

Patrizia Licini

Parlare dalla mappa La carta geografica come palinsesto dell'arte del dire

1. Una prospettiva 'dinamica' nel disegno polarizzato?

Si può supporre che la tecnica cartografica medievale e rinascimentale di rappresentare lo spazio antropico fosse in grado non solo di organizzare la situazione dei luoghi e di determinati elementi topografici della superficie terrestre, ma sapesse anche ricodificare sul piano norme teoriche formulate in ogni altro campo del reale, organizzandole poi visivamente in un sistema di riferimento geografico attraverso segni significativi del loro modo di funzionare. Le singole parti regionali tradizionali, disposte però nel disegno come lungo le linee di forza di un campo magnetico, andavano tracciando globalmente, passo dopo passo, anche lo schema funzionale di uno strumento rivelatore 'ancorato' al suolo, trattenendo così l'osservatore con lo sguardo lungo una linea di pensiero compresso. Tuttavia tale schema doveva rappresentare non il disegno di una 'macchina', bensì il 'meccanismo' del suo funzionamento, il rimando meta-fisico per mezzo del quale una forza, applicata in senso metaforico, veniva diretta a compiere un determinato lavoro non di tipo materiale, ma di tipo mentale.

Tratteggiando sulla mappa, in un susseguirsi di immagini efficaci, il codice normativo di un altro sapere, si poteva di conseguenza innestare il diagramma sintetico del suo svolgimento concettuale, così ambientato nella prospettiva 'dinamica' dello spazio rappresentato. Ogni *mappa mundi* potrebbe disvelare ancora un congegno strumentale di questo tipo: si pensi all'immagine della Terra vista attraverso la distorsione ottica di una

lente concava, da un cannocchiale, oppure ingabbiata in un solido geometrico o in un ingranaggio meccanico, avvolta in una molla a spirale, animata dalla macchina del tempo. Nella mappa di Jean Corbichon (1482), ad esempio, i tre piani sui quali sono rappresentati i tre continenti appaiono ruotati in modo angolare e in senso orario (il fluire del tempo?) dal potere di polarizzazione di un cristallo, come se l'atmosfera intorno alla Terra fosse una lamina di quarzo attraverso la quale osservare il globo scomposto e rifratto su tre superfici in successione.

Nel caso qui preso in esame, invece, lo spunto è suggerito dallo schema inconsueto del mondo tripartito a forma di balestra in una mappa 'a T in O' (Fig. 1) della milanese Biblioteca Ambrosiana (sec. XV). Inoltre, poiché sia le metafore indotte dall'uso della balestra (*arcobalista*) o dell'arco, che le similitudini estratte dall'osservazione e dalla misurazione della terra erano spesso accostate alle regole dell'eloquenza per spiegare i modelli letterari in cui scrivere i trattati umanistici, come si vedrà in dettaglio più avanti, allora si potrebbe ravvisare proprio nella scelta di tracciare i tre continenti secondo questa insolita lettera T a balestra/arco anche l'intenzione di riprodurre, in sottotraccia sulla carta geografica, l'essenzialità strutturale dello strumento tecnico più adatto a rappresentare la disciplina retorica, l'arte 'del dire'. Nei manuali sull'argomento, ad esempio nel *Toxophilus* scritto da Roger Ascham a metà del '500, questa mappa ambrosiana non sarebbe di certo una inaspettata illustrazione a corredo del testo¹: qui il dialogo antitetico, sempre in bilico tra pratica e teoria, si svolge proprio tra l'amante



Fig. 1 - Mappa "T in O" ad arco/balestra (Milano, Biblioteca Ambrosiana, sec. XV c.a).

dell'arco (*Toxophilus*) e l'amante del discorso (*Philologus*). Potrebbe allora rivelarsi intenzionale anche la scelta di scrivere alcune relazioni odeporeiche dell'epoca su fogli dai quali traspariva in filigrana, controluce, proprio il disegno di una balestra dritta, o talvolta rovesciata come un'ancora². Infine, a conclusione della sequela di analogie morfologiche suscitate dal disegno della balestra e dell'arco, questo atipico planisfero a T potrebbe riallacciarsi in modo simbolico anche allo spazio misurato e all'esplorazione geografica tra-

mite lo «Stromento da misurare le distantie in 3 pezzi detto Balestra» descritto da G. Moletto nelle *Note di stromenti matematici*³: il documento si trova tra le lettere autografe di G. Magini, con interessanti notizie sul suo metodo adottato per preparare il primo atlante d'Italia in polemica con le carte appena ultimate di I. Danti (1598).

Non più immobile mappa, una rappresentazione del globo con una struttura a più livelli significativi, concatenati da un richiamo dell'intelletto, sarebbe costruita in filigrana secondo, per così



dire, proto-proiezioni cartografiche di tipo geometrico, attraverso piste che alludano indirettamente a differenti percorsi astratti della mente. La configurazione di un sapere geografico improduttivo, organizzato come blocco chiuso di temi, o come lista chiusa di possibilità d'accesso, è superata grazie ad un modello schematico, organizzatore del pensiero per nodi tematici articolati e collocabili perfettamente nel sistema cartografico europeo con un percorso aperto, infra-disciplinare.

Un po' come si doveva già intendere nella pratica di mare e nel linguaggio internazionale dei porti attraverso gli *stromenti da navigare*. L'uso della carta nautica nel tracciare la rotta da intraprendere per raggiungere la meta presupponeva sempre una correlazione mentale tra le posizioni dei singoli luoghi e le linee dei rombi di direzione, provenienti dai quattro quadranti e tutte convergenti al centro di una rosa dei venti. Imparando ad integrare Compasso-carta e Compasso-portolano, rappresentazione cartografica e testo portolanico⁴, si poteva forse di pari passo imparare a delineare non solo le direttrici essenziali di un progetto esplorativo – o le tappe riassuntive del suo itinerario raccontato – ma anche a forgiare schemi strutturali di altri saperi lontani dall'ambito geografico. Anziché disporre le argomentazioni di un trattato in lunghi capitoli, idee e concetti significativi, scelti proprio perché in grado di evocare nell'immaginario europeo l'intera serie delle azioni retrostanti collegate, potevano venire ricodificati in senso figurato in immagini sintetiche e riassuntive dell'intera disciplina che essi rappresentavano. È un raccontare funzionale per ideogrammi che si svolge su piani interpretativi di tipo mentale, intrecciati però a quello basilare della piattaforma geografica di riferimento.

Come modello dello spazio misurato e delimitato, cioè come modello delle sue dimensioni concettuali, la logica cartografica della mappa può esserne l'ambientazione, lo schermo ideale di messa a fuoco: quindi una pergamena parlante, significativa, sulla superficie regolata della quale il cartografo inquadra poi l'impronta di una seconda immagine cifrata ed orientata – un palinsesto vero e proprio, un *bis scriptus codex* – servendosi però di un linguaggio geografico e cosmografico inamovibile, ri-conosciuto dai suoi fruitori. In ogni caso, il punto focale di tale ipotesi è lo scopo comunicativo della logica cartografica, intendendo la carta geografica quale mezzo per presentare aspetti culturali significativi della superficie terrestre, però attraverso una struttura non isolabile da ogni altro sapere che abbia contribuito alla for-

mazione della percezione-rappresentazione dello spazio terrestre.

Quindi: un disegno ridotto all'essenziale e sovrapponibile alla mappa, ma da questa sempre polarizzato, in grado di suggerire alla mente di un osservatore preparato anche la traiettoria potenziale di un percorso mentale astratto, elaborato dal pensiero. Cifre visibili di un linguaggio ingegnoso, immaginifico e meta-fisico, cifre però ordinate in modo coordinato rispetto ad un ente polare e campeggianti su di uno schema del mondo con riferimenti geografici concreti, tutt'uno con l'impianto cartografico stesso. Attraverso l'astrazione geometrica di un modello grafico di forma simmetrica, lo spazio tattile della sperimentazione empirica e lo spazio visivo del progetto schematico finalmente si conciliano⁵ nel disegno prospettico: ambedue devono infatti tener conto della bilateralità fondamentale rispetto all'asse visuale centrale, delle stesse opposizioni diametrali – convergente/divergente, sinistra/destra, alto/basso, su/giù, inizio/fine, orizzontale/verticale, centro/estremo limite – quali coppie veicolanti opposti significati.

La polarità e la molteplicità antinomica di fenomeni fra loro opposti sono tuttavia solo una modalità di lettura del reale, per mettere in relazione, attraverso il contrasto, i diversi gradi di realtà, dalla sua semplice presentazione alla rappresentazione sul foglio. Infatti l'ordine estetico di questo linguaggio figurato funziona proprio sul confronto delle opposizioni diametrali: basandosi anch'esso, come la teoria della retorica umanistica, sulla comparazione fra tesi ed antitesi per arrivare alla sintesi, permette di rimarcare più facilmente sulla superficie del disegno prospettico la tensione divergente di due linee contrastanti, emerse però da un'unica matrice convergente di fondo.

È la sintesi sostanziale delle due metà di un concetto schematizzabile, indifferenziato quando è ancora *al di qua* di una distribuzione centrata del suo modello sul foglio, cioè prima di venire orientato da una parte e dall'altra rispetto alla linea di demarcazione mediana virtuale che separa anche l'intreccio dialettico tra pro e contro, tra dritto e rovescio. Questo modo di percepire la realtà per contrasti conferma che la sintesi simbolica sia dello spazio, sia di uno strumento tecnico inserito nell'immagine prospettica del mondo rappresentato, è un metodo del disegno tecnico capace di collegare tre concetti sovrapponibili, ma non identici fra loro: spazio astratto o *geometrico*, spazio *fisico* e spazio *sensoriale* (visivo, tattile, acustico etc.)⁶. Anche nell'inquadratura di

un'immagine pittorica, l'uso simbolico delle posizioni frontale, di profilo o simmetrica quali attributi significativi è essenziale per percepire le differenze di relazione tra gli oggetti rappresentati nello spazio chiuso del dipinto e l'osservatore all'esterno, di fronte ad esso⁷. Come nella lettura di un testo, la scelta della forma grammaticale impersonale *egli/ella* estrania il soggetto del racconto dallo spazio circostante, mentre un *io* frontale parlante al lettore corrisponde allo sguardo a pieno volto diretto all'osservatore: così si generano quei nessi significativi che gli oggetti rappresentati al di fuori di quella specifica composizione – narrata o rappresentata – in se stessi non hanno.

Alcune *mappae mundi* presenterebbero allora due livelli di comprensione. Il primo, sintagmatico, costruito con una disposizione di segni in antitesi, regolati dalla grammatica cartografica⁸, come le parole ordinate sul filo di un discorso tradizionale che si dispiega in unità sintattiche significative, al ritmo dialettico del solito racconto enciclopedico-geografico di sviluppo orizzontale da sinistra a destra e dall'alto in basso sulla superficie della pagina; un itinerario lineare e dal tratto di penna continuo, dove le parti regionali si devono sempre rapportare alla narrazione biblica – dalla cacciata dall'Eden alla Torre di Babele, dall'Arca sull'Ararat al Mediterraneo greco e romano – senza alterare però i rapporti tra le invarianti, le regioni, ovvero rispettando le regole di questo collaudato sistema comunicativo. Il secondo livello invece, paradigmatico, in grado di incidere con precisione in profondità verticale sulle invarianti e sui loro rapporti, tanto da ricodificarli ogni volta in un sistema logico nuovo, in una ristrutturazione globale che ne cambi i connotati, associando al significato ovvio dei tratti geografici esteriori un contenuto dal meccanismo inconsueto, però seguendo sempre la traccia di una chiave di interpretazione comprensibile, anche se ridotta all'essenziale secondo il parametro dell'astrazione. Di fatto ogni *mappa mundi* è un esemplare unico: ad un primo livello geografico, comune a tutte le altre mappe, in grado di rappresentare lo spazio antropico in modo tradizionale, si sovrappone un secondo livello che offre nel contempo all'osservatore una rielaborazione estetica irripetibile di segni, spazi e colori orientati.

Con tratti grafici di rimando ad argomenti di un altro sapere, si potevano superare anche quelle barriere linguistiche regionali che un testo letterario necessariamente presentava con il rischio di non intendersi; in tal caso prendeva forma un messaggio internazionale di sintesi extra-linguistica attraverso la scelta di un pittogramma opportu-

no, in grado di attirare come una calamita tutti i fogli che prima teorizzavano la stessa disciplina per iscritto con parole in lingue differenti. Si potevano travalicare grammatiche e alfabeti complessi, per lasciare invece l'impianto funzionale essenziale di concetti convergenti e orientati solo dal muto linguaggio iconico della mappa.

Se poi nella storia della cultura occidentale per mondo moderno s'intende oggi la progressiva colonizzazione del discorso, ovvero del ragionamento (*lógos*) da parte dell'immagine cartografica⁹, allora questo modo di procedere si radica forse in quei tempi remoti. Il suo bersaglio è l'adozione della cartografia come modello unico di conoscenza. Se è vero che si tende a ridurre sempre più ogni concetto a schema cartografico, a *mapping*, cioè a ricondurre alla corrispondente decifrazione dell'immagine cartografica ogni processo conoscitivo in ogni campo del sapere scientifico – in chimica, economia, storia e quant'altro – allora sarà forse raggiungibile in futuro anche un ulteriore obiettivo, ma ribaltato rispetto al suo antico punto di partenza: quello di individuare un'immagine emblematica e riassuntiva di ogni disciplina concettuale attraverso il linguaggio cartografico, riducendola ad icona simbolica da visualizzare. Addirittura da ospitare e allineare nella 'barra degli strumenti' del *software*, per essere poi selezionata e per ri-cominciare a digitare del testo a piacimento in video secondo il codice comunicativo corrispondente.

È la mente del cartografo a saper estrarre nel processo conoscitivo gli aspetti concreti per enunciarli dal contesto. Abituato a separare mentalmente dal naturale collegamento diretto gli oggetti geografici della realtà terrestre di superficie dove sono logicamente correlati, sospendendo in tal modo anche il loro divenire storico, egli deve essere in grado di acquisire sia la distinzione, sia la definizione concettuale costitutiva di un oggetto del mondo sensibile, ambedue desunte però proprio dalla riflessione effettiva sul campo. *Abstractus* sarà il risultato qualitativo del suo lavoro, ma partendo sempre dall'osservazione della realtà geografica e astronomica, che consente di disporre ogni oggetto in modo che esso corrisponda agli immutabili e stabili riferimenti dati dall'orientamento – terrestre o celeste.

L'abilità di creare modelli normativi attraverso la facoltà dell'astrazione, separando ciò che è sostanziale da ciò che è marginale, consiste nell'identificare le figure iconiche e le parole più adatte ad attivare nella mente in modo progressivo richiami ed immagini voluti. La superficie di un planisfero medievale può intendersi quindi



anche come la pagina di un ipertesto, capace di ospitare metalinguaggi che consentano di scorgere una relazione di significato, un rapido collegamento mentale di passaggio da un campo della memoria all'altro per comunicare azioni potenziali intorno al globo. Più in generale, partendo dall'affermazione saussuriana secondo la quale la lingua è una forma che organizza una sostanza, sarà necessario studiare prima di tutto il tipo di relazioni che coordina le unità nel sistema di comunicazione; la sostanza fonica, quella grafica e quella significativa acquistano valori linguistici proprio in una particolare organizzazione, nell'ambito di un certo gruppo umano e solo in tale contesto convenzionalmente assumono un significato, cioè un valore comunicativo. Nella sostanza, sia il disegno che la scrittura, intesi come atti grafici capaci di attribuire significati a segni, sono movimenti organizzati inizialmente indifferenziati, che vanno differenziandosi poi nelle forme e nei tracciati soltanto nel loro compiersi, cioè *nel loro modo di funzionare*¹⁰.

Immaginiamoci allora come in un tratteggio di una rotta ideale che univa ancora senza soluzione di continuità tutta la *Christianitas* attraverso il mare – dall'Atlantico al Mediterraneo e al Mar Nero, dagli estremi limiti occidentali irlandesi all'estremo orlo orientale della provincia armeno-bizantina¹¹ – a partire dalle minute decorazioni delle pagine di un codice miniato fino ad una rappresentazione globale dell'universo macrocosmico, ogni segmento denotativo, scaturito da un comune serbatoio culturale profondo, si dovesse poi inserire sempre con armonia in una poderosa visione estetica d'insieme. Già l'apertura di una lucente legatura di copertina decorata in oro, argento e pietre preziose predispone l'avvio del meccanismo semiotico¹² indotto dalla lettura di un manoscritto; per non parlare poi delle allusioni meta-fisiche suggerite dalle proprietà fisiche di ogni gemma incastonata, ad esempio dell'ambra già nota a Talete, in grado di attrarre con poco attrito nel proprio campo elettromagnetico gli oggetti più leggeri e perciò detta *elektron* dai greci.

Si prenda a modello la pagina iniziale della versione latina quattrocentesca della *Geographia* di Strabone (c. 1r): il policromo fregio di contorno¹³, che si snoda da sinistra su tre lati come l'apertura di una parentesi quadra – l'esordio del testo scritto – mostra nel margine superiore lo stemma mediceo ed in quello inferiore un mapamondo miniaturizzato, ombreggiato come se si tenesse conto della curvatura terrestre. È chiaro che non si tratta di pura ornamentazione allegorica: la lente d'ingrandimento rivela invece una

perfetta rappresentazione dell'ecumene tolemaica, disposta quasi interamente nell'emisfero settentrionale, con i reticoli idrografici del Nilo e del Volga scientificamente conformi alla 'ipotesi continentale' che immaginava le masse acquee raccolte in enormi sistemi a bacini separati¹⁴. Solo il Mar Rosso è ancora colorato in carminio secondo i canoni più antichi e il profilo dell'Africa raggiunge i monti della Luna, l'Etiopia, la Terra Incognita, ma qui è già sparita la fascia continentale che nell'immaginario geografico la salda ancora all'Asia. Molto dettagliato è poi il disegno del sistema montuoso eurasiatico dal Caucaso all'Anatolia, dall'Altopiano Iranico ai massicci dell'Hindukush, del Pamir e dell'Himalaya. Il dettaglio dell'intero corso del fiume Ural che sfocia nel Caspio e collega la Pianura Sarmatica con l'Asia centrale, anche se di minore importanza, farebbe infine pensare ad una realistica rappresentazione delle potenziali rotte commerciali mediterranee dirette alle Indie orientali.

Tale «agglomerarsi polisemantico delle interpretazioni»¹⁵ è uno strumento di conoscenza che risponde comunque alla sensibilità artistica medievale, ancora viva nell'Occidente come nell'Oriente cristiano¹⁶, dove ciascun simbolo particolare non viene mai disgiunto da una percezione integrale del modello interpretativo generale nel quale si deve inserire, per tracciare la direttrice dell'orientamento, l'asse di relazione che conduce dalla terra al cielo. Disposto lungo questa verticale simbolica intorno alla quale si organizza la rappresentazione globale, ogni simbolo è sempre un gradino immaginifico indispensabile per raggiungere un quadro d'insieme unitario, perché mette in rapporto diretto diversi piani percettivi: suggerendo un'idea funzionale, esso consente di creare quei nessi dell'intelletto significativi ed ordinati per sollevare la mente senza salti dalla realtà osservata, in ascesa all'infinito verso il modello cosmologico perfetto.

