede, di fatto, al corrispettivo cartografico dell'operazione teatrale serliana, vale a dire il «Theatrum Orbis Terrarum»: la cui vocazione *speculare* è immediatamente dichiarata se, come afferma Merleau-Ponty, è lo specchio «che trasforma le cose in spettacoli e gli spettacoli in cose»⁴⁶. E il «Theatrum» trasforma la terra in spettacolo.

La cifra di parziale visibilità che il registro scopico assicura alla composizione del mondo come teatro passa attraverso l'utilizzo di codici formalmente differenti (immagini e figure retoriche) che, tuttavia, obbediscono alla logica del sistema proiettivo definito dalla riflessione. Come dire che il sapere circa i fenomeni del mondo si dà ancora — a differenza di ciò che accadrà con Mercatore — come «rappresentazione», ossia come soggettiva «ripetizione»⁴⁷ di ciò che si scorge del visibile. «Vi è nell'emulazione qualcosa sia del riflesso sia dello specchio: grazie ad essa le cose disseminate nel mondo si danno risposta»⁴⁸. Così Foucault spiega la seconda figura della similitudine, ovvero della forma che ha organizzato la struttura del sapere occidentale nel corso del XVI secolo. Ed è

proprio l'*aemulatio* — ossia il ripiegamento dell'essere per il quale la cosa e la sua immagine riflessa, pur essendo irriducibili, tendono a confondersi — la figura ordinativa propria del sistema teatrale orteliano. Poiché è tale figura che, all'interno della composizione, consente una rappresentazione modulata sul continuo rinvio tra le cose del mondo (gli oggetti della rappresentazione), le loro immagini (le carte) e «il brusio delle parole» (il racconto intimamente connesso alle immagini) che accompagna le cose stesse⁴⁹. Il luogo essenziale del «Theatrum» — quello che ne comprende e ne dimostra la logica formativa — è l'immagine del frontespizio e il suo immediato duplicato verbale, la *Frontespicii Explicatio*. È qui, vale a dire in questa sorta di ambito di riflessione tra l'immagine e il testo, che il lettore o spettatore deve tentare di cogliere la natura di quello sguardo che, come direbbe Lacan, ha *foto-grafato* il mondo. Se il frontespizio dichiara il proprio statuto di messa in scena allegorica — estensibile, di fatto, all'intera opera — è il suo necessitato commento⁵⁰ a svelare l'appartenenza della strategia orteliana al dominio della visibilità. Si legge infatti: «Ortelius, quem quadriiugo super aera curru Phoebus Apollo vehi secum dedit, unde iacentes Lustraret terras cir-

cumfusumque profundum»⁵¹. In altri termini, per osservare il mondo e tradurlo in immagini il «geografo»⁵² è posto, almeno idealmente, sopra il carro di Apollo (sopra un punto luminoso ed esterno rispetto a ciò che si rappresenta). Ma ciò che emana luce, «il punto d'irradiazione, sfavillio, fuoco, fonte zampillante di riflessi», è anche, per Lacan, ciò che guarda: vale a dire il «punto di sguardo» che afferisce al dominio della visibilità⁵³. Insomma, se si riconosce la figura dell'*aemulatio* come essenziale del «Theatrum» — se si ammette la riflessione come predicato della composizione dell'Ortelio — e si comprende la natura *visiva* (non geometrica) dello sguardo del geografo (ridotto sostanzialmente ad un punto), allora il brano orteliano può davvero essere inteso come cosciente speculazione soggettiva circa il mondo. E tale speculazione significa, alla fine, la consapevolezza dell'impossibilità di conoscere e di afferare in maniera oggettiva «il senso d'essere del mondo»⁵⁴, come se la logica speculare testimoniassse «della verità dell'apparire in quanto darsi veritiero della menzogna»⁵⁵. E, forse, proprio in ciò risiede la riconosciuta specifica scabrosità di ciò che Serlio chiamava «vedere»⁵⁶.