Un modo di animare questo spazio è quello di riceverlo entro una rete di significati tra loro correlati, in cui il protagonista si «getta insieme» (*synballo*) all'oggetto ed innesca una catena di rinnovate composizioni di senso, espandendo, con l'agire dinamico nello spazio circostante, una propria soggettiva interpretazione della vita¹⁷. In quest'ottica, lo spazio antropico acquista significato d'insieme e vive solo in rapporto a quanto esso ospita al suo interno, cioè alla rete di significati che sono dispiegati su di esso da coloro che vi abitano e li comprendono. Come espressione di un codice culturale di riferimento, ogni simbolo può quindi esistere solo insieme a chi lo pone e

solo inserendosi nell'orizzonte di comprensione di chi lo incontra. Si capisce meglio la funzione strutturale dello spazio così concepito all'interno di un testo narrativo: lo spazio scelto dall'autore, necessariamente rappresentato nel romanzo attraverso le parole che lo descrivono, poiché interagisce con lo svolgersi della vicende narrate non è più un semplice scenario di sfondo, ma si organizza nel testo letterario secondo un complesso sistema di simboli¹⁸: il mare, il bosco, la città orientale acquistano in quel contesto una funzione altamente significativa proprio perché fanno da contrappunto all'intreccio narrativo.

Questo modo di correlare armoniosamente cosmologia, scienze matematiche, cartografia ed osservazione dello spazio antropico doveva essere un criterio fondamentale di logica e di logistica per interpretare la realtà osservata e rapportarla anche alle nuove strategie esplorative formulate dall'Europa occidentale ancora all'esordio del secolo XVII. La struttura compositiva delle *Osservazioni e note del cardinale Federico Borromeo intorno ai vari rami della scienza*¹⁹ è emblematica: tra i 47 luoghi (*loci*) ovvero argomenti retorici trattati, alcuni (16° e 17°) riguardano in particolare la conoscenza delle lingue straniere quale mezzo per diffondere la «lingua cattolica»; di interesse prettamente geocartografico, l'8° contiene annotazioni sull'opportunità di stampare un'opera sui principali luoghi metà di pellegrinaggi cristiani ed offre un modello ottimale di comportamento, di cui la piastra in rame per l'incisione della carta geografica è lo strumento tecnico più preciso di messa a fuoco:

«*Topographia seu sacra peregrinatio*, che sarebbe l'esprimere in rame intagliato il ritratto di tutti i più illustri luoghi de christiani per divotione et santità ... Ciò sarà fattibile, perché scrivendosi a quegli che sono nei luoghi sarà loro facile di mandare la prima forma imperfetta del sito. La perfetione / poi dovrà venire dall'artefice che intaglierà il rame».

Infine il 37° *locus* suggerisce un trattato a «paralleli cosmografici», con indagini di geografia comparata e di antropogeografia²⁰:

«Con essersi affaticato tanto nella *Cosmografia* resta ancora una diligenza nobilissima et vaga quanto ogni altra, et che ricorre [occorre] molto sapere ... *Dei paralleli di Cosmografia* ovvero Cosmografici. Non di quelli che ogni dì s'insegnano nelle scuole a' principianti, ma da essi presa solamente la similitudine o imitazione conviensi trapassare dal sito locale alla conditione naturale delle Regioni fra di loro computandosi quivi i monti, i fiumi, i laghi, i mari, i frutti [prodotti vegetali e animali], le miniere, i mostri, cogli *Huomini insieme si paragona-*

no; et si cerca perché ciò avvenga in una regione e non il medesimo nell'altra ... molte cose si troveranno di nuovo conferendo, et assomigliando et distinguendo le parti insieme del Mondo. La lettura delle historie ci porgerà il quia, a noi starà aggiungere il restante».

Queste *Osservazioni*, che articolano in modo operativo cosmografia, geografia, cartografia e arte 'del dire', suggeriscono anche come individuare meglio i livelli di percezione del mondo umanistico attraverso il termine *locus/lochus* – nella triplice accezione di *regione abitata, passo di un libro, categoria di argomenti*²¹ – utilizzato dal metodo oratorio tradizionale per significare il linguaggio più adatto ad ogni soggetto da trattare, ambientato in una situazione spaziale concreta. Questa stratificazione semantica di *locus* ancora in uso a quell'epoca consente di affermare che l'esposizione tematica di un trattato retorico di questo tipo, scandita dall'ambientazione in parti regionali, si sarebbe potuta ugualmente ri-scrittura alla «perfetione» sulla carta geografica in veri quadri ambientali o *loci* riassuntivi di ogni capitolo e comportamento sul territorio, ora però ricollegabili tra loro non più dalla grammatica, ma dalla disposizione in segni cartografici significativi ed equivalenti per comunicare le stesse 47 categorie di argomento scritto a parole.

Per quanto s'intende dimostrare, cioè nell'ipotesi che la mappa traduca in segni grafici norme codificate di altri saperi, è necessario tornare alla radice etimologica *γράφειν*, comune sia all'azione dello scrivere, sia a quella del disegnare. L'etimo originario è sintetizzato in modo emblematico nel codice semiotico di una particolare rappresentazione della tradizione geografica slavo-orientale: l'icona cartografica. In russo non si dice 'dipingere' l'icona, bensì 'scrivere' l'icona (*pisat'*): convergono così sulla superficie semiotizzata della tavola pittorica due linguaggi espressivi ormai invece divergenti oggi in Occidente – il codice chiuso del disegno cartografico coordinato e il codice aperto dell'esplorazione geografico-descrittiva sul campo. A differenza del racconto odepico occidentale scritto a parole, a frasi, a capitoli, qui si tratta di dare attraverso l'immagine una 'ortografia'²² del mondo vivo, una sua particolare costruzione e trascrizione che renda però il senso del movimento. L'iconografo-cartografo – lo si vedrà più avanti – cerca di cogliere il fenomeno insediativo nella sua globalità, però salvando la natura cronaco-dinamica della particolare comunità umana che rappresenta e rispettando così le qualità essenziali di quella irripetibile porzione di superficie terrestre antropizzata, forgiata nel tempo e nello spazio²³.



È un tentativo di superare il rigido dettato topografico che forse una volta esisteva, seppure con altre modalità, anche nella cartografia occidentale di stampo umanistico. Si riprenda ad esempio la mappa tripartita ambrosiana orientata da est all'apice superiore del disegno (Fig. 1): il taglio orizzontale della schematica lettera T arcuata va a disegnare un arco/balestra rivolto in alto, verso levante, in corrispondenza del *Mare Magnum*. Senza logiche spiegazione, qui sembra innescarsi immediatamente il meccanismo semiotico che attiva il primo messaggio sotteso: sotto lo sforzo elastico di una corda tesa nella flessione dell'arco per lanciare una simbolica freccia, un osservatore di questa mappa 'a T in O' può usare il disegno polarizzato per trasferirsi con la mente, dallo spazio concreto e circoscritto in cui si trova, alla carta geografica; poi, da qui, all'intera trafila di successivi piani che rincorrono tutti la stessa matrice schematica del funzionamento meccanico di un arco/balestra. Attraverso le metafore umanistiche che la paragonano al tiro a segno, anche l'arte 'del dire' è allineata tra questi piani simbolici: allora la lettera T ad arco non è più solo rappresentazione del globo tripartito, ma anche rappresentazione iconica di come usare le parole, di come 'orientare' un racconto scritto in modo adeguato al bersaglio. Mettendo 'in tensione elastica' la dinamica aperta del suo linguaggio letterario, la disciplina retorica rinascimentale è calata nella dimensione concreta grazie all'innesto nello spazio chiuso di un mappamondo.

2. Terra, orizzonte, arco

Il sapere tradizionale europeo del passato – mitologia, teologia, filosofia, storia, discorso scientifico – si colloca a fondamento del presente, una piattaforma indispensabile ad alimentare i futuri contenuti della scrittura, di cui l'arte del dire, di usare bene le parole, dovrebbe essere il cardine portante. Nel trattato di retorica di R. Ascham, il già ricordato *Toxophilus*, si attribuisce infatti grande valore alla tecnica del tiro all'arco per spiegare la teoria del nucleo centrale significativo nell'eloquenza: un linguaggio conciso e mirato, con punte ironiche, richiama le fasi di una freccia aguzza puntata dritta al bersaglio. Per raggiungere l'obiettivo, il retore è come l'arciere che deve «hitting the mark by shooting straight and keeping a length», conoscendo alla perfezione le proprietà degli strumenti utilizzati, la tecnica corretta per maneggiarli, il terreno e le qualità sia fisiche

che morali necessarie²⁴. Il retore a suo modo è anche geografo: deve valutare bene le aberrazioni prospettiche dei terreni metaforici sui quali collocare i suoi bersagli per colpire nel segno²⁵; come un arciere, egli sa perfettamente che, se il punto verso il quale dirige il tiro è sul fianco di una collina, o il terreno non è uniforme, con buche e solchi tra un bersaglio e l'altro, il suo occhio valuterà come dritto e vicino quello che invece è tortuoso e lontano.

Attraverso il metodo dialogico e l'artificio della tesi/antitesi, i due personaggi immaginari ai quali Ascham affida il dibattito sull'arte del dire – l'amante dell'arco e l'amante del discorso – possono integrare le caratteristiche contrapposte e ritrovarsi sul comune terreno ideale del *locus*, uno spazio virtuale di sintesi sul quale mettere 'in scena' le reciproche corrispondenze. L'enunciato – il tiro della freccia all'arco – può essere la metafora di un esercizio sia fisico che mentale per conciliare e armonizzare forze differenti o contrastanti, «the fittest to be used», tendendole tutte al medesimo fine in prospettiva: si prende sempre l'avvio dalla concreta dimensione spazio-temporale, ma poi la si travalica, per raggiungere invece l'atemporalità della speculazione filologica astratta²⁶. L'insegnamento che ne deriva serve ad evitare in senso metaforico le sollecitazioni elastiche *centrifughe e contrarie*: lo sa bene l'arciere che, conoscendo i venti ai quali è soggetta la cuspide di ogni freccia nell'ambiente naturale, individua la giusta traiettoria mediana e prende la mira esatta con equilibrio, da lontano.

Come nella rappresentazione teatrale, il profilarsi di una soluzione sintetica si raggiunge concordemente dai due versanti opposti, *convergenti verso lo sfondo prospettico di una soluzione fondamentale al di là delle quinte*. L'esito sarà una rappresentazione artistica – figurativa o letteraria – tendente il più possibile al perfetto equilibrio quando il criterio estetico verrà profondamente guidato da una chiara e consapevole 'forma' intellettuale. L'obiettivo è un progetto dell'intelletto scagliato con forza invisibile, teso però sempre a raggiungere un concreto bersaglio costruttivo, di cui di volta in volta la pagina, la tavola cartografica, il testo artistico daranno il supporto indispensabile all'armonica e visibile rappresentazione strutturale più adatta a studiare le mosse giuste per concretizzarlo.

In tal modo, il terreno simbolico di partenza comune è uno spazio meta-fisico né del tutto concreto, né del tutto astratto. Una traccia schematica a terra ne rileverà progressivamente il tragitto verso l'obiettivo, incernierata in una rappresentazio-

ne grafica orientata che dia lo stesso ordine organizzativo ad ambedue i modelli. La mappa è la sottile superficie per individuare il terreno virtuale su cui far convergere altri tipi di sapere concettuale; questi devono avere tutti però una matrice di comportamento comune, verificata dall'esperienza nello spazio reale, e illustrare temi separati di un procedimento mentale affine che li ha generati tutti. Di nuovo dal molteplice nelle più diverse discipline – in questo caso nel tiro all'arco, nell'arte dell'eloquenza e nella rappresentazione cartografica della lettera T arcuata – verso l'alto, fino all'unità di uno spazio di sintesi che le accomuni nello stesso schema geometrico bidimensionale. Questo spazio simbolico misurato è a sua volta il mezzo di contrasto che rivela affinità matematiche sostanziali immutabili nel tempo tra modelli funzionali simili. In senso contrario si scende invece a dettagli sempre più differenziati e divergenti, nella dimensioni del proprio tempo storico e in una porzione di spazio geografico concreto.

L'osservazione e la misurazione delle distanze sono il tramite fra la complessa realtà esterna e l'interiore razionalità, consentendo, grazie alla valutazione strumentale o ad occhio, anche la giusta tensione nella direzione voluta. Nel tiro a segno, il centro del bersaglio può essere colpito da una sola freccia, come viene sottolineato anche dal motto in un emblema secentesco: *Nec nulla nec omnis*. Né nessuna, né tutte quindi: solo una sarà la freccia che farà centro; lo ricorda anche la regina Elisabetta I in una lettera al suo successore, Giacomo VI: «who seeketh two strings to one bow, he may shoot strong, but never straight»²⁷. L'arco/balestra è del resto una forma meccanica che lancia, per così dire, una freccia semantica di raccordo per valutare correttamente molte sfaccettature simili della complessa realtà. Ben lo sapevano i costruttori di strumenti scientifici nei laboratori di cartografia: nella distinta di 58 oggetti per osservazioni astronomiche elencati nelle *Note di stromenti matematici* da G. Moletto, oltre a una «Sfera materiale di rame col moto del sole et della luna, et bossolo, al piè, col circolo della posizione mobile, et la quarta verticale, et altre cose» (n° 1), si trovano un «Astrolabio con 4 tavole et col suo dorso» (n° 8), un «Bossolo da navigare, in cassetta rossa» (n° 27), un «Cilindro di rame o vero orologio universale di tutta l'Europa» (n° 32). Infine ecco di nuovo lo «Stromento da misurare le distantie in 3 pezzi detto *Balestra*» (n° 7): è l'arbolista descritta anche da Regiomontano e Gemma Frisio, usata in navigazione per determinare l'altitudine della stella Polare e in geodesia²⁸.

Conoscere le proprietà di un oggetto scientifico significa conoscerne poi anche le regole di funzionamento, adeguandole con competenza alle proprie finalità. Ricorda ancora Ascham che, mentre la conoscenza della qualità dei venti e della foggia delle frecce consente ad un arciero di plasmare lo strumento tecnico, calibrandolo sulla sua forza muscolare e sull'osservazione della terra, nell'accademia l'analisi degli strumenti retorici ed il loro adattarsi alle argomentazioni diventano, nelle mani di chi parla, un energico mezzo con cui piegare alle proprie finalità contingenti un sistema linguistico astratto²⁹, attribuendo così al proprio eloquio una forza performativa attiva e una irripetibile unicità.

Trasferito nel linguaggio immaginifico dell'allegoria, il lancio della freccia è segno elastico della dinamica materiale che oltrepassa i confini imposti dalla staticità sul terreno e si carica di energia vettoriale verso un ulteriore obiettivo percepibile da lontano. Allora, riprendendo la mappa ambrosiana ad arco, si può dire che un osservatore-retore sa individuare sulla mappa, attraverso le proprie coordinate locali, la piattaforma di riferimento da cui prendere quella metaforica forza elastica necessaria per tendere l'arco e scagliare la propria freccia, mirando bene verso l'alto.

L'equilibrio tetragono delle due opposizioni cosmiche di riferimento – nord/sud, est/ovest – permette ora all'osservatore-retore-arciero di inquadrare sulla carta geografica il *locus* terrestre basilare. L'intersezione ortogonale delle due diagonali, al centro geometrico del quadrante così formato, fisserà infine il quinto punto, quello cruciale – il passaggio dall'asse orizzontale all'asse verticale della Terra. Esso orienterà il volume materiale dapprima verso il suo baricentro interno e poi in alto, al suo aereo vertice di sintesi³⁰. Cioè verso un punto elevato, superiore, al quale tendere con velocità per sfuggire all'attrazione gravitazionale verso il basso, ma con il giusto equilibrio, senza quindi farsi vincere dall'opposta forza centrifuga che scaglia fuori dall'ecumene in movimento. Ogni punto centrale si connota infatti come tale solo se è in tensione oppositiva rispetto all'insieme circostante di tutti i suoi punti periferici, distribuiti lungo l'intero arco/orizzonte della stessa circonferenza.

Questo presunto punto di vista meta-fisico opera una sintesi tra pratica sul campo, strumento d'osservazione adatto e trasporto di un concetto al piano figurato corrispondente; di conseguenza si deve presupporre una relazione simbolica ancora mentalmente funzionante che correli, una



dopo l'altra, geografia, scienze razionali e cartografiche, speculazione cosmologica. Tra sfera terrestre e sfera celeste, tra orizzontalità e verticalità, tra nord magnetico e stella Polare, tra il progressivo orientamento dinamico sul piano in rapporto ai punti cardinali e un assetto strutturale immutabile del cosmo, organizzato secondo valori antropologici d'ispirazione metafisica³¹. Avvicinarsi/allontanarsi da un luogo presuppone un punto di arrivo/partenza in lontananza verso il quale dirigersi o dal quale prendere le distanze; andare e poi tornare delimitano in piano dapprima un itinerario con traiettoria dal percorso lineare, ma poi, una volta concluso il viaggio, quelle stesse linee circoscrivono lo spazio esplorato in forma circolare, delineano l'intero tragitto, la sfera entro la quale ci si è mossi in senso orizzontale, ma sempre sorretti dall'orientamento in verticale nel cielo.

Paradossalmente, il sistema funziona proprio come lo spazio virtuale di oggi, il *cyberspazio*, dove il *cybernauta* può compiere un *cyber-journey* e sintonizzarsi su canali informatici attraverso i quali si caricano solo dati multimediali ritagliati su di una personale idea lanciata in partenza³². Tuttavia oggi come ieri, per percorrere effettivamente o virtualmente anche l'intera circonferenza di una mappa è indispensabile riferirsi sempre ai punti cardinali e non perdere mai di vista la meta prefissata: occorre allora prendere ugualmente la mira verso un metaforico bersaglio. A quel singolo punto immateriale, lontano, che non si estende però più in alcuna delle tre dimensioni dello spazio sensibile e la cui rappresentazione in piano potrà solo adombrare come virtuale 'punto di fuga' in avanti.

La concretezza esteriore dello spazio antropico è forgiata anche da una sua forza strutturante interiore³³: esistono delle realtà strutturate perché esistono dei centri dell'essere, soggetti a leggi dinamiche proprie e quindi aventi ciascuno una propria forma esterna data dall'irripetibile ordine di vita al suo interno. Come l'evoluzione linguistica di una data comunità deposita nella memoria filologica l'esperienza del passato in forma di storia di parole³⁴, allo stesso modo la mappa di ieri può essere letta oggi come un ipertesto dove si sono riversati i tratti più significativi del suo svolgimento culturale. Per quanto è visibile all'esterno, segni grafici e cartografici appaiono differenti, ma dentro involucri diversi la loro forza vitale e concettuale è identica: sono tutti vettori semantici proiettati da tempo remoto e da più direttrici del sapere di un unico spazio culturale definito, con un codice connotativo nel quale scorre ancora la corrente vitale del passato.

Per la stessa ragione di continuità, è molto importante riconoscere anche alla *mappa mundi* una qualità documentale di tipo filologico ancora viva oggi, poiché nel modello comunicativo trasmittente/ricevente, canale/informazioni, codificazione/de-codificazione, significante/significato questa caratteristica richiama non solo le leggi generali della comunicazione linguistica e della sua lineare evoluzione storica, ma tiene conto soprattutto dell'impatto emozionale – secondo le direttrici di andata e ritorno – innescato insieme all'osservatore e alla sua personale esistenza; cioè di quelle condizioni di reattività che si instaurano nella comunicazione estetica³⁵ tra artista e fruitore dell'opera d'arte anche al di là del tempo attraverso la tavola pittorica. Perché il *metodo di simbolizzazione*³⁶ in arte non si limita all'uso di simboli vecchi e nuovi, disseminati sulla pagina come parole legate dalle solite regole grammaticali scontate, di maniera, ma è un rifacimento creativo che ristrutturata in profondità proprio l'orientamento organizzativo del codice di comunicazione linguistica; esso ripolarizza le direzioni di senso secondo un irripetibile procedimento interiore, sperimentato dapprima solo nella nuova visione dell'artista. Nella descrizione estetica di tipo simbolista non è solo importante ciò che il rappresentato esprime, ma soprattutto *come* esso viene rappresentato e *come* rappresenta³⁷. L'esito sarà una forma esteriore inedita di rappresentare i contenuti tradizionali, una nuova maschera della loro funzione comunicativa sulla pagina attraverso segni riorganizzati in un linguaggio innovativo.

In sostanza il cartografo – qui anche artista – smantella dalla realtà del contesto gli oggetti geografici che più lo ispirano e si riappropria nella mente dapprima di tutto lo *stock* di immagini tradizionali in piena libertà creativa, cioè affrancate da ogni sostegno mimetico in linea con le vigenti norme sociali di rappresentazione codificata. Poi riunisce quelle stesse immagini secondo i fili nascosti di una sua personale associazione e riconfigura nell'insieme tutte le parti, dapprima da lui separate, attraverso il linguaggio e i canoni nei quali egli vuole comunicare, però questa volta in una nuova, soggettiva sintassi del suo mondo, di cui fornisce tuttavia una chiave interpretativa attraverso l'artificio simbolistico dell'affinità strutturale. Per questo è essenziale enucleare la maggior parte di elementi significativi in *ogni* mappa di tradizione medievale-umanistica, per arrivare il più vicino possibile ad una griglia di lettura adeguata. Come ha già messo in evidenza la teoria del *mapping process*³⁸, l'area di analisi della cartografia storica deve allargare la propria competenza

ad ogni oggetto di ricerca riconoscibile. Si ammettono perciò alla dignità di riproduzione cartografica non solo tutti i metodi di presentazione cartografica dei dati geografici, ma anche l'uso della mappa quale *strumento tecnico* di rappresentazione.

Il problema centrale riguarda quindi l'uso del *mapping process* come sistema formale di comunicazione scelto dal cartografo per determinate finalità destinate al fruitore. L'attenzione viene spostata *dalla mappa* come prodotto cartografico finale e compiuto, *al processo cognitivo* che l'ha generata³⁹, poiché: «Maps are graphic representations that facilitate a spacial understanding of things, concepts, conditions, processes, or events in the human world ... (in the widest sense of man's cosmographic surroundings)»⁴⁰. È necessario allora tracciare anche una storia dei metodi di allestimento ed utilizzo degli schemi finalizzati alla carta stessa, consapevoli che un'impostazione regionale, ovvero tematica, o periodica, comunque individuabile attraverso la rappresentazione cartografica presa in analisi, non solo debba rendere conto dei mutamenti geografici, antropici ed eventualmente cartografici che essa 'rappresenta', ma anche illustrare e verificare la natura delle teorie scientifiche avanzate per interpretarla.

L'accento si sposta di conseguenza dal prodotto quale esso è e come lo si può ammirare, alla sua genesi e alle sue funzioni strumentali⁴¹. In tale prospettiva, si è già detto all'inizio, l'analisi potrebbe prendere più agevolmente l'avvio dalla cartografia nautica, rintracciando dapprima nel suo passaggio dalla qualità di 'nautica' a quella di 'nautico-terrestre' una tappa vitale e significativa nella cultura geo-cartografica medievale ed umanistica, includendo ancora la coeva iconografia slavo-orientale. Ciò riguarda non solo le varianti linguistiche nella toponomastica regionale, ma si ricollega anche al progressivo abbandono dell'uso erudito del latino, del greco o del paleoslavo nei compendi geografico-descrittivi e nelle legende di riempimento degli spazi vuoti all'interno delle terre rappresentate sulla tavola; poiché tali *legendae*, dovendo cristallizzare in poche significative parole e a colpo d'occhio interi resoconti di viaggio, vanno via via adattandosi ai mutamenti filologici locali, nonché «ai modi e alle espressioni che interessano tanto la grammatica elementare, quanto la sintassi»⁴².

Dalla carta nautico-terrestre, proprio per la sua caratteristica di legarsi non solo all'agire territoriale, ma di essere nel contempo sorretta anche da una comprovabile competenza d'uso e da un referente sociale che costruisce una forma geografica

del proprio agire, si possono meglio cogliere quei nessi significativi che legano razionalità sociali e razionalità territorializzanti⁴³. Una base strumentale di questo tipo consentirebbe di mettere a fuoco anche gli strumenti teorici più idonei ad affrontare poi i vari livelli cartografici di stratificazione semiotica, dal piano dei toponimi più elementari fino al complesso ordine cosmologico riversato in una *mappa mundi*.

Attraverso la sola analisi dei presunti processi di selezione degli elementi geografici da porre in evidenza o da tralasciare, si è spesso giunti oggi alla erronea constatazione che il cartografo medievale, interessato soprattutto a localizzare sul planisfero i luoghi della memoria mitico-religiosa, abbia approntato un documento molto ricco come codice cognitivo, ma del tutto fantasioso e tecnicamente poco attendibile secondo il rapporto tra la realtà osservata e la sua riproduzione cartografica. Secondo l'ipotesi in esame⁴⁴ invece, ciascuna mappa doveva essere stata comunque allestita con *mapping process* severo e *mirato ad un preciso obiettivo*, di certo sottoposta ai rigorosi canoni comunicativi della rappresentazione visiva e del linguaggio tecnico in vigore al tempo in cui essa veniva tracciata.

Forse questo obiettivo preciso può comunicare ancora qualcosa di significativo. Se si riconoscono quelle già menzionate condizioni speciali proprie della comunicazione estetica in arte, cioè l'abilità di cogliere tracce dinamiche di vita da parte dell'artista e di tramandarle nella sua irripetibile rappresentazione dell'esperienza, allora sia le parole che le immagini di ieri possono direttamente comunicare con l'osservatore di oggi attraverso il comune codice linguistico della comunicazione per segni significativi. Ogni tipo di rappresentazione – testo letterario, icona, carta geografica – è la pagina scritta in un linguaggio vivo, passato attraverso il modo di sentire delle generazioni precedenti, evolutosi nel tempo con continuità lessicale e regole strutturali sempre valide per successive interpretazioni⁴⁵. Nell'atto grafico si custodisce un pensiero assopito, che la mente può riprodurre e vivificare solo durante la lettura della pagina/mappa in un *con-testo* significativo ad esso contemporaneo, oppure rinviato ad epoche successive.

3. La dinamica del viaggio nell'icona cartografica russa

Nei limiti temporali fissati all'inizio, i documenti cartografici dell'Europa medievale – tanto la rap-



presentazione della Terra quanto la rappresentazione del Cielo – possono quindi essere l'esito di sofisticate tecniche iconiche di composizione, scelte via via a seconda dell'obiettivo prescelto e dirette ad una precisa sintesi 'metafisica' fra l'elemento spaziale, esteriore, e l'elemento etico, interiore. È ancora valido il percorso dell'esperienza simbolica e dei suoi significati metaforici: su questo piano, il cielo non è solo un concetto teologico, ma anche una immagine-simbolo universale che deriva sempre dal sistema dualistico su/giù.

Il carattere immaginifico di questo codice doveva accomunare sia l'Occidente che l'Oriente cristiani, sempre in contatto attraverso le rotte mediterranee o le piste carovaniere verso il Levante e non ancora disgiunti da divergenti storie esplorative – verso ovest e il mare ignoto il primo, verso est e la terra originaria dei conquistatori tataro-mongoli l'altro. Secondo il tradizionale procedimento onomaturgico, che aveva già trovato larga diffusione nei più antichi portolani europei, di fronte al problema della denominazione dei luoghi 'incogniti' di mondi nuovi è l'esploratore stesso a dare motivazione delle scelte compiute, nei giornali di bordo o nelle relazioni di viaggio, imponendo così ad un tempo, come ricorda Fracastoro, legge e nome («et positas leges, et nomina nostra») ⁴⁶. In particolare, l'osservazione della conformazione fisica dei siti appena avvistati durante l'esplorazione si prestava spesso a confronti e similitudini con la forma familiare di altrettanti luoghi significativi lasciati alle spalle in Europa e suggeriva l'imposizione di nuovi toponimi, evocativi di antichi paesaggi ed usanze.

Questo collaudato sistema di trovare analogie morfologiche tra oggetti geografici consente anche di ipotizzare un anello di congiunzione fra rappresentazioni concettuali in due differenti codici semiotici – il latino e poi il cattolico romano da un lato, l'ortodosso greco-bizantino-russo-balcanico dall'altro: esso si salda ancora nell'*icona cartografica*, esclusiva della produzione medievale russa fino al sec. XVIII e realizzata in raffigurazioni sacre dell'ortodossia orientale. Prescindendo dalla loro complessa simbologia religiosa, adesso è significativo cogliere nell'aspetto geografico-sacrale la traccia di un territorio reale attraverso il quale un osservatore preparato può accedere alle 'sacre figure del mondo invisibile' ⁴⁷ capaci di trasmutare la percezione sensoriale in esperienza mistica, interiore.

Forme, colori e cartigli di questa icona particolare conferiscono vivezza e *spissitudo spiritualis* ai suoi elementi cartografici esteriori, rappresentati secondo la prospettiva sacrale del monastero e del

romitaggio nel quale si venera, del contado in cui s'incardina, assumendo precise denominazioni geografiche che ancorano l'immagine alla vita pulsante di quel determinato luogo, talvolta riproducendo in pianta la rappresentazione cartografica dell'intera regione circostante ⁴⁸. Non si tratta di allegorie, ma di vere e proprie iconografie regionali con elementi toponomastici tecnicamente esatti, come ha messo in evidenza lo studio comparato delle fonti geografico-descrittive ⁴⁹; esse rappresentano quindi le reali caratteristiche strutturali e fisiche del territorio delineato, l'architettura delle costruzioni, la dinamica della loro disposizione planimetrica. Nel medioevo slavo-orientale, le finalità artistiche di rappresentare lo spazio terrestre nell'icona di questo tipo erano dettate dalla concezione 'assiologica' della vita terrena, cioè nettamente antitetica a quella celeste. Questo concetto riconduce ancora una volta al sistema dualistico, in tensione tra l'imperfetto e il perfetto, tra mondo finito e infinito, esperienza materiale e spirituale.

La geografia intesa come esperienza d'osservazione si presentava quindi proprio come una variante basilare sulla scala della conoscenza etica. Pertanto lo spostamento orizzontale nello spazio geografico – dal pellegrinaggio al viaggio d'esplorazione – veniva marcato sempre sotto il profilo ascetico ed equivaleva mentalmente anche ad uno spostamento di livello qualitativo alto/basso sulla «mappa di sistemi etico-religiosi» ⁵⁰. Nei testi medievali russi la vita terrena e quella ultraterrena sono due aspetti antitetici di una stessa realtà: nello spazio geografico coesistono regioni perfette e imperfette, zone eretiche e altre elette; l'esperienza di un essere vivo nel mondo slavo-orientale può prevedere ogni gamma di sfumature – positive e negative – quali realtà compenstrate. Si può dire che la mano di chi dipinge l'icona cartografica ha la stessa connotazione del pioniere che descrive per la prima volta a parole la geografia di un territorio appena esplorato. Invece chi osserva successivamente l'opera pittorica ultimata compie lo stesso tragitto mentale di un successivo viaggiatore che ripercorre, in base alle indicazioni geografiche che gli sono state fornite dal primo resoconto di viaggio, quello stesso luogo precedentemente descritto dall'esploratore e mappato dal cartografo, secondo un codice di riferimento linguistico e culturale comune al proprio gruppo umano. Le orme lasciate sulla terra sono l'impronta rivelatrice che qualcuno è già passato di lì.

Qualità stilistiche irripetibili vengono espresse artisticamente nella unità di forma e contenuto dell'icona cartografica, capace ad un tempo di

cogliere sia il rapporto tra gli elementi geografici o toponomastici tratti dalla descrizione esteriore della superficie terrestre, sia l'essenziale vivacità dell'invisibile impronta formativa umana che forgia quel particolare spazio antropico nei secoli. Qui l'immagine di un oggetto geografico è la somma di tutte le sue sfaccettature prospettiche significative, messe insieme e riprodotte sulla tavola in successione dinamica come se gli occhi vivaci dell'iconografo-cartografo, attratti dalle immagini più rappresentative, si muovessero veramente intorno all'oggetto nella dimensione spaziale dell'esplorazione. In tal modo si generano forme 'in movimento' attraverso diverse angolature percettive, riportate una dopo l'altra sul dipinto e rivelate da particolari lumeggiature di colore (*vazdelka*)⁵¹; si costruisce così un sistema di linee potenziali – le linee vettoriali di costruzione dell'oggetto rappresentato, la 'architettura' del suo materiale dispiegato, cioè il suo significato – che possono essere assimilate alle linee di forza di un campo elettromagnetico. Più della semplice descrizione di una superficie visibile in prospettiva frontale, lo schema invisibile rivelato dal tratteggio delle linee vettoriali ne delinea la sua dinamica meta-fisica. L'esito estetico non sarà apparenza, una rappresentazione prospettica della superficie del mondo inerte, una base imitativa priva di sensazioni vitali, ma la sintesi simultanea tra gli elementi esteriori e la loro connessione interna, colta grazie al tratteggio di quelle linee di forza cinetica; però queste ultime sapranno indirettamente soltanto indicare, attraverso la lumeggiatura, le suggestioni che hanno catturato l'occhio dell'iconografo-cartografo, a contatto vitale con la realtà circostante.

La struttura complessiva dell'oggetto, geografico e non, è in prospettiva 'rovesciata': si nota infatti la *poli-centricità* di questa rappresentazione, il disegno è costruito da differenti punti di vista, come se l'occhio guardasse tutte le parti dell'oggetto cambiando sempre posto. Si deve poi ricostruire in simultanea, nella mente di chi osserva l'icona, la stessa dinamica dell'oggetto effettivamente contemplato in tutt'otondo nello spazio antropico e valutato secondo il tempo di durata della percezione artistica. Perciò sull'icona cartografica si possono trovare trasgressioni prospettiche riguardanti edifici dai muri anteriori, posteriori e laterali visti 'contemporaneamente', come sfondati, rivelandone allo stesso tempo l'esterno e l'interno, le luci e le ombre, perché l'artista ha voluto rappresentare ad esempio non la città, ma la genesi dinamica nello spazio di tutte le sue forme urbane messe insieme, quelle linee di forza

vettoriale con le quali il gruppo umano l'ha forgiata dall'interno.

L'esito finale è studiato e calcolato in anticipo dal suo creatore – il pittore d'icona – qui nel contempo anche cartografo. Senza questo quadro d'insieme che considera valido ogni luogo o punto di vista in grado di rendere un particolare aspetto significativo di questo vivace scorcio di mondo, che però non escluda, anzi, sia la conferma degli aspetti invisibili che lo animano, le sue opere potrebbero essere alterate nella loro essenza. Questa rappresentazione iconico-cartografica sta esattamente al *centro* di una serie di condizioni concentriche che la ancorano allo spazio antropico che l'ha generata, al modello urbano, al territorio che l'ha prodotta⁵². Anche la componente verbale è obbligatoriamente espressa, racchiusa in iscrizioni che fanno da ponte ineffabile di passaggio dalla dimensione dell'immagine visibile a quella della denominazione dei luoghi, delle parole abbreviate e sospese in cartigli nell'aria.

Si prenda ad esempio l'icona cartografica del monastero degli eremiti Sabazio e Zosima (sec. XV), dove si rappresenta la geografia delle isole Solovki sul Mar Bianco vista da più angolature *in movimento contemporaneamente*⁵³, come dai mobili occhi di un marinaio che avvista le rive della terra nuova dal ponte della nave, ormai giunto all'approdo in porto (Fig. 2). Qui il profilo costiero è perfettamente cartografato secondo la tecnica della carta nautica, fino ai dettagli di un portolano: si avvista dapprima la conformazione fisica della costa rocciosa e delle isole con i magazzini che punteggiano il golfo, segnando i punti di forza commerciale sull'intero territorio circostante, nonché gli ancoraggi sicuri. Poi si cambia angolatura e si scende a terra: da qui si procede come se l'osservatore alzasse la testa e guardasse 'in alto' per valutare la distanza che lo separa da una meta elevata, percorrendo con lo sguardo un tragitto rappresentato dai tratti della carta nautico-terrestre. Fino a raggiungere la massiccia prospettiva dell'impianto urbano fortificato con tripla cinta muraria – il *centro semantico* della gerarchia dei segni nello schema cartografico – che sull'icona campeggia in veduta prospettica a differente scala.

Tutti i luoghi più significativi sul territorio sono così rappresentati: a partire dall'avvistamento al largo dello spazio aperto, fino al punto centrale, radiale, sacrale del monastero all'interno del quale si conserva l'icona cartografica. Tra i secoli XV e XVII il complesso monastico venne fortificato e diventò un centro di primaria importanza per la ricca biblioteca, per le sue attività





Fig. 2 - Le isole Solovki sul mar Bianco e il monastero, 1429-1435 (icona cartografica russa, sec. XVIII).

economiche, per le botteghe artigiane e per la flotta di imbarcazioni delle quali disponeva. La relativa rappresentazione cartografica serviva da impianto indispensabile e conforme al vero, sul quale si doveva poi basare la collocazione finale dei due santi, giganteschi perché rappresentati secondo la trasgressione schematica della prospettiva rovesciata⁵⁴, indice significativo della dignità religiosa. Un cambio di registro prospettico, dal macro al micro – e il suo contrario – è il punto rivelatore della trascendenza, la variante paradigmatica verticale tra alto/basso, mentre l'assoluta adesione alla conformità fisica del sito rappresentato è messa in evidenza dai dettagli topografici fondamentali di questa località nevralgica del territorio slavo.

Il disegno prospettico della maestosa architettura urbana russa sottolinea le potenzialità di un sistema economico, politico, militare e culturale quale punto focale di orientamento nella sterminata regione settentrionale slava. La bianca cinta muraria che racchiude possenti torri e campanili dai tetti rossi è dunque un segmento significativo di un impianto urbano ad anelli concentrici ideato per organizzare il territorio intorno allo stesso luogo di culto, a partire proprio dal punto centrale e simbolico connotato dall'icona cartografica, via via verso un'area periferica sempre meno antropizzata. La superficie dell'icona, semiotizzata dai precisi canoni estetici del codice di comunicazione cartografico-iconografica, è lo schermo bidimensionale di messa a fuoco concettuale; dall'attuale al virtuale, esso consente il ribaltamento all'insù per passare così, grazie ancora a quella lumeggiatura delle linee vettoriali di sviluppo architettonico nello spazio, dall'orizzontalità della materia visibile attraverso la percezione vitale dell'esperienza sensoriale concreta, alla verticalità immateriale della sua essenza spirituale.

Gli oggetti geografici, riprodotti, si è già detto, nella sequenza percettiva degli occhi dell'artista in movimento intorno ad essi, rivelano sempre, al contrario, anche la scomposizione delle forze dinamiche che ne forgiavano la forma sostanziale. Di conseguenza, la loro valenza plastica globale sul territorio è il risultato della sintesi psichica di percezioni vive in movimento a diversa visuale. Viceversa, si può affermare che l'icona cartografica, proprio per la caratteristica di sintetizzare ciò che di geografico rappresenta e ciò che di spirituale lascia intravedere, presenta a sua volta simboli sacrali che connotano fortemente gli elementi toponomastici rappresentati⁵⁵. Nell'insieme, una inquadratura si ricollega allora all'altra perché l'artista ha voluto riprodurre gli oggetti più significa-

tivi secondo le direttrici cinetiche ricevute dal *proprio punto di vista soggettivo e dinamico*.