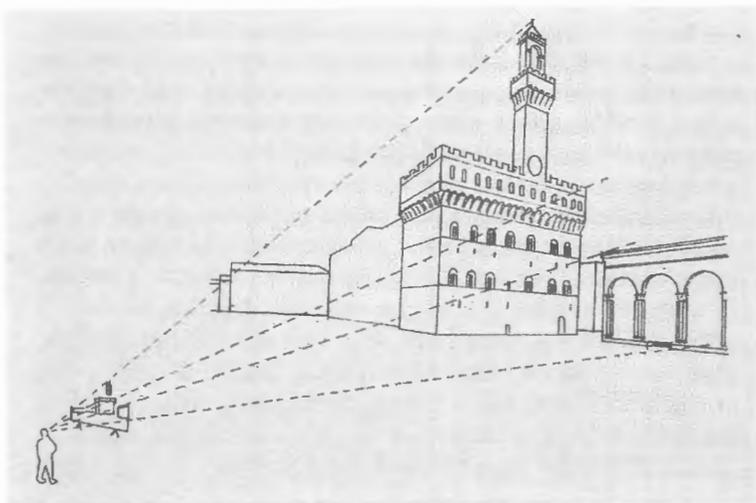


FIG. 3 (a) Il secondo esperimento del Brunelleschi (tratto da U. Damisch, *L'origine della prospettiva*, Napoli, Guida, 1992, p. 159).

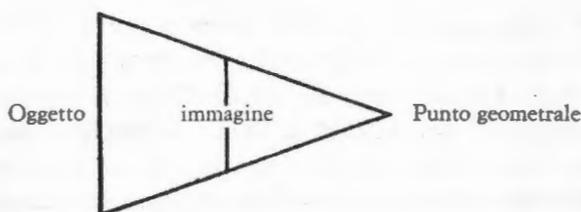


FIG. 3 (b) La dimensione geometrica.



2. Lo sguardo di Atlante: Brunelleschi, Cartesio, Mercatore

Il moderno «dominio senza sguardo»⁵⁷ sul mondo è l'immediato segno di una assenza — quella dello specchio — che sancisce l'avvento di una dimensione dell'ottica la cui natura ne impedisce la partecipazione all'ambito della visione. Tale assenza comporta sul piano teorico la riduzione del registro scopico a dimensione geometrica mediante la cancellazione dello sguardo (dell'oggetto essenziale del *rapporto scopico*). Sul piano empirico essa presuppone invece, data la concreta mancanza dello specchio, la costruzione di una prospettiva geometrica che «lascia meno spazio alla riflessione»⁵⁸, ma ammette la sinergica visione binoculare (la percezione che coglie la densità del reale)⁵⁹ per garantire l'esattezza della descrizione. Ed è nel secondo esperimento del Brunelleschi che l'assenza si manifesta (fig. 3). L'esercizio in questione può essere inteso come una sorta di ideale rottura del modello originario. Infatti, la schisi tra occhio e sguardo si dà ora come annullamento di quest'ultimo, mentre il puntiforme ed indiscreto occhio — annullato dalla cecità dello sguardo divenuto punto di fuga geometrica — è ridotto ad un punto di vista prospettico. Si realizza insomma la negazione del chiasma ordinativo presupposto dallo specchio (si cancella cioè il dinamico rapporto scopico dal sistema proiettivo), e si procede all'immediata esclusione della proiezione stessa dalla dimensione della visibilità. Come dire che «nella prospettiva si tratta solo di reperimento dello spazio, e non di vista» poiché la visione, così come è stata intesa dal Brunelleschi, si situa ora in un ambito — quello geometrico — che, come direbbe Lacan, «nella sua essenza non è quello visivo»⁶⁰.

Si dovrà tuttavia attendere la «Diottrica» cartesiana per il riconoscimento e l'ordinamento teorico della specifica natura di tale visione. La «Diottrica» assume infatti come esemplare soggetto percettivo un cieco, sostituendo pertanto all'azione dello sguardo quella congiunta di due bastoni con i quali il soggetto può esperire (può cioè misurare) lo spazio — inteso ormai come l'insieme piano delle relazioni geometriche definite dal sistema proiettivo⁶¹. L'ottica di Cartesio presuppone la condizione di concretezza e insieme di visibilità per i raggi luminosi (linee rette) che fuoriescono da ciascun «punto oggetto» dello spazio. In virtù del cristallino essi convergono nella retina sulla quale finiscono col proiettare l'immagine puntuale di tale oggetto⁶². Ed è l'urto dei raggi contro le estremità retiniche dei nervi ottici che provoca