I particolari percettivi e visivi costituiscono quindi la differenza sostanziale tra icone di questo tipo e disegni profani con elementi cartografici; essi riguardano le trasgressioni prospettiche e l'ampiezza dell'angolo di osservazione soggettivo sotto il quale l'autore e di conseguenza l'osservatore vedono la linea dell'orizzonte nello spazio oggettivo da rappresentare⁵⁶. La prospettiva scelta è perciò molto significativa per la rappresentazione selezionata delle singole parti toponomastiche da riprodurre nell'insieme finale: per non determinare la loro sovrapposizione ottica ed evitare la semplice rappresentazione visiva del paesaggio alla maniera occidentale, si riduce di molto la sola prospettiva d'osservazione lineare. Nell'ordine compositivo sono ammessi invece tutti i valori intermedi dell'angolo di osservazione, da quello parallelo a quello orizzontale, perché essi, insieme, contribuiscano a determinare i vari piani prospettici nella resa globale del territorio esplorato.

Ottenere l'inquadratura frontale della località prescelta, o di sue porzioni, era abbastanza semplice. Come nell'Occidente rinascimentale, anche il cartografo russo usava di norma la tecnica della camera oscura, con un contenitore di materiale opaco e forato, attraverso il quale passava in linea retta il raggio di luce necessario affinché l'immagine si proiettasse sulla superficie focale, spesso un foglio di carta traslucida. Si ripassavano poi a matita o ad inchiostro tutti i particolari toponomastici da rappresentare che, per le note proprietà ottiche della camera oscura, dovevano però risultare inizialmente a rovescio rispetto alla realtà osservata. Una volta usati per la loro composizione sull'icona cartografica, i rilievi prospettici venivano in genere appesi alle pareti delle celle o dati ai pochi stranieri che viaggiavano sul territorio⁵⁷; incisi su lastre di legno o metallo, erano poi talvolta stampati anche in Occidente in raccolte documentarie a carattere storico-geografico, ad integrazione del testo scritto.

Gli iconografi russi ancora nei secoli XV-XVII composero icone con particolari prospettici nei quali la presenza di un significativo particolare visivo – o la sua assenza nella composizione globale dello schema sacro – poteva influenzare notevolmente la conservazione delle parti toponomastiche da tramandare in tempi successivi nella ricezione estetica ed emblematica di quei luoghi⁵⁸. Le successive icone, scaturite dalla matrice di una proto-icona cartografica d'inizio, davano infine la percezione 'dinamica' dello stato di quel territorio anche in progressione storica.



L'esito sarà un 'documento' unitario – sincronico e diacronico – della concezione del mondo sperimentato. L'icona cartografica cerca di dischiudere l'essenziale connettendo forma espressiva esteriore e significato interiore in un 'accadimento globale' compiutamente unitario, risolto dall'autore attraverso tensioni e soluzioni spaziali sempre nell'equilibrio armonico dell'insieme, grazie al suo codice cosmologico di riferimento. Secondo Panofsky, la realizzazione effettiva di un processo spirituale nell'opera d'arte è simile al rapporto tra la carta geografica e la realtà del paesaggio, sempre esposto al pericolo di venire frainteso nel senso di un «razionalismo estraneo alla vita»⁵⁹.

L'iconografo vede invece la realtà in movimento e coglie in immagini simultanee non la superficie dell'oggetto, ma il contenuto di energia per lui significativa emanata da quell'oggetto geografico: la scomposizione delle forze vettoriali sui piani di una roccia da lui vista in chiaroscuro secondo il beccheggio della nave, ombre e luci di una valle come da una ruota in movimento rettilineo lungo il percorso, i volumi degli edifici dal momento dell'avvistamento fino al loro superamento sono resi con continuità nella rappresentazione iconografico-cartografica come la sommatoria delle impressioni personali confluite e sfumate una nell'altra mentre egli esplora attivamente la realtà geografica da più punti di vista. La sua arte consiste proprio nel saper osservare e tramandare con vitalità ogni segmento del mondo reale, come un susseguirsi di immagini pulsanti; egli studia la loro dinamica, sommando l'impressione ricevuta al movimento reciproco e tracciandone infine la traiettoria completa nello spazio simbolico.

È lo stesso effetto ottico alla base dell'icona dallo sguardo onnivergente di tradizione bizantina, usato anche nell'Occidente medievale, ad esempio da Nicolaos Mesarites per l'immagine del Pantocratore nella chiesa dei SS. Apostoli a Bisanzio (c.a 1200), o per rappresentazioni di soggetto laico: nella prefazione a *De visione Dei*, Nicola Cusano propone come *modello artistico di immagine convergente* proprio un *arciere che scocca una freccia* nella piazza del mercato di Norimberga. Ecco che ritorna ancora l'idea dell'arco/balestra.

4. Ipotesi per una dimensione dinamica nella mappa mundi

Nell'*Ottica* di Tolomeo, diffusa nell'Occidente latino dal XII secolo nella traduzione dell'ammi-

raglio siciliano Eugenio, si descriveva bene questo fenomeno dello sguardo onnivergente: «Si pensa che l'immagine di un volto dipinta su di una tavola guardi l'osservatore, nonostante sia immobile, dal momento che uno sguardo si percepisce diritto solo grazie alla stabilità della forma del raggio visuale stesso che cade sul volto dipinto ... Quando dunque l'osservatore si sposta, si sposta anche il raggio di visione e l'osservatore pensa che l'immagine lo stia seguendo con il suo sguardo, mentre è lui che la sta guardando»⁶⁰.

È un modo per dare il senso del libero movimento nel pieno possesso dello spazio, a 360°, per rendere oggettivo il soggettivo: il profilo antitetico, la visione a sinistra e a destra, si fondono con la visione frontale di sintesi. Questo schema può essere trasferito all'ottica descrittiva della geografia occidentale: si può dire che, mentre il racconto di viaggio scritto in prima persona porta il viaggiatore-narratore in diretto rapporto con il lettore, perché egli descrive la porzione di superficie esplorata nella dimensione lineare dell'itinerario raccontato a grafemi da sinistra a destra, la modalità dell'esperienza di viaggio nell'icona cartografica è piuttosto circolare, elicoidale, più vicina quindi alla speculazione policentrica della carta nautico-terrestre di tradizione mediterranea, a disposizione per ogni meta possibile.

È ragionevole supporre allora che sia esistito anche in Occidente un sistema di riferimento per segni rappresentativi col quale orientare percorsi tematici di 'altri saperi' concettuali distanti dai laboratori di cartografia. Tale tecnica potrebbe avere avuto inizio nel mondo classico, per stemperarsi infine, o disperdersi progressivamente del tutto con l'avanzare delle esplorazioni geografiche che, tra '400 e '600, andranno a tagliare alla radice quella presupposta unità e univoca corrispondenza fra oggettivo e soggettivo, tra il macrocosmo della mappa tripartita dalle acque del mare e il più familiare microcosmo personale. Quando si disintegrò proprio quell'immagine unitaria del modello cosmologico cristiano concepito quale somma di contrade microcosmiche⁶¹, tutte forgiate dagli stessi fondamenti teologici.

Le tradizioni odepatiche greca e latina, trasfuse nello schema cartografico che delineava il periplo del Mediterraneo o l'ecumene tolemaica, successivamente rimodellate dalla sintesi cristiana del medioevo e riordinate nelle geometrie prospettive rinascimentali, verranno infrante da altre realtà antropiche estranee. Lo schema globale del mondo elaborato dall'Europa dovrà allargarsi verso ponente per inglobare continenti fino ad allora ignoti e per sintetizzare rapidamente in

nuove leggende i resoconti di viaggio che descrivono adesso porzioni di superficie terrestre e gruppi umani dagli alfabeti e dalle lingue ancora ignoti, dove si teorizzano saperi e valori cosmologici fondanti del tutto sconosciuti.

Tuttavia gli appunti di viaggio redatti dagli europei, i taccuini e gli schizzi descrittivi di nuove terre ed etnie mai viste prima sottostanno anch'essi necessariamente, a loro volta, alle regole del codice linguistico nel quale si esprimono. Si può quindi affermare che, dal punto di vista testuale, la letteratura che ha come soggetto il viaggio esplorativo poggia sullo stesso 'principio esplicativo' del testo poetico, della strofa⁶². Anche il testo odepórico rende infatti esplicita a livello sintagmatico, cioè in unità significative articolate dalle regole grammaticali, la semantica del 'tema' innovativo di partenza – qui il nuovo territorio da descrivere – e si dispone in successione linguistica graduale secondo una scala semantica e semiotica, in cui le parole funzionano come segni di scrittura per attivare un procedimento visuale del pensiero. In sintesi, il resoconto di viaggio, attraverso l'uso del linguaggio più adatto e delle parole scelte nel descrivere un oggetto geografico al meglio, deve suscitare immagini precise nella mente del lettore ed evocare una rappresentazione d'insieme dello spazio esplorato più o meno conforme al codice culturale di chi non ha realmente visto e descritto quel territorio lontano per primo⁶³. Una nuova mappa sarà solo la traduzione cartografica di quei segni grafici: enucleati dal loro contesto grammaticale, invece di essere tradotti in un'altra lingua saranno trasmutati in quest'altro codice comunicativo⁶⁴.

Gli appunti di viaggio sono tutti piccoli segmenti descrittivi di inquadrature della Terra/macrocossmo, ma, attraverso gli occhi e gli strumenti d'osservazione, essi vengono rapportati al microcosmo soggettivo di chi misura l'itinerario e lo riconduce alla scala personale delle proprie miglia. Negli appunti che descrivono un territorio precedentemente esplorato da altri non vi sarà una differenza soltanto nella grafia, ma anche nel personale modo di esprimersi, nonostante si tratti, sostanzialmente, dell'identica descrizione della stessa porzione di superficie terrestre⁶⁵ attraverso un comune linguaggio. Indietro nel tempo, fino al primo esploratore di quel territorio ancora estraneo, il quale lo aveva invece raggiunto e descritto *ex novo* per i suoi contemporanei, ma sempre con la mediazione dello stesso sapere geografico e cosmologico. Dal punto di vista testuale, si tratta di un unico tema – la descrizione geografica – con varianti esplicative, poiché queste cercano

di rendere esplicita al meglio la semantica, il valore significativo del tema di partenza. Se la semantica, risalendo di immagine in immagine – qui l'oggetto geografico – verso l'archetipo simbolico corrispondente, si rivolge a ritroso verso i fondamentali significati della cultura di riferimento, la semiotica invece procede per metamorfosi di segni, cioè per mutamenti semiotici oppure ontologici di *status*: per apparizioni e sparizioni, per è/non-è, fino alla fusione con il livello di partenza, il nucleo centrale, il livello supremo⁶⁶.

Ciò si salda con la teoria per la quale debba esistere un ulteriore livello, quello delle immagini strutturanti, degli archetipi invariabili; un gruppo umano si caratterizzerebbe in tal senso nella misura in cui ciascuno suo componente, anche lontano, attinge veramente al medesimo serbatoio di immagini fondatrici⁶⁷. Dalla geografia alla cosmografia, dal mondo concreto a quello astratto e speculativo fino a quello delle idee e del credo religioso, alla verifica sul campo, il mito esplorativo di nuova terra e nuovo cielo non spezza in segmenti separabili tutti questi livelli; anzi, il livello concreto dell'esplorazione geografica di un mondo prima ignoto rigenera una piattaforma di lancio *sub specie theologica* per accedere direttamente al livello cosmologico fondante, azzerando le interferenze culturali sedimentate nel tempo fino a quel momento.

Allora si potrebbe pensare che anche per Cristoforo Colombo abbia funzionato lo stesso modello di procedere nell'esplorazione del territorio americano valido per un pittore russo di icone cartografiche; quest'ultimo, lo si è già detto, intendeva lo spostamento personale nello spazio geografico quale variante basilare sulla scala della conoscenza etica, marcandolo sempre sotto il profilo ascetico come uno spostamento di livello qualitativo alto/basso sulla 'mappa di sistemi etico-religiosi'. Allo stesso modo, il confine tra l'autorità della Tradizione europea e la denominazione del Nuovo corrisponde ad uno spostamento semantico di grado più alto: «Grandi indizi del paradiso terrestre son questi, perché tale sito è conforme all'opinione di quei santi e sacri teologi ... Allo stesso modo [...] non ho mai letto né udito che una così grande quantità di acqua dolce possa trovarsi tanto addentro e a tal punto commista con la salata»⁶⁸.

La correlazione fra ciò che è simile sotto la volta del cielo instaura un segno di equivalenza che guida ad un rango semiotico superiore, di sintesi gerarchica dal basso verso l'alto, con prove e controprove per definire ciò che si dice 'stesso'. Lo *switch*, l'interruttore che apre/chiude il circuit-



to di passaggio dal paradigma orizzontale dell'equivalenza a quello verticale dove più oggetti con le medesime caratteristiche sostanziali trovano la loro essenza accomunante, il loro reciproco 'essere simili', viene attivato da analogie morfologiche essenziali. Se si dovesse dare un diagramma di funzione di come procedere, si potrebbe aggiungere che questo moto 'rotatorio' della mente per rincorrere un'idea assomiglia ad una curva elicoidale a spire che si avvolge a cono intorno ad un asse sempre fisso – la similitudine –, per non deviare dalla traiettoria segnata.

Si tratta allora di individuare nello schema cartografico di sfondo una guida che dia il supporto delle coordinate per lo scorrimento orizzontale sul piano; poi, grazie a questo punto cruciale di riferimento, è possibile decollare dalla superficie della mappa, per agganciarsi in verticale ai differenti piani di traslazione parallela. Però l'operazione funziona solo attraverso un livello virtuale 'esterno' fuori dalla mappa stessa, interattivo, quando l'osservatore riconosce l'esatto dispositivo disegnato sulla carta in sottotraccia, la figura capace di portare a compimento l'astrazione simbolica di matrice corretta. In tal modo egli dà l'avvio all'intero meccanismo nella sua immaginazione e diventa contemporaneamente il centro attivo che trasforma lo strumento individuato nella sua essenza speculativa, meta-fisica, per ricollegarsi ad altri saperi concettuali. Altrimenti il congegno simbolico, sganciato dalla perpendicolare che doveva invece condurre in ascesa dal piano concreto a quello speculativo, non funziona più, gira a vuoto.

Ancora la prima mappa a stampa del mondo con porzioni del continente americano – la carta fiorentina di Giovanni Contarini del 1506 – può rappresentare un altro esempio significativo di planisfero con schema geometrico funzionale. Qui, com'è noto, sono già riportate le Indie Occidentali che solo 20 gradi di mare separano da *Zipangu*, la porzione settentrionale appare come un promontorio a nord delle isole stesse ed è compresa la parte meridionale del *Mundus Novus* (*Terra Sancte Crucis*). Tuttavia sia Contarini, sia due anni dopo Johan Ruysch nella sua *Universalior Cogniti Orbis Tabula* (ma con la precisazione che «ex recentibus confecta observationibus») allestiscono la carta geografica con la nuova proiezione conica, assumendo il meridiano tolemaico come meridiano centrale⁶⁹. Ciò che soprattutto interessa per quanto si vuole qui dimostrare è che l'intero planisfero potrebbe essere stato volutamente disegnato a forma di superficie conica aperta sul piano non solo per assecondarne la proiezione a

due dimensioni, ma anche per suggerire all'osservatore l'azione di piegare e arrotolare 'mentalmente' tra le mani questo mappamondo come un cono sul suo asse verticale, mostrando però solo la traiettoria potenziale di questa operazione per vedere «l'intero mondo in 360 gradi» virtualmente in piedi, a tre dimensioni. La forma del solido geometrico ancorato al saldo equilibrio tra tutte le parti del mondo – il cono – si ricollegerebbe così a quella presunta tradizione medievale e umanistica di dare una dimensione 'dinamica' alla rappresentazione chiusa del planisfero⁷⁰.

Per l'ipotesi che si sta cercando di dimostrare ora, il criterio preliminare di scelta del disegno geometrico e delle relative proprietà matematiche da utilizzare sarà via via motivato dalla finalità comunicativa alla quale la mappa è destinata; tuttavia lo strumento rappresentato sarà indirettamente percepibile solo attraverso il tratteggio esatto del suo funzionamento. Nella tradizionale disposizione dei tre continenti sul planisfero, già la variante di un grafema altamente significativo, ad esempio quella lettera T più arcuata nel taglio orizzontale della mappa 'a T in O' ambrosiana, ha quindi uno scopo chiaro: suggerire il meccanismo dell'arco/balestra e del suo utilizzo, sia effettivo che allegorico. Grazie ai tratti essenziali di quella traiettoria, la dinamica del suo funzionamento delinea quindi anche una precisa griglia di lettura per sbloccare un sistema geografico 'chiuso' e circondato dagli invalicabili confini del Mare Oceano.

La traiettoria del movimento di una freccia invita a superare i limiti materiali del mondo fisico, dopo averlo ordinato secondo le forme dettate dall'esperienza sensoriale, in opposizione all'informe che è tale perché sfugge ancora all'abilità chiarificatrice del disegno cartografico⁷¹. Qualcuno ha già compiuto questa operazione: come l'illuminatore di miniature e l'iconografo, anche il disegnatore di carte geografiche sa usare la matematica per mettere in prospettiva a due dimensioni la terra tridimensionale. Quindi, lusingando col contrasto in chiaroscuro le altezze, egli conferisce il senso del rilievo conico alla costa frastagliata, rendendo l'effetto della luce sulla superficie del disegno di nuove porzioni di terra dove prima regnava un indefinibile caos.

Ciò che si è già detto per l'iconografo medievale russo, vale ancora per il coevo cartografo occidentale: egli opera sempre una scelta selettiva che includa/escluda gli elementi utili/inutili all'alto bersaglio prestabilito per la sua nuova mappa in allestimento. Se è lecito considerare un planisfero medievale come una complessa icona sim-

bolica⁷², si potranno anche ripercorrere a ritroso e decodificare alcuni dei canali culturali che portarono poi a 'proiettare' sulla mappa finale proprio quei simboli e non altri quali elementi significativi per una sua globale e più articolata interpretazione. Di fatto, ci sono pervenuti vari tipi di *mappa mundi*, equivalenti fra loro nel descrivere le parti della Terra con l'intento di rappresentare certamente lo stesso mondo selezionato – attraverso un filtro mitico-biblico, letterario, storico, scientifico – per offrire un *tableu* coerente di tutti questi temi, ma con qualcosa in più: ogni esemplare sembra seguire linee vettoriali originali, bilanciando ciascuno in modo diverso la distribuzione degli spazi, tuttavia sempre in equilibrio sulla superficie terrestre grazie alle immutabili proprietà della griglia geometrica.

Lo schema della mappa sarà così il visibile denominatore comune di sintesi tra più linguaggi tecnici differenziati – retorica, fisica, diplomatica, meccanica ecc. – dapprima tutti ricodificati nell'unità di misura della speculazione geografica, per poi subire tutti insieme la stessa metamorfosi cartografica che ne ristrutturava i segni significativi, articolandoli infine in modo omogeneo e funzionale sulla carta geografica in rapporto diretto con la sua scala e i suoi canoni di rappresentazione mimetica.

5. Dalle *Casae Litterarum* l'alfabeto come simbolo cartografico

La carta nautica medievale e il portolano normale, basati sulla sperimentazione e sulla proiezione piana, rispecchiavano bene una logica geografica che interessava tuttavia solo una piccola porzione di superficie terrestre, di solito l'ecumene cristiana, per rappresentare la quale era sufficiente una proiezione attraverso rilievi a vista. D'altro canto, nella *mappa mundi* enciclopedica, sopraffatta dalla simbologia religiosa, erano sopravvissuti solo pochi elementi della cultura geocartografica d'epoca classica, cristallizzati soprattutto in temi connessi alle teorie filosofiche della Scolastica⁷³. Allora era possibile rilevare un intero *corpus* letterario – ad esempio la narrazione biblica nel planisfero di Hereford – e condensare i suoi paradigmi fondamentali e significativi in immagini che acquistassero *sensu discorsivo* sulla mappa proprio grazie al filtro di lettura lineare di uno stradario o di un pellegrinaggio.

Dati i limiti tra l'orizzontalità del punto di vista della carta nautico-terrestre e la verticalità di una *mappa mundi*, si tratta adesso di individuare in un

modello cartografico intermedio il mezzo iconico più efficace per delineare la dinamica del funzionamento di un'altra eventuale disciplina scientifica. Come se si immaginasse di raccogliere un'intera 'materia' tra le mani – la sintesi complessiva di un modo di percepire il mondo – e di rimodellarne l'astrazione funzionale del pensiero completo per tratti grafici, marcando lo spazio con le orme concettuali del suo cammino. È un gioco che apre mille possibilità all'interno di uno spazio culturale che però le deve riconoscere tutte: si può partire dall'assegnare un grafema corrispondente ad un suono nella lingua nativa, fino a formulare complesse teorie, orientando sempre le scelte sul riconoscimento del confine fra sì/no, secondo il vettore proprio/altrui⁷⁴.

Nella storia della cartografia, un anello di congiunzione tra mondo greco-latino e medievale-umanistico, significativo di quanto si va affermando, è rintracciabile nelle mappe miniaturizzate a grande scala dei gromatici contenute nelle *Casae Litterarum*, un trattato rurale latino dell'epoca imperiale incluso nel *Corpus Agrimensorum*⁷⁵. Una mappa catastale di questo tipo implica la delimitazione particellare di ciascuna proprietà fondiaria con lettere greche, però localizzate in una situazione topografica ben connotata, a vignette prospettiche intervallate da righe di testo descrittivo e annotazioni di diritto agricolo in latino. Miniature calligrafiche – ω , ϕ , τ evidenziate dal tratto scuro (28x19,6 cm) – sono collocate ciascuna al centro di una mappa schematica con i più importanti rilievi topografici e i corrispondenti toponimi generici, scritti però in lingua latina (*flumen*, *fons*)⁷⁶.

Da piante dettagliate di singoli siti, si passa a rappresentare l'intera città in planimetria a grande scala, già documentata in epoca romana imperiale (203-208) nella *Forma Urbis Romae*⁷⁷. Anche se l'affermazione dello *ius* di Roma e la 'localizzazione' della legge sulla carta come proiezione sacrale del diritto romano richiama il complesso problema della stretta interdipendenza tra logica cartografico-proiettiva e potere politico, che non s'intende di certo affrontare ora⁷⁸, senza dubbio però la rappresentazione cartografica così intesa è il mezzo silenzioso per comunicare rapporti fra soggetti, livelli istituzionali e pratiche sociali⁷⁹. Dando forma di grafema alla propria legge⁸⁰, si rappresenta in modo emblematico una società nella quale l'assoggettamento metrico della terra è lo specchio di quello politico-militare voluto per costruire un insediamento, o per progettare in futuro. Si può allora immaginare come un esperto d'altro campo abbia raccolto il proprio model-



lo teorico per intero, affidandolo a chi sapeva polarizzarlo e organizzarlo sul piano cartografico con atti grafici che rendessero immediatamente comprensibili i punti di forza dell'ordine sociale di riferimento. Perché questo è il sistema collaudato in grado d'intervenire fattualmente nella realtà politica, territoriale, linguistica del proprio ambiente, in un rapporto di continuo rimando tra il progetto cartografico e le regole di ogni altro sapere accettato da questo spazio culturale.

Il cartografo imperiale dispone concetti che gli vengono affidati da altre discipline, però sotto forma di frasi e parole, nello schema dello spazio misurato; riflette su di essi e indica la possibilità di azioni, di mondi virtuali nel futuro attraverso la loro trasposizione sotto forma di icona su quella mappa catastale. Allora, proprio l'uso volutamente differenziato di lettere di alfabeti appartenenti a codici linguistici diversi e quindi a significati culturali diversi – al latino e al greco in queste *Casae Litterarum* – è il cardine strutturale per sottolineare la contrapposizione tecnico-concettuale di confine tra designatori di oggetti geografici e nodi tematici di diversa radice.

La rappresentazione del territorio soggetto all'impero romano e al suo diritto, pubblico e privato, viene usata da ambientazione per suggerire la dinamica dell'azione non a semplici sigle, ma a ciò che esse a loro volta rappresentano: a concetti giuridici idealmente configurati e a teorie codificate secondo l'orientamento geopolitico richiesto. Chi si localizza su di una mappa così strutturata avrà la possibilità di mettersi in rapporto dialettico, da un lato, con lo spazio mentale occupato dall'area disciplinare – il diritto agrario – che si è intesa qui rappresentare grazie all'icona dell'intero *corpus* prescelto, dall'altro, con un interlocutore/gruppo umano che interagisce virtualmente con lui su questo stesso spazio.

Nelle pratiche conoscitive dello spazio medievale è ormai dimostrato come fosse ancora preminente il valore del rapporto topografico scritto, su misurazioni di ininterrotta tradizione metrica latina⁸¹, rispetto all'uso della sola rappresentazione cartografica. Mentre il primo veniva compilato in forma di itinerario descrittivo dello spazio lineare percorso, alla seconda si dava invece una dignità simbolica che poteva estendersi anche al luogo della sua collocazione finale. Una mappa occidentale di questo tipo esercitava la stessa valenza centrale di riferimento cosmologico sul territorio dell'icona cartografica in un lontano monastero dell'Oriente europeo.

Nell'interpretare e comprendere un documento geocartografico di questo tipo è comunque

essenziale centrare il problema: il concetto di 'mappa medievale' è una nostra generalizzazione retrospettiva⁸², poiché i contemporanei non avrebbero mai correlato in modo tecnicamente omogeneo una mappa circolare, una carta nautica e una pianta urbana. G.T. Lanman descrive le *mappae mundi* come veri e propri enigmi, osservando che «They have obscure words with hidden meanings, and their bizarre outlines speak of different ways of looking at the world»⁸³. È necessario perciò cercare di ricostruire la realtà percettiva intorno ad ogni carta da analizzare e configurare anche le opzioni geografiche e cosmografiche fondamentali per capire come su di essa si sia catalizzato, attraverso il linguaggio cartografico, esattamente *quello* specifico prodotto tecnico finale e non altri. In quest'ottica, l'antico mappamondo tripartito acquista la valenza di spazio interamente compresso, sul quale si è innestato un altro spazio ineffabile: quello mirato ad orientare il criterio selettivo dei contenuti.

La *mappa mundi* così intesa assume inaspettatamente anche una valenza moderna, interscambiabile con il *cyberspace* e il linguaggio GIS (*Geographic Information System*): i tradizionali termini *carta del mondo*, *tavola corografica*, *rappresentazione cartografica*, usati da secoli per archiviare informazioni geografiche, si ricodificano adesso in *map overlay*, *coverage*, *electronic map*, *viewshed*, *monitor*. Oggi questi schermi funzionano grazie all'informatica e al microprocessore, ma verranno utilizzati esattamente come ieri, se in entrambi i casi l'interesse principale del *cybernauta* si focalizzerà soprattutto sull'analisi attiva dei dati, organizzati secondo la disposizione delle sue richieste selettive e non sull'impersonale supporto offerto da una mappa a quegli stessi dati.

Secondo una griglia di lettura 'lanciata' dalla mente di chi si prefigura nuovi meccanismi in mondi virtuali e interroga di conseguenza lo spazio informatico prima di tradurli in pratica.

6. *Nec nulla nec omnis*

In sostanza, è un'attività intellettuale intermedia tra lo studio del passato e l'interpretazione fattiva del presente, per dare forma al futuro. Lo spiegavano bene, di nuovo, i precetti umanistici dell'arte 'del dire', quando però viveva ancora l'antico ideale di una filosofia intesa nell'accezione primaria di amore per il sapere a beneficio di ciò che era di utilità comune alla società in cui si agiva. Ciò consente anche di riprendere i trattati di retorica come modello di comportamento, per

ritrovare quelle analogie morfologiche che saldano un testo letterario e i suoi tratti di demarcazione simbolica ad un disegno polarizzato.

Pensiero, parole e azione concreta costituiscono le caratteristiche essenziali e irrinunciabili per affermarsi con forza nella realtà circostante con la sola 'arma' dell'eloquenza, perché la via teorica che conduce al modo più giusto e corretto di esprimersi è la stessa che porta direttamente al modo più giusto di agire, risolvendo il contrasto tra *bios theoretikòs* e *bios praktikòs*⁸⁴. Secondo lo stesso principio retorico, a garanzia di progresso civile e culturale, un linguaggio energico e lineare favorisce l'emergere di nuove idee dalle profonde radici metafisiche che organizzano i contesti. In linea con tale premessa, allora questo dovrebbe essere lo stesso linguaggio per trascrivere e riflettere infine sulla matrice della carta geografica il sottile, intricato gioco strategico, le scelte operative e le logiche territorializzanti del mondo reale, rimodellando, in sostanza, uno stesso ragionamento fatto a parole.

Il momento è significativo. Per rimarginare l'esplosione del globo medievale, l'Europa delle grandi esplorazioni è evidentemente costretta a rivedere tutte le carte e non solo quelle geografiche. Soprattutto nei nuovi mondi appena avvistati: qui l'obiettivo del bene comune, secondo la matrice europea del futuro *commonwealth* seicentesco, coincide sia con il foglio ancora bianco dell'esploratore, che deve per primo tradurre i nuovi territori in segni significativi per i contemporanei e trasferirli poi in parole comprensibili sul proprio taccuino di viaggio, sia con la tavola ancora bianca del cartografo europeo, che cerca di inserire nelle vecchie coordinate cartografiche il nuovo profilo di quelle terre estranee.

Un lucido collegamento tra espressione verbale ed espressione figurativa è, del resto, in perfetta sintonia con quanto si va teorizzando in epoca umanistica, per non lasciare la possibilità di sbagliare, per eliminare ogni ambiguità e oscurità di significato⁸⁵, per reagire al caos geografico delle nuove esplorazioni. Nei libri di emblemi rinascimentali, ad esempio, è caratteristica la creazione di veri 'quadri visivi', che si propongono ad un tempo come modelli di pensiero e di vita: questi non sono essenzialmente descrizioni finalizzate a se stesse, ma hanno lo scopo di rendere lampante la parola mediante la corrispondente raffigurazione visiva. Rovesciando volutamente i termini della questione, gli emblemi hanno anche il compito opposto, cioè quello di illustrare con una parola l'immagine figurata, di dire in sostanza la stessa cosa con mezzi espressivi diversi. L'oggetto natu-

rale è interpretato, schematizzato, incorniciato, domato, diviene parte di un disegno composito dai tratti essenziali, si ricodifica in un modello emblematico di se stesso, designato alla perfezione da quell'unica parola incisiva.

La parola pronunciata si rende in tal modo visibile e la corrispondente raffigurazione udibile attraverso i sensi dell'udito e della vista, in un tentativo di sintesi del tutto, di percezione totale dell'oggetto descritto sul foglio. Nell'emblema, la pittura potrebbe essere una muta poesia, la poesia un dipinto parlante: *Poema loquens pictura*, *Pictura tacitum poema*, secondo le teorie compositive alla base della produzione sia figurativa che poetica cinquecentesca di questo tipo⁸⁶. Nell'ottica rinascimentale, gli emblemi si proponevano quindi come le figure retoriche più capaci di evidenziare il nesso tra espressione verbale ed espressione figurativa; rappresentavano perciò una inesauribile risorsa dinamica della mente per attingere altre immagini e similitudini, da utilizzare poi per migliorare le abilità descrittive dell'eloquenza e 'scolpire' meglio un'idea. Dalla pratica alla teoria, dal concreto all'astratto, dal visibile all'invisibile, in un gioco di riflessi tra le regole strutturali di una teoria e le sue applicazioni nel mondo misurato. Lo scopo è condurre il pensiero al di là della visibile, ma opaca materialità della superficie terrestre; la figura centrata nel riquadro serve da impiantito di partenza per la concentrazione e l'orientamento a spire verso l'apice astratto corrispondente, il mondo dei concetti schematici in equilibrio geometrico.

L'argomentazione scientifica prende quindi l'avvio dal metodo platonico di procedere dal molteplice per giungere all'unità⁸⁷: non si tratta dunque di usare l'arte dell'eloquenza per persuadere, avvalendosi di una dimostrazione a favore e di una contraria a proposito dello stesso argomento con dialettica virtuosa, ma inconsistente. Così è pericoloso: del tutto indifferenti alla veridicità di una tesi, la si può difendere o confutare, facendo apparire superficialmente gli stessi oggetti in discussione ora simili, ora dissimili, statici o in movimento, grandi o piccoli, secondo scopi oscuri nascosti nel sottosuolo. Occorre invece la giusta misura, l'equilibrio delle forze, affinché *res* e *verba* siano coerenti tra loro, perché le parole non siano ingannevoli per difetto o per eccesso rispetto alla realtà sottostante che esse rappresentano, oppure che la troppa verbosità non nasconda mancanze sostanziali di contenuto. L'argomento doveva essere di viva attualità a quell'epoca, se anche il Buffone di Shakespeare in *The Twelfth Night* esclama: «Che epoca è mai questa! Una frase



è solo un guanto di capretto per un bello spirito: come si fa presto a mettere il rovescio dal dritto!», ricevendo da Viola la risposta: «Sì, è cosa certa che quanti si trastullano sottilmente con le parole, possono facilmente corromperle»⁸⁸.

Anche in questo caso, bisogna quindi saper individuare la differenza precisa tra un argomento e l'altro, il cardine strutturale che li separa, la giuntura sulla quale s'incardinano in modo simmetrico, equidistante, proporzionato, i tratti virtuali di demarcazione che tracciano i confini netti fra loro. La teoria del discorso deve quindi scaturire con obiettività dal vero e dal giusto; la retorica, da tale angolazione, è una facoltà logico-razionale applicabile a qualsiasi tipo di argomentazione, tecnicamente raffinata anche con brillanti artifici per persuadere l'uditorio, ma sempre fondata sul vero⁸⁹, per evitare di rendere l'arte del dire una semplice veste esteriore che usa intrecci di parole come superfici abbellite, ma del tutto disancorate dai contenuti concettuali sottostanti. Si può dire lo stesso per le tavole a colori che illustrano i compendi geografici di tradizione umanistica.

Recise dalla pianta da cui traggono linfa vitale, le figure dell'ornato retorico sarebbero altrimenti come fiori staccati dalla radice. Invece, in questa riflessione linguistica, il dire e il pensare devono rimanere strettamente collegati: il primo intende convincere di ciò che il secondo ritiene profondamente giusto e veritiero. Non si tratta quindi di operare una semplice analisi tecnica sulle parole, ma di acquisire la capacità di penetrare a fondo nei contenuti sostanziali dei temi trattati in ogni situazione (*locus*), rendendo tali argomenti non solo opportuni e persuasivi, ma anche inconfutabili e incontrovertibili.

Ora si chiude il cerchio e si ritorna al punto di partenza: la trasposizione simbolica delle immagini concatenate all'arco/balestra nell'arte del dire. Sapersi concentrare mentalmente verso il punto focale di un obiettivo come l'arciere verso il bersaglio diventa una rinnovata metafora retorica attraverso la quale tutte le parti di un discorso equilibrato si devono corrispondere, con armonia, nell'unico intento di convincere il destinatario della veridicità e giustezza sostanziale sottostante alle ragioni esposte. Un argomento è di nuovo un *locus*, un'area disciplinare circoscritta che racchiude al suo interno il proprio codice normativo, ben delimitato da regole della comunicazione codificate.

La rappresentazione perfezionata dello schema geometrico di tale spazio misurato attraverso la piastra in rame – come teorizzavano, lo si è visto all'inizio, le *Osservazioni e note del cardinale Fe-*

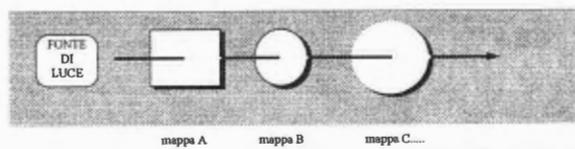
derico Borromeo intorno ai vari rami della scienza, o come si diceva a proposito dei tre piani della Terra ruotati in modo angolare e in senso orario dal potere di polarizzazione di un cristallo nella quattrocentesca *mappa mundi* di J. Corbichon – allora si presenterà non solo come il quadro di modelli comportamentali e valori dell'epoca che ha forgiato quel territorio, ma sarà poi riutilizzabile in chiave filologica anche in periodi successivi. Proprio allo stesso modo nel quale si orientano le vibrazioni di una luce polarizzata attraverso una lamina di quarzo tagliata perpendicolarmente al proprio asse di cristallizzazione, una rappresentazione così intesa va ad allinearsi alle precedenti in progressione vettoriale verso il futuro, per trasmettere una tappa evolutiva indispensabile della storia di questo stesso spazio culturale nel tempo.

Una mappa così formulata non potrà però considerarsi superata, un cimelio senza più valore. Se è veramente la rappresentazione autentica di quel supposto processo dinamico attraverso il quale, per così dire, è passato il passato, allora questa stessa mappa costituisce un modello recuperabile anche in tempi storici successivi al proprio e funziona nel presente come indispensabile piattaforma di lancio da cui trarre forza propulsiva per organizzare il domani. Proprio per le caratteristiche basilari concrete della rappresentazione cartografica alla quale è 'ancorata', una mappa antica che porti traccia di un diagramma funzionale di altro sapere, ancorché antiquato, non dovrebbe essere un rifugio nell'oblio di un fantastico passato perfetto per sfuggire ad un presente insoddisfacente, la fuga in un *non-luogo* (*ou-tòpos*), bensì un rimando indiretto al recupero della sua funzione comunicativa di tradizione ininterrotta.

Di certo la mappa è innanzi tutto la rappresentazione di un *luogo concreto* nel senso etimologico di *concretus*, denso, rappreso, schematizzato in uno spazio dove collocare segni significativi. Tuttavia questo non è sufficiente: indietro così non si torna che a spazi effettivi sedimentati, stratificati ma superati, dove si sono lasciate tracce profonde sia sul terreno che nella cultura di riferimento, di cui ogni mappa può essere la sintesi più efficace, però oggi del tutto inutile, come quelle figure dell'ornato retorico ricordate prima, belle, ma staccate dalla pianta. Allora, riprendendo lo schema circolare dell'arco nella mappa ambrosiana 'a T in O' (Fig. 1), si può dire che la traiettoria di una freccia lanciata indirizza ancora la prospettiva di ricerca: la mappa è qui intesa come insieme di punti concreti coordinati fra loro su cui concentrarsi, ancorata ad un orientamento – da est – che dirige lo sguardo verso l'arco dell'orizzonte, se-

condo l'indicazione suggerita dal disegno, per guardare però in avanti nel tempo e ritornare in alto al principio organizzatore, al punto più luminoso verso Levante.

La teoria ottica della propagazione rettilinea della luce nella camera oscura aiuta a comprendere e si ricollega anche alla già ricordata tecnica usata per 'scrivere' l'icona cartografica russa. Quando si entra in una stanza buia percorsa da un raggio di sole filtrante da una fenditura, si nota che il cammino della luce viene evidenziato solo indirettamente dalle particelle di pulviscolo atmosferico: investite da questo raggio, esse diventano altrettante brillanti sorgenti luminose, sebbene d'intensità minore perché materia opaca. Questo fascio luminoso si inoltra in linea retta nell'ambiente buio e non esce mai dallo spazio delimitato dalle pareti piane perpendicolari che si staccano dal contorno della fenditura. Se si considera ora una sorgente di luce puntiforme che colpisce uno schermo opaco e forato al centro – per noi il foglio bianco di una prima *mappa mundi* – e dietro questo primo schermo se ne colloca un secondo parallelo – un'altra *mappa mundi* in allestimento – poi un terzo e così via, purché sempre opachi, si noterà che la luce emessa da quell'unica fonte luminosa di partenza, passando progressivamente per i centri allineati di ogni piano/schermo/bersaglio/foglio/mappa, si propagherà in successione rettilinea proprio come una metaforica freccia che colpisce gli obiettivi uno dopo l'altro.