il movimento della ghiandola pineale, vale a dire di quella goccia cristallina interna al cervello responsabile, secondo Cartesio, della visione⁶³. Ma che cos'è tale meccanismo se non la traduzione in termini fisiologici della anamorfosi o della geometrica proiezione per punti? Come ricorda Gérard Simon, la «nozione tecnica centrale diviene quella dello stigmatismo (*stigma*: punto), la quale implica che ad un *punto* oggetto corrisponda praticamente un *punto* immagine»⁶⁴. In altri termini, la visione si ordina ora per la corrispondenza puntuale di due unità nello spazio, la luce si dà come la linea retta che consente tale corrispondenza, l'occhio si riduce funzionalmente ad uno dei suddetti punti. Essa procede dunque secondo «la funzione per immagini», secondo cioè quel modo che consente il rapporto biunivoco tra un'immagine ed un punto geometrico e, da Cartesio in avanti, tra il soggetto puntiforme e il mondo (inteso come estensione piana di punti).

Esattamente come Brunelleschi, Cartesio esclude il pensiero (lo sguardo) dal dominio della visione, per fondare un chiaro mondo «senza equivoci» — ovvero, senza riflessione⁶⁵. La validità scientifica di tale fondazione è assicurata dalla riduzione del mondo stesso a pura forma estesa, ad immagine trasparente che esaurisce, immediatamente e in sé, la totalità del senso di ciò che esibisce. È come se in virtù della (geometrica) cecità dovuta all'elisione dello sguardo, fosse possibile la determinazione di ogni moderna disciplina: alla fine, infatti, è proprio tale cecità che finisce col declinare la figura certa e legittima del mondo da esibire come «Grande Oggetto»⁶⁶, come ente vero, poiché determinato mediante la misurazione. La dimensione geometrica dell'ottica (la visibilità della moderna scienza geografica) nasce dunque dalla dimenticata rottura di uno specchio e dalla inavvertita caduta dello sguardo, il cui simulacro, puntualmente geometrico, è adesso di natura affatto irriflessa.

Ma quando la «cosificazione» del mondo implicitamente avviata dal Brunelleschi assume per la prima volta, e in maniera compiuta, una specifica forma geografica? Non certo durante il viaggio di Cartesio nel continente della certezza, come il Gregory sostiene, ma nel momento stesso in cui il Mercatore compone il suo *Atlas* (1595). Vale a dire quel brano di geografia capace di evocare, attraverso la figura esibita nel frontespizio e il silenzio circa il piano del testo, il ricordo di un specchio frantumato, quasi a voler suggerire la natura cieca dell'originario modello. Si consideri allora il frontespizio dell'opera mercatoriana (fig. 4). In esso viene mostrato solamente Atlante (uno dei Ti-



FIG. 4. Il frontespizio dell'Atlante del Mercatore.

tani che rompe lo specchio di Dioniso)⁶⁷ che, seduto, guarda e misura il mondo. A ben vedere, tuttavia, lo sguardo del gigante è talmente abbassato da risultare invisibile, mentre le mani tese a toc-

care e a misurare il globo con un compasso — analogo nella modalità puntuale e nella struttura ai raggi luminosi sopra ricordati — sembrano proporre e anticipare quale privilegiata modalità di vi-



sione quella tattile della cecità cartesiana. La cui natura di relazione geometrica impone l'assenza della profondità di campo, ossia di tutto ciò che di ambiguo, di variabile, di non padroneggiato tale profondità, mediante la riflessione, ammetteva e mostrava. Così la rinuncia del Mercatore al regime scopico — al luogo autentico dove cercare «l'essenziale del rapporto tra l'essere e l'apparire»⁶⁸ — implica la geografica riduzione del mondo ad oggetto e, alla fine, la sospensione di qualsivoglia pensiero soggettivo circa il senso d'essere del mondo stesso. Senso d'essere, la cui inessenziale — ma oggettiva e puntuale — spiegazione si dà come proiezione cilindrica, isogona e conforme della geometrica estensione terrestre⁶⁹.