Se è vero che attraverso un'analisi critico-estetica di tipo semiologico applicata al testo letterario è possibile risalire ad una dimensione extralinguistica di una determinata epoca, ad esempio considerando poetica e retorica come portatrici significanti di significati ideologico-culturali profondi, allora anche ad esempio le figure retoriche della metafora o della similitudine teorizzate nei trattati umanistici potrebbero rimandare ad una dimensione concettuale essenziale del pensiero da cui sono scaturite. Metafora e similitudine sarebbero cioè una chiave di lettura ed un indice per evidenziare i paradigmi fondamentali del sapere del periodo al quale appartengono, i significanti di un modo di pensare, le indicazioni che indirizzano ad un comune significato sotteso, quel legame indissolubile tra espressioni varie e contenuto unico.

Sarà ancora la storia delle esplorazioni geografiche la chiave di volta epocale che tra '400 e '600 rimescolerà quel serbatoio metafisico di idee perfettamente bilanciate al quale l'Occidente europeo aveva fino ad allora attinto dal profondo. Il sapere geo-cartografico ne era lo specchio, ma reciso il nesso antico tra sfera celeste e sfera terrestre, anche la valenza immaginifica di una figura dell'ornato quale è la metafora impazzisce proprio nella prassi retorica dell'età barocca e diventa il significante di un'ideologia *rocaille* in crisi. Adesso la metafora mima⁹⁰ «il disordine, il movimento, il sovrapporsi di oggetti in uno spazio dove può all'improvviso subentrare il vuoto, il rincorrersi degli oggetti reali in un girotondo compiaciuto e vizioso che li trasfigura, l'inequilibrio di un mondo sottratto alla sua pervicace convinzione di una immutabile centralità cosmologica, il relativismo di un universo franto e avvicinato (o allontanato) da una lente, il relativismo di un universo morale franto, nei suoi principi (religioso-culturali) più consolidati, dalla esigenza del nuovo portata ai limiti di rottura con il compromesso e la mediazione».

7. I tratti del dire proiettati sulla mappa

Con l'artificio letterario del metodo dialettico si crea un discorso articolato in tesi ed antitesi per identificare 'la stessa cosa' sepolta sotto la scorza di differenti punti di vista contrapposti. Secondo la speculazione teologica di Pietro Abelardo (1079-1142), si tratta di trovare in trasposizioni ed enigmi simbolici le stesse analogie profonde indotte da più angolature: le verità essenziali sono avvolte (*involuta sunt*) in un *involutum*⁹¹. Con esemplificazioni tratte dall'analisi grammaticale e dai suoi rapporti logici, egli suggerisce a tal fine il metodo della *trasposizione*, che consiste nell'attuare uno spostamento semantico per cui una parola non mantiene il suo senso proprio, ma viene usata per designare qualcosa di diverso dal suo significato normale, però in stretto collegamento; come nella metafora retorica. L'analogia non rientra quindi più nella dimensione del lessico, ma in quello della dialettica⁹² e del confronto.

Le due antiche arti del linguaggio – grammatica e retorica – vengono nuovamente messe in campo. Per la prima, una stessa persona può essere contemporaneamente *io*, *tu*, *egli*, *ella*: quando parla, oppure *gli/le* si parla, o si parla di lui/lei. Per la seconda, la 'persona retorica' è intesa quale sostanza razionale, distinguendo i luoghi della persona e i luoghi della causa secondo le regole



della perorazione che, in quanto topica, analizza i *luoghi/loci* come *categorie di argomenti*⁹³ ai quali ricondurre la discussione di casi particolari, dei 'luoghi comuni'⁹⁴ per giungere ad una determinata dimostrazione. Il piano naturale, quello intellettuale e quello delle idee si integrano così in segni significativi da collocare sulla pagina. Trasferendo ancora una volta questo nesso sul piano del discorso geografico, se si considera il territorio vero e proprio – da descrivere per iscritto o in una mappa – come uno tra questi metaforici *loci* complessi da cui però individuare e ritagliare una categoria di argomento geografico, allora le relative trasposizioni mediante segni grafici convenzionali – grafemi o disegni – saranno solo due differenti modalità espressive, o punti di vista diversi, di un progetto di comportamento univoco, non equivoco, ovvero di agire territoriale ottimale da trascrivere con correttezza sul foglio.

Non si può ignorare l'osmosi profonda tra scienze del linguaggio, sapere cosmografico, geografico e cartografico di cui l'antica rappresentazione della superficie terrestre, la *mappa mundi*, parla ancora. Le sue proprietà vanno qui direttamente alla sua radice etimologica: mito, figura allegorica, similitudine, scorza, superficie, sono tutti vocaboli che traducono il concetto di *involverum*, di *integumentum* e portano all'idea mimetica di nascondere, avvolgere, coprire. Sulla stessa linea di pensiero, anche la parola *mappa* è un *mantellum*, una copertura di superficie che cela i segreti dell'universo. Ben lo sapeva Abelardo⁹⁵, che cita spesso Macrobio e in una esegesi particolareggiata espone i tratti caratteristici del dialogo platonico nel quale è strutturato il *Timeo*, individuando – proprio al centro di un mondo abitato e circoscritto – il nucleo spirituale che si espande poi da lì a tutta la sua rotondità periferica fino agli oceani: è il punto compatto, costituito ad un tempo dall'identico e dal diverso, qui coincidenti.

Significativo a tale proposito è anche il punto di vista di Mauro Rabano (780-865) in *De universo*⁹⁶, che prende l'avvio da una rigorosa analisi etimologica, cioè dall'assunto che la natura più segreta di ogni cosa può essere dedotta dalla spiegazione letterale della parola con la quale viene designata; i modelli si ispirano all'iconografia dei compendi enciclopedici di Isidoro e Beda, tra i secoli VII e VIII. L'apparato decorativo del suo codice comprende centinaia di miniature che traducono fedelmente il testo scritto in immagini e la prima tra queste rappresenta Dio dell'universo seduto sull'arcobaleno, simbolo circolare della volta celeste, con i piedi poggianti su di uno sgabello quadrato, simbolo lineare

della terra. La scena della creazione di Adamo (p. 229), all'esordio del capitolo *De mundo*, si apre con una miniatura tondeggiante sopra il centro della prima riga di scrittura: racchiude in sé perfettamente la volta celeste a sfere concentriche, contornata a sua volta da ali angeliche che sembrano imprimere moto rotatorio in senso orario al racconto ad alta voce della vita sulla Terra. La decorata vocale iniziale I della preposizione *In* ricorda invece un calamo già intinto nell'inchiostro pronto per vergare, riga per riga, il testo manoscritto e va a sottolineare con rigore il margine sinistro dell'intera pagina.

La lettura a viva voce della prima lettera di questo codice miniato anima la trascrizione fonetica: la vocale d'inizio I si somma nella pronuncia alla successiva 'con-sonante' N e si trasforma in parola significativa. In questo momento si dispiega così un coloratissimo repertorio figurato del mondo altomedievale sia sacro che profano, messo in moto, nella mente di chi osserva/ascolta, proprio dallo schema rotatorio in senso orario che simula il battito di ali angeliche: il mondo vegetale, la città, la campagna, i fenomeni naturali e i cicli stagionali, gli eventi atmosferici, i pesi, le misure, le attività lavorative, tutti descritti nel testo, daranno di seguito lo spunto per una inesauribile riserva immaginifica di formule e invenzioni che dalla pagina miniata nel chiostro passeranno poi alle impalcature e ai cantieri delle chiese monumentali.

Per quanto attiene al discorso geocartografico, anche la tradizione tardo-latina di Macrobio e Marziano Capella, Plinio e Pomponio Mela si rivererà in quella medievale, prendendo infine, nella *Collectanea rerum memorabilium* di Solino, i contorni di un vero compendio della mitologia geografica, disseminata realmente per le cinque fasce climatiche del modello macrobiano della Terra fino a tutto il secolo XV ed anche in alcune edizioni a stampa⁹⁷. Di conseguenza, pure nella ereditata concezione dell'universo umanistico, il filosofo-consigliere saprà che una concreta situazione spazio-temporale richiederà sempre il discorso retorico più adatto per modellare il presente sul passato⁹⁸; come la tensione della corda all'indietro lancia una freccia in avanti, si potrebbe aggiungere. Egli sceglierà con competenza di far corrispondere un linguaggio adeguato al luogo e al destinatario, rendendo acutamente vivida la formulazione del suo messaggio con immagini attinte alla tradizione collaudata dei classici, per portare alla conclusione voluta e 'fare centro'.

L'abilità retorica è arte pratica. Il suo uso strumentale consiste nel sapersi adattare fattivamente

alla concreta situazione in cui ogni evento si realizza, adeguando gli argomenti specifici del mittente alle aspettative del destinatario, alla situazione, al contesto, a fattori di tipo culturale quali la tradizione o le motivazioni sociali. Non stupisce allora un altro paragone rinascimentale usato in retorica, che accosta l'attività dell'arciere a quella del navigatore⁹⁹: come un esperto capitano di nave riconosce subito da segnali atmosferici precisi il tipo di tempesta in arrivo, adeguando il proprio comportamento e decidendo di conseguenza se cambiare rotta, o ammainare cime e vele, allo stesso modo un bravo arciere saprà valutare adeguatamente la natura del vento e commisurare con la mente le deviazioni al suo tiro preciso, sia in lunghezza, che in direzione. Tenendo sempre di mira l'obiettivo, chi maneggia l'arco/balestra saprà modificare di conseguenza la postura, o cambiare la punta della freccia e mettere la cuspidi più adatta, quella con un piumaggio inferiore, o con un'ala migliore; egli comunque dovrà sempre poter dominare con l'attenzione e l'esperienza le varianti del tempo atmosferico, senza sottostare invece passivamente ai suoi improvvisi e imprevedibili mutamenti.

Si guardi ora di nuovo la mappa ambrosiana. Lo schema a T ad arco che fa da sottotraccia alla disposizione dei tre continenti è inscritto nel cerchio della O: qui la corona della sua circonferenza esterna è suddivisa in otto settori, dedicati ciascuno ad un vento e connotati in modo simmetrico e speculare come *ad dexteram partem* oppure *ad levam* rispetto ai quattro punti cardinali. La discriminante di partenza frontale per leggere è l'Occidente, tra Europa e Africa, l'estremo limite inferiore dell'ecumene sia cristiana che islamica, dove si condensano miti millenari – le colonne d'Ercole, il *Finis Terrae*, il faro di rame musulmano, la parte più bassa e non finita del mappamondo sull'altare della città ideale del Campanella.

Questo è il punto sul quale innestare mentalmente anche la traiettoria di quell'ipotetica freccia da lanciare con l'arco-balestra-Terra in verticale dal basso in alto verso l'Asia. Ma se ancora con l'immaginazione si riesce a vedere un potenziale veliero che salpa da questo estremo limite occidentale dell'Oceano con rotta verso Levante, ci si potrà anche prefigurare la linea di curvatura dell'orizzonte in lontananza tra mare e cielo, come dalla tolda di una nave: al largo essa appare infatti nella realtà una porzione di cerchio che ha l'osservatore nel suo centro esatto. Per effetto della sfericità della Terra, l'orizzonte visibile si allarga, se l'osservatore si innalza verso quote mag-

giori e il suo raggio d'orizzonte aumenta con la quota scelta.

Su questo terreno metaforico – la mappa – s'innesta allora anche lo schema funzionale per padroneggiare una nave in procinto di salpare; come nel caso dell'arco e del linguaggio retorico, ogni riferimento normativo dell'agire richiede sempre antiche conoscenze teoriche di base, da applicare poi con misura alle effettive condizioni ambientali d'utilizzo. Il capitano di nave deve adeguare la strumentazione di bordo alle fattuali condizioni spazio-temporali attraverso la propria esperienza e preparazione, l'arciere deve saper conformare la conoscenza delle forze muscolari e vettoriali sul terreno all'obiettivo da colpire; infine, il retore deve conformare il proprio messaggio alla 'topica' per cui pronuncerà il discorso. Così ognuno sarà in grado di dominare la situazione e tutti gli elementi necessari «to have the weather under his rule ... than the weather to rule his shaft»¹⁰⁰; è una questione di misurato equilibrio, per rapportare in modo pragmatico tre situazioni variabili a quell'unica funzione strumentale prescelta: il meccanismo dell'arco/balestra.

Di più. Anche la dinamica descrittiva della costruzione di un veliero, o di una casa, viene in aiuto¹⁰¹: nel realizzare il progetto architettonico in pianta, ogni parte sarà congiunta armoniosamente alle altre a regola d'arte, con misure corrette, per l'utilità e la durata comune, affinché la costruzione finale sia, nell'insieme, gradevole all'occhio. Anche la disposizione delle parole e la loro organizzazione interna al discorso dovrebbero essere espressione diretta di contenuti soppesati e coniugati con armonia. Un linguaggio gradevole – al pari dei movimenti eleganti dell'arciere, della salda tenuta del timone da parte del capitano, dell'armoniosa velatura di una nave – corrisponde alla massima perfezione tecnica per raggiungere con lucidità la meta al meglio: la ricerca di un obiettivo costruttivo in vista all'orizzonte.

Valore estetico e funzionalità si integrano nell'equilibrio dei movimenti plastici finalizzati al risultato, di cui l'armonia geometrica della prospettiva rinascimentale, con le sue proprietà matematiche applicate alle figure nello spazio, è il nuovo modello filosofico. Una nuova tecnica di schermo presentata nel 1553 dall'ingegnere e matematico Camillo Agrippa aiuta a capire: nel *Trattato di scienza d'arme, con un Dialogo di filosofia*¹⁰² è previsto l'uso della spada di punta anziché di taglio, con finte e stoccate, opportunamente accompagnate da flessioni, tutte però riconducibili a movimenti secondo linee ideali che disegnano immaginarie figure geometriche nell'aria, rese



palesi dalla loro schematizzazione sul foglio allegato. Alla carta XVI, eseguita su disegni attribuiti a Leonardo o Michelangelo, la 'quarta guardia' raffigura uno spadaccino che disegna con la punta della spada – come con la matita sulla carta – il tracciato di un poligono regolare inscritto in un cerchio, a sua volta inscritto in un ellisse.

Tendere al meglio e al fine più corretto, per comprendere l'armonia dei modelli matematici di comportamento. Per questo, è necessario mantenersi equidistanti tra gli estremi, evitando il troppo vicino, o il troppo lontano, oppure il troppo largo o stretto. Ecco che ritorna il paragone con il tiro all'arco: la mente e il corpo dell'arciere si allenano all'equilibrio di forze vettoriali contrastanti per raggiungere il centro del bersaglio designato, ma per questo è necessario non eccedere né in lunghezza, né in ampiezza, trovando il punto di convergenza di energie antagoniste verso quel punto lontano, percepibile, valutabile. Come il punto d'approdo per l'esploratore che scruta l'orizzonte.

È sempre l'osservazione della natura, secondo i fondamenti epistemologici alla base del pensiero rinascimentale d'ispirazione platonica, a suggerire ancora i migliori modelli d'insegnamento pratico, osservando ad esempio le stagioni: in quelle più favorevoli all'uomo, la Terra si ricopre di fiori e frutti, per il piacere e l'utilità, ma nel momento in cui toglie alla vista la bellezza dei colori, toglie nel contempo anche il profitto del raccolto¹⁰³. Si capisce così che è giunto il rigore dell'inverno e che gli viene sottratto ad un tempo sia il piacere estetico della natura, sia il favore di raccoglierne i frutti. Lo stesso criterio analogico è valido anche per considerare l'opportunità di cimentarsi nell'esplorazione geografica o nel salpare verso coste ignote, oppure nel far rotta verso porti e mercati noti, ma sempre sapendo valutare i rischi in modo adeguato al progetto di partenza. Il filo conduttore, il denominatore comune, è sempre l'osservazione della Terra: un fenomeno naturale – il vento – può rappresentare, per chi è attento e in sintonia con il mondo esterno, la pagina di un immenso portolano aperto su cui meditare.

La forza scaturita dall'immagine descrittiva del paesaggio invernale, osserva di nuovo Ascham, serve anche da esempio funzionale: attraverso i cerchi disegnati nell'aria dai mulinelli di neve è possibile rilevare la traccia dei rivoli di vento, altrimenti invisibili¹⁰⁴:

«as far as I could see ... sometime it ran about in compass. And sometime the snow would be lift clean from the ground up to the air, and by and by it would be all clapt to the ground ... And that which

was the most marvel of all, at one time two drifts of snow flew, the one out of the west into the east, the other out of the north into the east. And I saw two winds, by reason of the snow, the one cross over the other; as it had been two high ways ... And again I should hear the wind blow in the air; when nothing was stirred at the ground».

I due venti descritti s'intersecano in un punto cruciale d'incontro, come le coordinate di una carta geografica a scala 1:1 che tracciano sulla superficie terrestre un reticolo invisibile, ma indirettamente percepibile con evidenza dall'occhio attraverso altri mezzi opachi di contrasto; in questo caso, attraverso i cristalli di neve contro un cielo limpido si svela la presenza del vento nell'aria, anche se a livello del terreno nulla si scompone. Il linguaggio scientifico della spiegazione fenomenica si piega qui alla descrizione poetica – lo si è già visto nel caso del pulviscolo che rivela la propagazione rettilinea della luce nella camera oscura – condensando in parole l'ideale rinascimentale di «ut pictura poesis» capace di riprodurre tutti gli effetti visivi ed emotivi propri di un quadro paesaggistico.

Da ovest ad est, e ancora da nord ad est, riprende ad annotare Ascham nel suo *Toxophilus*, i mulinelli nell'aria, simili ai fiumi e alle strade sul terreno, si rivelano, possono essere misurati; si può valutarne profondità, ampiezza, altezza, velocità di caduta, spostamento, o rilevare infine anche le linee di direzione e il senso del loro moto sul terreno. Seguendo la precisa descrizione di Ascham, sarebbe possibile rappresentare con un grafico il processo dinamico descritto, alla maniera usata da Leonardo o Galileo per illustrare nei codici, con il disegno geometrico, le leggi che regolano le circonvolute del moto elicoidale a spirale, o il percorso di una foglia che vola, o di un solido in caduta dall'alto. Il convincimento rinascimentale, ancora una volta d'ispirazione platonica, si fonda sulla quantificazione dei fenomeni sensibili; mediante la ragione, si può misurare ogni cosa visibile tramite l'occhio umano o un congegno scientifico: il numero ottenuto è l'intermediario tra la realtà concreta e il mondo immateriale dell'intelletto¹⁰⁵.

Non basta allora riprodurre la realtà, sia concettuale che fattuale, in modo mimetico, senza la mediazione strumentale della mente. In retorica bisogna utilizzare l'*ornatus* come modalità di lettura del reale, quale strumento adatto a percepire fino in fondo gli esatti contenuti sottostanti con l'arricchimento della loro descrizione di superficie – verbale, letteraria, pittorica, cartografica; ma non per convincere con stupore, bensì per dare ai

contenuti quell'energia pulsante, quei colori e aggettivi che rendano più intensa e vivida una verità inconfutabile. Per lumeggiare una realtà oggettiva, valutata però secondo il proprio codice soggettivo, per illustrarla nel migliore e più veritiero dei modi dal proprio punto di vista.

Secondo un procedimento simile a quello già visto per l'emblema rinascimentale, è possibile poi trasferire l'oggetto degno di attenzione, geografico e non, su di un piano uditivo attraverso le potenzialità tecnico-espressive, lessicali e fonetiche, del linguaggio; è possibile inoltre trasferire lo stesso oggetto su un piano visivo, grazie ad altre potenzialità tecnico-espressive di altri campi del sapere – artistico, cartografico, cosmografico – ma la scelta della forma, della sua maschera, avverrà in funzione di una convincente volontà di resa comunicativa e veritiera dei contenuti prescelti.

Non si tratta solo di chiarire l'argomento, ma di riuscire ad analizzare compiutamente lo stesso oggetto d'indagine da più angolature, da più scorci prospettici, per illuminare al meglio tutte le caratteristiche sfaccettature che lo connotano davvero. In linea con il passato, anche secondo la moderna teoria linguistica hielmsleviana, la forma e la sostanza dell'espressione si radicano nella forma e nella sostanza del contenuto, ma quest'ultimo si rende manifesto e si struttura proprio attraverso le prime. Ancora, le regole di retorica umanistica tramandano che ad ogni messaggio, in qualsiasi lingua venga formulato, il mittente organizza in modo autonomo il piano del significato e quello del significante, per poi creare un vincolo connettivo diretto tra i due: da un'immagine figurata – parallelismo, chiasmo, metafora, similitudine, emblema – emerge tra le parole (*verba*), si è già detto, il comune nucleo profondo sottostante, l'essenza (*res*). La struttura di è/non-è. Questo procedimento lessicale assomiglia allora al ritrovamento di una pietra preziosa ancora da sgrossare¹⁰⁶, emersa dalle profondità della Terra: come le lucenti copertine incrostate di gemme dei codici miniati che le contengono, le parole possono paragonarsi a quelle pietre estratte dal sottosuolo che non si trovano mai «in the superficies and dust of it»¹⁰⁷. Uno stesso concetto (*res*) può essere infatti 'incastonato' in modi differenti di espressione grammaticale, cioè in montature e leghe metalliche diverse (*verba*).

Non appare fuori luogo ora accostare nel paragone anche la mappa medievale, intesa anch'essa come copertura opaca di superficie, la terrestre. Significativa a tale proposito è la metafora retorica cinquecentesca del 'vestimento esteriore', usata per confrontare la ricchezza lessicale del latino

e del greco da trasferire con difficoltà nelle rozze lingue volgari dell'Europa mercantile centro-settentrionale: chi è abituato al velluto faticherà non poco ad indossare grezzi panni di lana¹⁰⁸. Il paragone con il tessuto viene qui usato dai traduttori umanistici di testi classici per illustrare gli ostacoli incontrati nel rendere con lucidità un concetto da una lingua regionale all'altra senza alterazioni, sopraffatti dalla ricchezza linguistica del mondo classico mediterraneo rispetto alle poco duttili lingue germaniche, ancora «rude and barbarous».

Dal punto di vista filologico, si potrebbe addirittura sovrapporre il concetto di 'copertura', di mappa/drappo, a quello di pala/stoffa, il cui nome d'origine latina rimase alle tavole in rilievi d'oro, d'argento, miniature e pietre preziose che sostituivano i paramenti sacri in tessuto sia in area bizantino-orientale, che gotico-occidentale. Tutta la superficie, lo spazio occupato da una pala d'oro – si pensi a quella veneziana nella basilica di S. Marco – è un fitto reticolo in metallo monocromo dove sfavillano, per contrasto, placche con scene bibliche e gemme policrome portate lì nel tempo dalle conquiste o dagli acquisti commerciali di Venezia. Qui, in questo prezioso supporto alla storia della Serenissima, vennero incastonati i tesori provenienti dal mare e accumulati con orgoglio dall'intera collettività grazie a strategie esplorative e territoriali ben pianificate; ad essi si andarono aggiungendo nei secoli i grandi smalti del sacco di Costantinopoli (IV crociata, 1204), poi quelle progressive modificazioni strutturali dell'apparato decorativo di pari passo con l'adattamento delle rappresentazioni dei dogi Falier e Dandolo al nuovo ruolo storico, ereditato da Bisanzio, sul Mediterraneo orientale e sul Mar Nero (1345).

Così teorizzava anche Tommaso Campanella per le sfavillanti mura interne ed esterne del tempio nella *Città del Sole*¹⁰⁹:

«Nel dentro del secondo girone vi son tutte le pietre preziose e non preziose, e minerali, e metalli veri e pinti, con le dichiarazioni di due versi per uno. Nel di fuore vi son tutte sorti di laghi, mari e fiumi ... Sopra l'altare non vi è altro ch'un mappamondo assai grande, dove tutto il cielo è dipinto, ed un altro dove è la terra ... ci son i poli e i circoli signati non del tutto, perché manca il muro a basso, ma si vedono finiti in corrispondenza alli globi dell'altare.»

Allo stesso modo, anche l'intera pergamena che rappresenta la superficie terrestre color ocre nelle sette tavole dell'Atlante Catalano (1375) è disseminata di brillanti vignette colorate e innu-



merevoli rosette ad acquerelli sgargianti che sembrano simulare il taglio vivo delle pietre preziose fluorescenti, elargite in abbondanza e gettate in progressione crescente fino a raggiungere la massima concentrazione all'Oriente estremo.

Allora sia nell'arte figurale che in campo letterario, l'utilizzo di figure dell'ornato retorico sarebbe teso ad individuare e ad allineare tutti quei segmenti analoghi che rimandano ad una matrice unitaria, formulati dall'esperienza culturale del gruppo umano da cui scaturiscono. In linea anche con l'ottica antropocentrica, basata sul progetto di un universo anch'esso ordinato e in equilibrio, formato da sfere concentriche in stretto rapporto reciproco¹¹⁰, di cui la Terra è il nucleo centrale. Di sfera in sfera, gli archetipi originari si riflettono sulla superficie di ciascuna di esse, fino a raggiungere la superficie terrestre, sulla quale la mente umana sarà lo strumento ottimale per mettere in relazione mondo naturale e mondo intellettuale. Macrocosmo-mondo e microcosmo-uomo cercheranno di tendere alla perfetta, simmetrica corrispondenza.

In assonanza reciproca attraverso un universo di segni, di cui l'uomo dovrà interpretare con attenzione correttamente vocabolario e grammatica, riproducendone, col procedimento analogico, i veri parametri funzionali nel proprio modo di agire particolare. Ancora una volta attraverso l'osservazione del cosmo in cui la Terra è incastonata, il metodo del confronto fra esterno ed interno offre una duplice chiave di lettura immaginifica per scoprire e fissare rapporti univoci tra sfera della comunicazione orizzontale per segni in antitesi sulla pagina e sfera concettuale superiore. In linea con quanto affermava già Pomponio Mela: se la geografia è *opus oratorium maxime*, non è fondamentale che l'informazione sia di seconda o di terza mano, e che lo schema compositivo della rappresentazione del globo, la struttura dell'opera stessa e i caratteri della sua composizione non siano sempre aggiornati¹¹¹. Ciò che conta veramente è la capacità comunicativa di chi descrive – e riscrive – nel rielaborare la verità della materia tramandata nel tempo dalla tradizione culturale accettata, alla quale egli stesso si ricollega con gli strumenti retorici messi a sua disposizione proprio dalle modalità espressive 'del dire'.

Il geografo medievale poteva paradossalmente comprimere, ma allo stesso tempo anche arricchire il testo del suo nuovo compendio geografico, collocandolo sulla mappa negli spazi chiusi della pagina semiotizzata: qui contraeva le parole per ridurre in piccole legende essenziali i voluminosi racconti immaginifici di popoli ai confini del

mondo, avvolti nella leggenda. In questi speciali cartigli si raccoglieva la formula filologica riassuntiva di un intero racconto storico contratto, da sistemare però con cura nella giusta porzione di superficie terrestre che andavano a connotare.

L'autore verrà tanto più apprezzato dal suo lettore, quanto più il primo sarà stato in grado di dominare e dar voce attraverso le parole ad una materia 'sorda'¹¹², conscio che la geografia è, in accordo con quanto affermato da Cicerone, *res difficilis ad explicandum*. La struttura di un compendio geografico di questo tipo – un ingranaggio di mappe e parole insieme – funzionerà proprio per il suo equilibrio 'meccanico' interno. Le sue rappresentazioni cartografiche saranno di conseguenza 'traduzioni' grafiche emblematiche del compendio geografico scritto a parole: nell'emblema rinascimentale – si è visto – il disegno funge da muta poesia, la poesia da immagine parlante; si può forse dire altrettanto nel caso dei designatori regionali di una *mappa mundi*. Il problema sembra più di scala che di linguaggio¹¹³.

Con l'allargarsi dell'orizzonte geografico cinquecentesco, il meccanismo però si inceppa. Ora è il momento di trovarne uno nuovo e G.B. Ramusio per le sue *Navigazioni e viaggi* pensa di rigenerarne l'impostazione con un taglio più nautico, annunciando nella sua *Lettera introduttiva* quella novità sostanziale di ricompattare la terra nuova in unità organizzate intorno al mare. C'è tuttavia un filo conduttore ininterrotto sotteso alle mode che cambiano di secolo in secolo, dalla tradizione geografica classica e mediterranea, a Plinio, a Pomponio Mela, a Ramusio – e così avanti nel tempo. È una linea continua che passa proprio attraverso le caratteristiche retoriche di una trattazione umanistica, perché, oggi, deve ancora servirsi dello strumento 'del dire': la superficie cambia, si modificano i confini tracciati dagli eventi, le modalità di un gruppo umano nel rapportarsi ad altre realtà geopolitiche, ma rimangono sempre, in sottotraccia, gli oggetti geografici che costituiscono i segni distintivi della realtà da osservare e descrivere. Questa si può guardare ma non vedere, utilizzare a volte, a volte invece non prenderla nemmeno in considerazione; i suoi dati si possono infine organizzare sulla superficie della carta per elementi antagonisti, con regioni contrapposte, differenziate da brillanti colori in contrasto, ma tutte ugualmente necessarie all'equilibrio dell'insieme.

Riprendendo allora il pensiero di Pomponio Mela, che usa l'artificio di animare gli elementi naturali in sintonia ancora con il gusto retorico del primo secolo¹¹⁴, le personificazioni del mare e

dell'ora Asiae (1,10) sono immaginate proprio come due forze in opposizione, quindi in tensione elastica sulla Terra: la prima, il mare, sbarra il passo all'altra, il profilo costiero, visto in faticoso avanzamento dalle rive del Nilo a quelle del Tanaï/Don. Il fiume Eufrate, invece, avanzerebbe minaccioso verso occidente con un varco nel Mediterraneo, se non intervenisse il massiccio montuoso del Tauro a contendergli il passo (3,77): «ni Taurus obstet in nostra maria venturus».

La stessa contrapposizione tra terre e mare è un cardine strutturale fondamentale dell'intera costruzione geo-grafica: i tre continenti emergono dall'acqua, che li divide «in duo latera, quae hemisphaeria nominant»¹¹⁵. Ecco di nuovo una contrapposizione diametrica che suddivide la superficie terrestre «ab oriente divisa ad occasum»; essa provoca proprio quella necessaria tensione elastica divergente per mantenere in equilibrio le cinque zone climatiche – *contrapposte e opposte* – e perciò, nella varietà del contrasto, meglio distinguibili. Il contrappeso riesce a bilanciare poi lo spazio abitabile proprio nelle zone intermedie, quelle temperate¹¹⁶.

La stessa colorata contrapposizione geografica tra terra e mare è anche il cardine basilare per differenziare e strutturare l'agire territoriale nel concreto. Al foglio 152 r. del *Tractatus de sphaera* del Sacrobosco (1401) si raffigura una barca con vela rossa, su mare azzurro: due osservatori – il primo sulla torre di vedetta o di gabbia, l'altro in coperta – guardano verso la terraferma, in verde, dove campeggia una lettera T, ossia un «signum in litore»¹¹⁷. La differenza rispetto al planisfero ambrosiano 'a T in O' ad arco/balestra che ha dato l'avvio a tutto il discorso è, anche in questo caso, solo di scala: qui gli stessi segni distintivi sono disposti invece in modo atto a rendere uno spaccato di vita quotidiana. Ora le direttrici delle loro visuali, convergenti verso il bersaglio del porto, sono indicate da un tracciato visibile a linee carminio sullo sfondo del mare azzurro, il *Mare magnum* designato in inchiostro rosso: là sarà tra poco il luogo dell'approdo, il punto in cui scendere finalmente a terra; ma dopo aver gettato l'ancora.

Note

¹ R. Ascham, *Toxophilus, the Schole of Shootinge Conteyned in Two Bookes* (London, Edward Whitchurch, 1545), p. 63. Le citazioni sono tratte dall'edizione a cura di J.A. Giles, *The Whole Works of Roger Ascham* (London, John Russell Smith, 1864), voll. II e III.

² Milano, Biblioteca Ambrosiana, R. 121 [Sup.], ff. 104r-125v; 136r-154v.

³ Milano, Biblioteca Ambrosiana, S. 94 [Sup.], cod. cartaceo misc. lat.-ital. sec. XVI-XVII in 320 ff., con autografi di G.V. Pinelli: f. 165r - 171r; f. 176-8. L'atlante del Magini uscirà postumo a Bologna nel 1620; la polemica con Danti nasceva dalle critiche contro la sua *Tavola della Riviera di Levante*.

⁴ G. Caraci, *Segni e colori degli spazi medievali* (Reggio Emilia, Diabasis, ed. 1993 a cura di I. Luzzana Caraci), p. 72.

⁵ F. Farinelli, "L'arte della geografia", *Geotema*, 1 (1995), pp. 133-154.

⁶ P.A. Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti* (Roma, Gangemi, 1990, a cura di N. Misler), pp. 98-123.

⁷ M. Schapiro, *Parole e immagini. La lettera e il simbolo nell'illustrazione di un testo* (Parma, Pratiche, ed. 1985), pp. 43-58.

⁸ Cfr. H. Kugler, "Die Ebstorfer Weltkarte", *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, Band 116, Heft 1 (1987/1), pp. 1-29: 1. livello cartografico (studio di linguaggio e grammatica cartografica utilizzati per la compilazione della carta); 2. livello filologico (verifica dell'intreccio narrativo delle varie porzioni di territorio raffigurate); 3. livello simbolico (per interpretazioni sintetiche della Bibbia sulla carta globale).

⁹ F. Farinelli, *I segni del mondo* (Firenze, La Nuova Italia, 1992), pp. 56-57.

¹⁰ L. Heilmann, *Corso di linguistica teorica* (Milano, Celuc, 1971), pp. 99-111.

¹¹ H. Richardson, "Number and Symbol in Early Christian Irish Art", *Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 114 (1984), pp. 28-47.

¹² Da strumento operante in un contesto di orientamento creativo di tipo platonico, il libro miniato perderà progressivamente la sua centrale funzione simbolica con l'affermarsi della stampa, trasformandosi in oggetto ornamentale in bacheca; v. C. Terni, "Simbolismo e funzionalità dei segni di memoria nei libri miniati", *Medioevo e Rinascimento*, 4 (1990), I, pp. 13-22.

¹³ Si raffigura Guarino Veronese che offre la sua traduzione a papa Nicolò V (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, *Plut.* 30.7). Il ms., già nell'inventario della biblioteca Medicea nel 1495 (Piccolomini), comprende i libri I-XVII. Il mappamondo ricorda quello dipinto tra le figure di Democrito e Eraclito da Donato Bramante nel ciclo di affreschi della Casa Panigarola a Milano (c. 1486-1490, ora alla Pinacoteca di Brera). Fra Sabba Castiglione nei suoi *Ricordi* (1546) definisce il Bramante 'cosmografo'; cfr. J.A. Levenson, Ed., *Circa 1492. Art in the Age of Exploration* (New Haven & London, Yale University Press, 1991), p. 229.

¹⁴ L. Lago, *Imago Mundi et Italiae. La versione del mondo e la scoperta dell'Italia nella cartografia antica* (Trieste, La Mongolfiera, 1994), I, tav. XVII.

¹⁵ C. Gugerotti, "Spazi e movimento nel tempo come mistagogia in Nersēs di Lambron", *Atti del Quinto Simposio Internazionale di Arte Armena-Venezia, 28 maggio - 5 giugno 1988* (Venezia, Tipo-Litografia Armena, 1992), pp. 695-708.

¹⁶ Nel processo di delineazione dell'idea di Europa, F. Chabod ricordava come il momento della 'contrapposizione' fosse decisivo, senza però perdere mai di vista il canone detto 'di storia integrale' per non smarrire le connessioni con l'insieme della vita spirituale europea. Cfr. prefazione di E. Sestan, A. Saitta a F. Chabod, *Storia dell'idea di Europa* (Bari, Laterza, 1967), pp. 5-10.

¹⁷ C. Gugerotti, op. cit., p. 695.

¹⁸ M. Cottone, *Romanzo e spazio simbolico* (Palermo, Flaccovio, 1992), pp. 11 e 30.

¹⁹ Milano, Biblioteca Ambrosiana, Z. 109 [Sup.], lat.-ital., 108 ff.; in particolare i ff. 86 v, 87 r, 90 r, 100 r e v.

²⁰ P. Revelli, *I codici ambrosiani di contenuto geografico* (Milano, Alfieri, 1929), pp. 164-165.



²¹ J. Jolivet, *Abelardo. Dialettica e mistero* (Milano, Jaca Book, 1996), p. 36.

²² P.A. Florenskij, *La prospettiva*, cit., p. 80.

²³ In linea con un «umanesimo topografico» nell'analisi degli elementi costitutivi di un villaggio (cfr. F. Farinelli, op. cit., pp. 167-177).

²⁴ R. Ascham, op. cit., II, pp. 122-123.

²⁵ *Ibid.*, II, p. 159.

²⁶ *Ibid.*, II, pp. 118-119 e 149-150.

²⁷ V.S. Lean, *Collectanea* (London, Bristol, 1902-1904), III, p. 338.

²⁸ J.A. Bennett, *The Divided Circle*, (Oxford, Phaidon, 1987), pp. 32-37.

²⁹ R. Ascham, op. cit., II, p. 8.

³⁰ G. de Champeaux e S. Sterckx, *I simboli del Medio Evo* (Milano, Jaca Book, ed. 1981), pp. 190-191.

³¹ Si valutava la differenza fra l'ovvio e lo stravagante così: «Ecco, se non è vero che ... non si potrà più navigare nemmeno con la stella Polare» (W. Shakespeare, *Much Ado about Nothing*. Atto III, Sc. IV).

³² Si selezionò p. es. la *Virtual Earth page*, che descrive le potenzialità d'uso dei metodi di mappatura digitale per espandere le frontiere cartografiche entro le quali navigare, oppure *View from Above* (immagini satellitari della Terra da un'orbita di 520 miglia). Seguendo le indicazioni «click on the image to enlarge», cioè dal globo visto da un punto esterno dello spazio cosmico, fino ad una minuta porzione di superficie terrestre, si darà inizio ad un viaggio virtuale attraverso differenti piani (*zoom out levels*). Per valutare un *trip planner* o *to plot a path* occorre pur sempre un obiettivo verso cui tendere: dopo la richiesta di girare, *the map flips*, la mappa elettronica ruota per organizzare il quadro del segmento di itinerario successivo, però ri-orientandosi in avanti sempre all'apice superiore. Per convenzione, infatti, il cambiamento di direzione richiede anche una totale rigenerazione in orizzontale dei toponimi. Le metafore del virtuale si moltiplicano a volontà dell'operatore attraverso le immagini digitali. Il numerico sta diventando l'alfabeto del mondo, il *Web* è ormai una città dove ci si incontra a livello planetario e si possono costruire meta-mondi fondati sull'interattività; in questo luogo virtuale dai linguaggi unificati si incontrano gli *Avatar*, i nostri replicanti virtuali. *Avatar*, secondo la religione indù, indica luogo, momento e forma scelti dagli dei per scendere sulla Terra; oggi è l'*alter-ego* potenziale di chi abbia accesso al *cyberspazio*, il nostro rappresentante generato dagli algoritmi, che può simulare incontri in tutto il globo, in comunità virtuali costruite solo dalla computer-animazione, manipolando direttamente ambienti e situazioni.