L'escludente costruzione del Mercatore si esprime attraverso la pianificazione della rotondità del mondo: srotolato sopra una carta e rettificato nella sua «forma sensibile», esso viene dotato di una determinatezza obiettiva ed esatta⁷⁰. In altri termini, il «naturale senso geometrico»⁷¹ del geografo (la sua cecità) coglie tutto ciò che è evidentemente apodittico, ciò che insomma, oltre a possedere il carattere della certezza oggettiva, si scopre mediante la moderna riflessione critica: la prassi della misurazione. Quest'ultima, possedendo la «dignità della evidenza», esclude pregiudizialmente «ogni dubbio immaginabile perché privo di contenuto»⁷². Atlante esibisce infatti figure ordinate secondo l'«ordo naturae necessitate» — l'evidenza naturale e necessaria (apodittica) — che comporta «generalia particularibus antepone»⁷³. Ed è esattamente tale oggettiva necessità a legittimare l'assoluto silenzio circa i presupposti ontologici del brano geografico (la «Fabrica Mundi») e, prima ancora, a escludere qualsivoglia riflessione circa la natura dell'occhio — e la modalità di visione — che ha restituito al visibile le «Fabricate Figure»⁷⁴ (le rappresentazioni cartografiche dell'*Atlas*). L'irriflesso sguardo di Mercatore impone così una sorta di griglia concettuale che si oppone all'intrusione del pensiero, e di fatto dà luogo a false figure del mondo se, come afferma Merleau-Ponty, l'autentica visione dipende «dalla potenza di pensiero» di cui il reale è il correlato⁷⁵. L'irriducibile silenzio operativo del geografo può dunque essere inteso, per dirla con Husserl, come la fattuale «decapitazione del senso» del mondo mediante la sistematica esclusione di ciò che costituisce «il tema esplicito» di ogni conoscenza vera ed autentica: lo spirito della ragione⁷⁶. La cecità geometrica di Atlante, la cecità specifica della positiva scienza geografica, implica lo schiacciamento della complessa profondità del mondo a superficiale estensione, a segno di una sostanziale,

ma non riconosciuta, incapacità di ricomprenderne il senso. Alla fine la rottura dello specchio provoca una conoscenza tecnicizzata che procede sulla scorta di condizioni sistematicamente negative: ovvero sul paradossale privilegio di un occhio ormai accecato dalla dimensione geometrica.

Ma smontare il meccanismo della moderna geometria della visibilità comporta scoprire un'ulteriore aspetto — di cui si può adesso solo fare cenno — intimamente connesso a tale geometria: quello che si riferisce alla natura pervasiva dell'immagine, che annulla ed esaurisce nella sua falsa chiarezza qualsivoglia dubbio e interrogazione. Qui basti riconoscere nell'originaria riduzione del mondo ad oggetto l'avvento di un'inedita e inavvertita struttura latente che assegna plausibilità scientifica alla rappresentazione di tale oggetto. Struttura che muta la natura della rappresentazione stessa, rendendola sostanzialmente — ma non visivamente — antitetica rispetto a quella ordinata dalla riflessione. In altri termini, si devono ammettere due distinti e specifici regimi di visione (e di immagini). Quello *pre-moderno* dell'Ortelio sulla cui ambiguità era possibile riflettere, e nel quale aveva luogo il giudizio o la speculazione soggettiva circa i segni esibiti dallo specchio, e la *moderna* cecità del Mercatore, la quale rinvia al geometrico «pensiero di vedere» l'ancora irrisolto «enigma della visione»⁷⁷ e, dunque, del mondo stesso. Ed è esattamente tale enigma — ovvero il grande assente dalla «geografica problematica della visibilità» trattata dal Gregory — che qui si è tentato di evocare.

Note

¹ D. Stoddart, «Geography — a European science» in *Geography and its history* (Oxford, Blackwell, 1992), pp. 28-40.

² D. Gregory, *Geographical Imaginations* (Cambridge, Blackwell, 1994), p. 19.

³ Ivi, p. 14.

⁴ M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane* (Milano, Rizzoli, 1967), pp. 148-49.

⁵ Ibid.

⁶ D. Gregory, *op. cit.*, p. 21.

⁷ M.L. Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation* (London-New York, Routledge, 1993), p. 31.

⁸ G. Olsson, *Linee senza ombre. La tragedia della pianificazione* (Roma-Napoli, Theoria, 1991), p. 72.

⁹ Yi-Fu Tuan, «Sight and Pictures», *The Geographical Review* 69 (1979), p. 413.

¹⁰ D. Gregory, *op. cit.*, p. 15.

¹¹ A tale proposito si rimanda essenzialmente a: Yi-Fu Tuan, *op. cit.*, pp. 413-422; D.C.D. Pocock, «Sight and Knowledge», *Transaction of the Institute of British Geographers* 6 (1981), pp. 413-422; B. Smith, *European Vision and the South Pacific* (New Haven and London, Yale University Press, 1985); T. Mitchell, «The World

as Exhibition», *Comparative Studies in Society and History* 31 (1989), pp. 217-236; D. Cosgrove, «Enviromental thought and action: pre-modern and post-modern», *Institute of British Geographers* 15 (1990), pp. 344-358; M.L. Pratt, *op. cit.*

¹² D. Gregory, «Geography and the Cartographic Anxiety», in *op. cit.*, p. 70.

¹³ Ibid.

¹⁴ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito* (Milano, SE, 1989), p. 29.

¹⁵ H. Damisch, *L'origine della prospettiva* (Napoli, Guida, 1992), p. 61.

¹⁶ F. Farinelli, «Certeza del rappresentare», in *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna* (Firenze, La Nuova Italia, 1992), pp. 55-70.

¹⁷ Il primo geografo che si occupa della scenografia prospettica di Sebastiano Serlio è Alexander von Humboldt: cfr. *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, II (Stuttgart u. Tübingen, Cotta, 1847), p. 93.

¹⁸ S.Y. Edgerton, *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective* (New York, Icon Editions, 1975), p. 101.

¹⁹ Tale argomento è stato oggetto della mia tesi di laurea «La scenografia del mondo: la rivoluzione scenografica del Serlio e la nascita del 'Theatrum Orbis'» discussa nell'A.A. 1991-92, sotto la direzione del prof. Franco Farinelli.

²⁰ Per una bibliografia essenziale sul «Theatrum» dell'Ortelio si rimanda a: A.E. Nordenskiöld, *Facsimile-Atlas* (Stoccolma, 1889. Ristampa, New York, Dover Publications, 1973); C. Koeman, *The History of Abraham Ortelius and his «Theatrum Orbis Terrarum»* (Lausanne, Sequoia, 1964); Id., «Ortelius, Abraham», in *Atlantes Neerlandici* (Amsterdam, Theatrum Orbis Terrarum LTD, 1969) vol. 3; P.H. Meurer, *Fontes cartographici orteliani* (Weinheim, Vc.h. Verlagsgesellschaft, 1991).

²¹ E. Lojacono, a cura di, *Opere scientifiche di René Descartes. La diottrica* (Torino, UTET, 1983), p. 191.

²² S. Serlio, «Trattato sopra le Scene», in *I Sette Libri dell'Architettura* (Venezia, Presso Francesco de' Franceschi Senese, 1584), fol. 47v.

²³ J. Lacan, «Lo sguardo come oggetto 'A'», in *I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi, libro XI* (Torino, Einaudi, 1979), p. 77.

²⁴ S. Serlio, *op. cit.*, fol. 48r.

²⁵ E. Kant, *Critica della Ragion Pura* (Bari, Laterza, 1965), p. 267.

²⁶ S. Serlio, *op. cit.*, fol. 47v.

²⁷ Con tale termine si intende il punto di fuga che viene calcolato sulla scorta delle leggi della prospettiva: cfr. J. Lacan, *op. cit.*, p. 87.

²⁸ È Filarete che adopera l'aggettivo «scabroso» riferendolo alla prospettiva e, più specificamente, a ciò che in essa riduce il soggetto allo «statuto di voyeur»: cfr. H. Damisch «La geometria fatta reale», in *op. cit.*, pp. 153-165.

²⁹ Circa il funzionamento del prototipo prospettico del Brunelleschi si veda: H. Damisch, «La veduta», in *op. cit.*, pp. 127-151.

³⁰ J. Lacan, *op. cit.*, p. 85.

³¹ S. Serlio, *op. cit.*, fol. 47v.

³² Ivi, foll. 47v-48r.

³³ Robert Klein legittima per primo la possibile traduzione di tale linea nella figura dell'attore: cfr. «Vitruvio e il teatro del Rinascimento italiano», in *La forma e l'intelligibile* (Torino, Einaudi, 1975), pp. 316-335.

³⁴ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile* (Milano, Bompiani, 1993), p. 61.

³⁵ M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (Torino, Einaudi, 1976), p. 220.

³⁶ H. Damisch, *op. cit.*, p. 132.