³³ P.A. Florenskij, *La prospettiva*, cit., pp. 91 e 128: la sua valutazione teorica si contrappone allo schema della spazio euclideo-kantiano. Gli oggetti geografici esistenti sulla Terra non sono considerati materiale inerte per riempire lo schema dello spazio, scordi prospettici amorfi; la rappresentazione di questi centri vitali dell'essere non è una casella fissa e bloccata, ma trae dinamicità dalla originale sintesi del suo territorio, organizzato all'interno secondo una struttura dinamica differenziata, irripetibile altrove.

³⁴ Secondo i criteri di valutazione della teoria dello *specchio come fenomeno di semiotica della cultura*; cfr. la miscellanea a cura del Laboratorio di Storia e Semiotica dell'Università di Tartu (Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised), *Zerkalo. Semiotika Zerkal'nosti. Trudy po znakomym sistemam*, XXII (Tartu, Tartuskij Gos. Universitet, 1988), pp. V-166. Per un'applicazione di questi parametri al discorso geografico medievale v. P. Licini, «L'enigma, l'etnia, la pergamena», *Geotema*, 1 (1995), pp. 75-90.

³⁵ M. Deppermann, «Andrej Belyj's Model of the Creative Pro-

cess: Perezivanie-Pererabotka-Preobrazenie», in Istituto Universitario di Bergamo, a cura di, *Andrej Belyj. Master slova-iskusstva-mysli* (Paris, Atheneum, 1991), pp. 173-177.

³⁶ La definizione è di A. Belyj (cfr. M. Deppermann, op. cit., pp. 176-177).

³⁷ Cfr. ancora A. Belyj, *Gli spettri del caos. Simboli e simbolisti russi* (Milano, Guerini, 1989, a cura di R. Casari e U. Persi), p. 23.

³⁸ A livello di «evaluation, compilation, design and draughting required to produce a new or revised map document from all forms of basic data»; cfr. J.B. Harley, D. Woodward, Ed.s, *The History of Cartography* (Chicago & London, The Univ. of Chicago Press, 1987), I, pp. XV-XXI.

³⁹ In saggi monografici di: L. Guelke, «The Nature of Cartographic Communication», *Cartographica*, Monograph 19 (1977); Ch. Board, «Cartographic Communication», *Maps in Modern Geography: Geographical Perspectives on the New Cartography*, *Cartographica*, 2 (1981), Monograph 27, pp. 42-78.

⁴⁰ J. B. Harley, D. Woodward, op. cit., p. XVI.

⁴¹ Cfr. I. Luzzana Caraci (a cura di), *Segni*, cit., p. X.

⁴² G. Caraci, op. cit., pp. 31-40.

⁴³ A. Turco, *Verso una teoria geografica della complessità* (Milano, Unicopli, 1988), p. 54.

⁴⁴ J.B. Harley, D. Woodward, op. cit., pp. 283-501.

⁴⁵ P.A. Florenskij, *Attualità della parola. La lingua tra scienza e mito* (Milano, Guerini, 1989), pp. 72-73.

⁴⁶ M. Cortelazzo, «I nomi dell'America», *Le Americhe. Storie di viaggiatori italiani* (Milano, Electa, 1987), pp. 84-91.

⁴⁷ P.A. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona* (Milano, Adelphi, 1977), pp. 12 e 34.

⁴⁸ A.V. Postnikov, *Razvitie krupnomas Stabnoj kartografii v Rossii* (Moskva, Iz. Moskovskogo Universiteta, 1989), pp. 10-26.

⁴⁹ V.S. Kusov, *Kartografičeskoe iskusstvo russkogo gosudarstva* (Moskva, Nedra, 1989), pp. 43-56.

⁵⁰ Ju. Lotman, «Il concetto di spazio geografico nei testi medievali russi», Ju. Lotman, V.A. Uspenskij, *Tipologia della cultura* (Milano, Bompiani, 1973), pp. 183-185.

⁵¹ P.A. Florenskij, *La prospettiva*, cit., pp. 79 e 82.

⁵² *Ibid.*, pp. 62 e 128.

⁵³ I monaci Sabazio (1350?-1435) e Zosima (?-1435), in una tempera su tavola (112,8x94 cm) del sec. XVIII (Mosca, Museo Storico Statale, collezione P.C. Uvarova) esposta in *Volti dell'Impero russo. Da Ivan il Terribile a Nicola I* (Venezia, Palazzo Fortuny, 31 agosto 1991-6 gennaio 1992).

⁵⁴ La dimensione è tanto maggiore, quanto più importante è l'oggetto principale rappresentato; cioè al contrario della distanza spirituale dall'osservatore, che sente così l'assoluta incommensurabilità con lo spazio sacrale dell'icona «come se un mare di mercurio respingesse il suo corpo» (cfr. P.A. Florenskij, *La prospettiva*, cit., p. 105).

⁵⁵ L. Uspenskij, P. Hauptman, a cura di, *Simbolik des ortodoxen Christentums und der kleineren Christlichen Kirchen in ost und west* (Stuttgart, Hiersemann, 1968), p. 145.

⁵⁶ V.S. Kusov, op. cit., p. 45. Il problema di come rappresentare la realtà urbana tridimensionale sul foglio e assemblare il ritratto di una città intera attorno ad un'unica veduta centrale, riuscendo però ad ottenere da ogni segno l'espressione di una «piega di realtà», era materia di dibattito anche nell'Occidente rinascimentale; cfr. L. Nuti, *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento* (Venezia, Marsilio, 1996), pp. 133-149.

⁵⁷ L. Reau, *L'art cartographique russe* (Paris, Presse Universitaire de France, 1956), p. 98.

⁵⁸ P. Florenskij, *La prospettiva*, cit., p. 125. La selezione degli elementi artistici dipende soprattutto da fattori storici (cambiamento di significato nel tempo di un testo da interpretare, scelta dello stile espressivo dominante quale modello interpretativo dei modi di pensare); cfr. M. Schapiro, op. cit., pp. 10-12.

⁵⁹ E. Panofsky, *La prospettiva come 'forma simbolica'* (Milano, Feltrinelli, ed. 1994), pp. 230-231.

⁶⁰ Dalla traduzione a cura di G. Govi, Torino, 1885, p. 55.

⁶¹ La definizione è di G. de Champeaux e S. Sterckx, op. cit., p. 190.

⁶² Cfr. J. Faryno, "Tbilisi/Tiflis nel ciclo pasternakiano Chudožnik", in R. Casari et al., a cura di, *Dalla forma allo spirito* (Milano, Guerini, 1989), pp. 327-339.

⁶³ Ad esempio nell'esperienza esplorativa di Cristoforo Colombo, gli itinerari concettuali si confrontano con quelli reali del mondo nuovo, i cui segni essenziali egli deve interpretare in modo innovativo 'per differenza' rispetto alle letture di riferimento tradizionale (P.L. Crovetto, "Andando más, más se sabe". Tradizione e esperienza nella 'Relazione del terzo viaggio' di Cristoforo Colombo (agosto 1478)", in *Columbeis I. Relazioni di viaggio e conoscenza del mondo fra Medioevo e Umanesimo* (Genova, D.A.R.F.I.C.L.E.T., 1993), pp. 399-414. Dove la sua inedita esperienza esplorativa raggiunge il 'mai visto prima', scatta un grado concettuale di livello superiore in verticale per trovare nella memoria una similitudine astratta d'appoggio e dare un contorno realistico ad un'idea nuova, al confine ineffabile fra realtà formale e sua essenza spirituale. Questa soglia viene anticipata da segni in equilibrio tra opposti, che ad un europeo garantiscono l'approssimarsi di un concetto nuovo in forme esteriori percepibili e note separatamente (acqua dolce/salata, terre elevate verso il cielo terso, clima mite), ma la cui essenza profonda d'insieme sfugge ancora all'esperienza diretta dell'esplorazione. Si passa allora all'intuizione, alla congettura, non riconducibile però al trattato di geografia, bensì a quello di cosmologia.

Se si applica lo stesso criterio al viaggio, inteso come episodio 'intermittente' al quale attribuire significati precisi (di rigenerazione spirituale, espiatoria, d'esplorazione e ricognizione sul territorio), emerge la stessa finalità di condurre ad una 'essenza' - la scoperta dell'essenza di una piccola porzione di mondo - attraverso il cambiamento di paradigma quotidiano/odeporico, discesa/salita attuato dal viaggiatore sul territorio estraneo.

⁶⁴ Per le problematiche differenze fra oralità e scrittura nell'impresa colombiana, cfr. M. Quaini, "Sempre il Levante si buscherà per il Ponente": riflessioni in margine al coordinamento delle sezioni di storia della cartografia, della geografia e delle esplorazioni geografiche", in C. Cerretti, a cura di, *Genova, Colombo, il mare e l'emigrazione italiana nelle Americhe. Atti del XXVI Congresso Geografico Italiano, 4-9 maggio 1992* (Roma, Ist. della Enciclopedia Italiana, 1996), pp. 511-521.

Inevitabile è lo sconvolgimento dei parametri epistemologici tradizionali europei al confine fra scienza e leggenda, rilevabile da un immediato riscontro letterario; cfr. T. Cirillo Sirri, "Imago Mundi nella poesia epica del Rinascimento", in S. Ballo Alagna, a cura di, *Esplorazioni geografiche e immagine del mondo nei secoli XV e XVI* (Messina, Grafo, 1994), pp. 269-285 e 329.

⁶⁵ P.A. Florenskij, *Le porte*, cit., pp. 72-73.

⁶⁶ Ne nasce un paradigma che a livello sintattico-semantico ha il carattere verticale di discesa-salita lungo la linea che porta all'invariante di significato; oppure verso una essenza ontologica indubbia di ogni oggetto geografico a livello semiotico, dove invece funzionerà da segno significativo (cfr. J. Faryno, op. cit., pp. 327-339).

⁶⁷ Cfr. la definizione di immaginario sviluppata in Francia dagli anni '60 da G. Durand in M. Quaini, "L'immaginario geografico medievale, il viaggio di scoperta e l'universo concettuale del grande viaggio di Colombo", in *Columbeis*, cit., pp. 258-259.

⁶⁸ P.L. Crovetto, op. cit., p. 411.

⁶⁹ Per le nuove soluzioni adottate nel rappresentare il Nuovo Mondo v. G. Galliano, *Dal mondo immaginato all'immagine del mondo* (Trieste, La Mongolfiera, 1993), pp. 68-72.

⁷⁰ Il linguaggio immaginifico a sfondo geografico era in voga

anche nella rappresentazione teatrale: si capiva bene l'umorismo della battuta shakespeariana: «Il sorriso gli scava sul volto più linee di quante non ve ne siano nella nuova carta geografica coll'aggiunta delle Indie: non si è mai visto nulla di simile» (*The Twelfth Night*, Atto III, Sc. II).

⁷¹ M. Quaini, op. cit., in *Columbeis*, cit., pp. 257-270; sull'idea della 'scoperta' come superamento del limite, v. il punto di vista di W.G.I. Randles.

⁷² P. Whitfield, *The Image of the World* (London, The British Library, 1994), p. 14.

⁷³ G. Ferro, "La cartografia nautica ligure dalle origini a Colombo", in I. Luzzana Caraci, a cura di, *Le Americhe annunciate. Viaggi ed esplorazioni liguri prima di Colombo* (Reggio Emilia, Diabasis, 1991), p. 32.

⁷⁴ Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised, Ed., op. cit., p. III.

⁷⁵ J.B. Harley, D. Woodward, Eds, op. cit., p. 228. Gli originali sono conservati alla Biblioteca Apostolica Vaticana (*Pal. Lat. 1564*, f. 147 r). In particolare sul frammento 'di Berlino' in cui sono usati sia l'alfabeto latino che quello greco, v. Å. Josephson, *Casae litterarum: Studien zum Corpus Agrimensorum Romanorum* (Uppsala, Almqvist och Wiksell, 1950); F. Blume et al., Ed.s, *Die Schriften der römischen Feldmesser* (Berlin, Reimer, 1848-1852, 2 voll. nella ristampa Hildesheim, G. Olms, 1967).

⁷⁶ Righe di testo latino spiegano p. es. che la proprietà ϕ è in posizione elevata rispetto al livello di base, a ridosso della collina. Un'altra villa si situa tra le colline retrostanti e possiede due sorgenti, a sinistra e a destra di ϕ , segnate da un disegno a serpentina colorata con un fiume nel mezzo, a flutti robusti.

⁷⁷ Å. Josephson, op. cit., p. 226.

⁷⁸ Cfr. F. Farinelli, *I segni*, cit., pp. 139 e 154.

⁷⁹ M. Quaini, op. cit., in C. Cerretti, a cura di, *Genova, Colombo, il mare*, cit., p. 519.

⁸⁰ L. Nuti, op. cit., p. 119.

⁸¹ J.B. Harley e D. Woodward, op. cit., pp. 213-233.

⁸² P.D.A. Harvey, *Medieval Maps* (London, the British Library, 1991), p. 25.

⁸³ J.T. Lanman, *Glimpses of History from Old Maps* (Tring-Herts, Map Collector, 1989), p. VI.

⁸⁴ R. Ascham, op. cit., II, p. 23.

⁸⁵ R. Freeman, *English Emblem Books* (London, Chatto & Windus, 1967), pp. 32 e 78. Sul problema della delimitazione degli spazi esplorati in epoca umanistica v. M. Neve, "La ricerca del Limite. Lineamenti fondamentali di una limologia al di là del Moderno", *Geotema*, 1 (1995), pp. 48-60.

⁸⁶ G. Puttenham (1589), *The Arte of English Poesie* (Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1936), pp. 102-108.

⁸⁷ Sulla critica alla retorica come arte di persuadere con la parola, anziché con contenuti razionali, cfr. Platone, *Fedro*, XLIV, 261 e LI, 267.

⁸⁸ Atto III, Sc. I.

⁸⁹ R. Barilli, *Poetica e retorica* (Milano, Mursia, ed. 1984), p. 7.

⁹⁰ Cfr. per il '600, G. Conte, *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento* (Milano, Mursia, 1972), p. 192.

⁹¹ J. Jolivet, op. cit., pp. 33-36.

⁹² Perché riguarda delle somiglianze ritrovate nel confronto, nella contrapposizione, delle ritrovate identità tra rapporti strutturali, per recuperare in cose diverse l'identico sottostante. Abelardo distingue sei modi di stabilire come cose diverse siano 'la stessa cosa' da differenti punti di vista: secondo l'essenza (spada=gladio); il numero (uno=uno); per definizione (due nomi per la stessa cosa); per similitudine (individui della stessa specie); steso perché immutato; steso secondo il valore/potere/efficacia (es.: se diverse parole manifestano la stessa idea). 'Altro' viene invece definito in modi simmetrici rispetto ai primi sei.

⁹³ J. Jolivet, "Arts du langage et théologie chez Abélard", *Études de philosophie médiévale*, 57 (1982), pp. 152-168.



⁹⁴ Per una ridefinizione moderna dello spazio *eteroclitico* e del *luogo comune* a più spazi culturali. v. M. Foucault, *Le parole e le cose* (Milano, Rizzoli, 1978), p. 7.

⁹⁵ J. Jolivet, *Abelardo*, cit., p. 28.

⁹⁶ Codice miniato in scrittura beneventana al tempo dell'abate Teodosio (1022-1035); Montecassino. Archivio dell'Abbazia, 132; v. G. Cavallo, "Libri nella quiete. Montecassino e l'area beneventana", *I luoghi della memoria scritta* (Roma, Ist. Pol. e Zecca dello Stato, 1994), pp. 30 e 32.

⁹⁷ J. B. Harley, D. Woodward, Ed.s, op. cit., pp. 299-358.

⁹⁸ R. Ascham, op. cit., II, pp. 83-89.

⁹⁹ *Ibid.*, II, p. 148.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*, II, pp. 137-138.

¹⁰² Roma, per Antonio Blado (Roma, Biblioteca Angelica, *Ravi I.5.I.* (M.G. Ceccarelli, "Le letture dei cardinali", *I luoghi della memoria*, cit., p. 382 - scheda 79).

¹⁰³ R. Ascham, op. cit., II, p. 138.

¹⁰⁴ *Ibid.*, II, pp. 154-155.

¹⁰⁵ Cfr. K. Eisenbichler, Zorzi Pugliese, Ed.s, *Ficino and Renaissance Platonism* (Canada, Dovenhouse, 1986); in particolare W. Bowen, "Ficino's Analysis of Musical Harmonia".

¹⁰⁶ G. Chapman (1595), *Ouids Banquets of Sense. A Coronet for his Mistress Philosophie and his Amorous Jodiake*, cit. tratta da R. Jones, *The Triumph of the English Language* (Stanford, Stanford University Press, 1953), p. 169.

Non involucri di superficie, le parole devono disvelare la sostanza profonda dei concetti che racchiudono. La chiarezza nella comunicazione deriva dalla scelta della forma nella quale i contenuti verranno espressi o rappresentati, però dopo aver reso chiaro l'oggetto di cui si tratta da tutte le angolature pro-

spettiche, trovando le connotazioni più nascoste e mettendo in luce le sue sfaccettature più brillanti con precisione analitica. Ciò servirà per far affiorare dal nucleo più profondo, con vivacità, l'essenziale attraverso il disvelarsi progressivo delle parole adatte.

¹⁰⁷ R. Ascham, op. cit., III, pp. 196-198.

¹⁰⁸ T. Wilson (1570), *The Three Orations of Demostenes*, in R. Jones, op. cit., pp. 19-22; R. Ascham, op. cit., III, p. 196.

¹⁰⁹ T. Campanella, 1602; ed. consultata 1988 (Milano, Feltrinelli), pp. 36 e 35.

¹¹⁰ R. Fludd, *Utriusque cosmi* (Oppenheimii, Johan-Theodori De Bry, Hieronymi Galleri, 1617; Padova, Biblioteca Universitaria, *segn. 94 a 35*).

¹¹¹ Per ulteriori riflessioni cfr. l'introduzione critica di G. Parroni, a cura di, *Pomponii Melae De Chorographia Libri Tres* (Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1984), pp. 31-41.

¹¹² G. Parroni, op. cit., p. 34.

¹¹³ Cfr. M. Quaini, "Dalla cosmografia alla corografia: le coordinate geografiche della rappresentazione rinascimentale del mondo", in S. Ballo Alagna, a cura di, op. cit., pp. 51-62.

¹¹⁴ G. Parroni, op. cit., p. 41.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 112.: «reliquae habitabiles paria agunt anni tempora, verum non pariter» poiché «anticthones alteram, nos alteram incolimus»; la ragione è che «illius situs ob ardorem intercedentis plagae incognitus, huius dicendus est».

¹¹⁶ Perché «reliquae habitabiles paria agunt anni tempora»; invece la fascia centrale è troppo calda e le due parti più lontane ed estreme, gli antipodi, sono troppo fredde.

¹¹⁷ Milano, Biblioteca Ambrosiana, *C 341 Inf.*, ff. 151r-162r. La definizione è tratta da P. Revelli, op. cit., pp. 34-35.