³⁷ Ivi, p. 156.

³⁸ Ivi, p. 140.

³⁹ J. Lacan, *op. cit.*, p. 75.

⁴⁰ Ivi, pp. 89-109.

⁴¹ Ivi, p. 89.

⁴² A proposito della differenza tra spazio fisico e spazio percettivo si veda: E. Vurpillot, «La percezione dello spazio», in P. Fraisse, J. Piaget, a cura di, *Trattato di Psicologia Sperimentale. La percezione* (Torino, Einaudi, 1975), pp. 163-290.

⁴³ H. Damisch, *op. cit.*, p. 406.

⁴⁴ D. Cosgrove, *op. cit.*, pp. 344-358.

⁴⁵ Sul riconoscimento di tale identità si veda: S.Y. Edgerton, *op. cit.*; K.H. Veltman, «Ptolemy and the Origins of Linear Perspective», in M. Dalai Emiliani, a cura di, *La prospettiva rinascimentale, codificazioni e trasgressioni* (Firenze, Centro Di, 1980), pp. 403-7.

⁴⁶ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo Spirito*, cit., p. 27.

⁴⁷ M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit., p. 31.

⁴⁸ Ivi, p. 33.

⁴⁹ È Christian Jacob che individua tale connessione all'interno dell'opera orteliana, così come si legge in *L'Empire des cartes* (Paris, Albin Michel S.A., 1992), p. 103. Ma è a Foucault che si deve l'espressione citata: cfr. *Le parole e le cose*, cit., p. 41.

⁵⁰ Ivi, pp. 51-56.

⁵¹ A. Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum* (Antuerpie, 1579), «Frontespicii Explicatio».

⁵² Così come si legge nelle prime pagine del «Theatrum Orbis Terrarum».

⁵³ J. Lacan, *op. cit.*, p. 96.

⁵⁴ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 34.

⁵⁵ A. Tagliapietra, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica* (Milano, Feltrinelli, 1991), p. 25.

⁵⁶ S. Serlio, *op. cit.*, fol. 18r.

⁵⁷ M. Foucault, *Nascita della clinica* (Torino, Einaudi, 1969), p. 102.

⁵⁸ H. Damisch, *op. cit.*, p. 156.

⁵⁹ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 35.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ E. Lojacono, a cura di, *op. cit.*, pp. 175-345.

⁶² G. Simon, *Le regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'antiquité* (Paris, Seuil, 1988), p. 13.

⁶³ R. Pierantoni, *L'occhio e l'idea. Fisiologia e storia della visione* (Torino, Boringhieri, 1986), p. 34.

⁶⁴ G. Simon, *op. cit.*, p. cit.

⁶⁵ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., p. 29.

⁶⁶ Il «Grande Oggetto» di Merleau-Ponty, vale a dire il risultato del processo di cosificazione, è il mondo inteso come l'insieme delle relazioni oggettive autorizzate dalla scienza: M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 42. Per una diversa interpretazione in ambito geografico di tale concetto si veda: G. Olsson, *Uova nell'uccello* (Roma-Napoli, Theoria, 1980), pp. 14-35.

⁶⁷ A. Tagliapietra, *op. cit.*, pp. 17-32.

⁶⁸ J. Lacan, *op. cit.*, p. 96.

⁶⁹ Tali sono infatti le tre proprietà della proiezione mercatoriana come qualsiasi manuale di cartografia insegna: cfr. A. Sestini, *Cartografia generale* (Bologna, Patron, 1981), p. 109.

⁷⁰ E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale* (Milano, Il Saggiatore, 1961), p. 57.

⁷¹ E. Lojacono, a cura di, *op. cit.*, p. 260.

⁷² E. Husserl, *Meditazioni Cartesiane* (Milano, Bompiani, 1994), p. 50.

⁷³ Cit. in J. Van Raemdonck, *Gerard Mercator. Sa vie et ses oeuvres* (S. Nicolas, E. Dalschaert-Proet, 1869), p. 185.

⁷⁴ A tale proposito nulla infatti viene detto nella «Prefatio in Atlantem». L'edizione da me vista è quella del 1630, pubblicata ad Amsterdam, per i tipi di Henricus Hondius.

⁷⁵ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 55.

⁷⁶ E. Husserl, *La crisi delle scienze europee*, cit., p. 37.

⁷⁷ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., p. 39.

