

LA FORMA-ATLANTE

Mario Angelo Neve

Introduzione

Il successo degli atlanti come formato editoriale non accenna a diminuire. Anche a non tener conto del gran numero di atlanti (anche in formato digitale e *online*) dedicati a tematiche più tradizionali e *à la page*, come nel caso della geopolitica, è sufficiente, per render conto di quanto pervasiva e di lunga durata sia la fortuna della *forma-atlante*, citare i casi del *Philosophie-Atlas* di Elmar Holenstein e dell'*Atlas of Knowledge* di Katy Börner, o del suo ruolo di paradigma nell'importante lavoro sull'obiettività scientifica di Lorraine Daston e Peter Galison¹.

Proprio questi ultimi ribadiscono con forza le ragioni della scelta della forma-atlante per la loro storia dell'obiettività, sottolineando che «non soltanto le immagini fanno davvero l'atlante: le immagini degli atlanti fanno la scienza [...] Entro la fine del diciottesimo secolo il termine [atlante] si era diffuso dalla geografia all'astronomia e all'anatomia [...] e, entro la metà del diciannovesimo secolo, “atlanti” erano proliferati in tutte le scienze empiriche»².

Val la pena, quindi, soffermarsi su alcune caratteristiche di questo formato tipicamente moderno³ evidenziandone la logica strutturale di base, rimasta praticamente immutata sin dalla sua prima elaborazione con Ortelio, e la sua efficacia nel dare corpo alla preminenza della *visione* e alla spazialità fatta propria dal sistema degli stati-nazione.

¹ E. Holenstein, *Philosophie-Atlas. Orte und Wege des Denkens*, Amman Verlag, Zürich 2004; trad. it. M. Guerra, F. Mauri, V. Sanna, *Atlante di filosofia. Luoghi e percorsi del pensiero*, Einaudi, Torino 2009; K. Börner, *Atlas of Knowledge: Anyone Can Map*, The MIT Press, Cambridge (MA) and London 2015; L. Daston e P. Galison, *Objectivity*, Zone Books, New York 2010 (ed. or. 2007).

² L. Daston e P. Galison, op. cit., pp. 22-23.

³ Gli atlanti medievali meriterebbero un discorso a parte che non è possibile sviluppare adeguatamente in questa sede. Ad ogni modo, l'atlante moderno a stampa inaugura un formato inedito avvalendosi delle risorse del nuovo *medium* della stampa, i cui esiti sono essenzialmente ancora alla base della forma-atlante contemporanea.

1. L'occhio della storia

Il formato dell'atlante moderno – imposto e reso standard soprattutto dal *Theatrum* di Abramo Ortelio⁴ e in seconda battuta dall'*Atlas* di Mercatore⁵ – ha determinato un modello editoriale influente – pensato e progettato sfruttando le possibilità offerte dal *medium* della stampa, con l'impiego di varie soluzioni tecniche (impaginazione testo/mappa, indici ed elenchi delle figure, ordine sequenziale delle mappe, scale cartografiche coordinate). Un modello che nella logica della sua struttura gioca sullo spazio «biplanare [*two-tiered*]» del formato-libro:

Tutti gli atlanti rappresentano le idee geografiche sia nello spazio convenzionale della carta geografica, il disegno delle singole carte di un atlante, sia nel 'metaspazio' strutturale del libro stesso, lo spazio racchiuso nell'esperienza dello sfogliare un atlante e mettere a confronto una con l'altra le sue carte [...]. Nel metaspazio della struttura dell'atlante il territorio politico viene manipolato almeno in tre modi: nella definizione delle unità cartografiche (le parti di territorio ritratte da ogni foglio); nella composizione dell'atlante (quali e quante mappe devono essere incluse) e nell'ordinamento delle mappe⁶.

Rendere convenzionale, ad esempio, la sequenza dell'ordine descrittivo dalla piccola scala⁷ – dall'intero mondo conosciuto alle sue parti (i continenti) – a grande scala (da ogni continente alle nazioni in esso

⁴ A. Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum*, Auctoris aere et cura impressum absolutumque apud Aegid. Copenium Diesth, Antverpiae 1570.

⁵ G. Mercator, *Atlas sive Cosmographicae meditationes de fabrica mundi et fabricati figura*, Dusseldorpii, excudebat Albertus Busius... , sumptibus haeredum Gerardi Mercatoris Rupelmundani, Duisburgi Cluorum 1595. L'edizione completa delle tre parti esce postuma a Duisburg a cura del figlio con il titolo completo stabilito da Mercatore stesso, mentre la prima edizione contenente solo la prima parte è del 1585.

⁶ J.R. Akerman, *The Structuring of Political Territory in Early Printed Atlases*, in «*Imago Mundi*», n. 47, 1995, p. 139 e p. 146.

⁷ Essendo le mappe oggetti ingannevolmente familiari, funzionano spesso al contrario di quanto ci si aspetterebbe: mentre noi diciamo 'a grande scala' pensando a qualcosa che copre una grande estensione, in cartografia si pensa al rapporto tra numeratore e denominatore del rapporto di scala. Dato che 1:500 significa che una unità (ad es. 1 cm) sulla mappa corrisponde a 500 unità (5 m) sul territorio, se voglio rappresentare superfici più vaste devo far 'crescere' il denominatore – 1:1000, 1:25000, 1:100000, ecc. – ma in tal modo il numeratore, nel rapporto, 'diminuisce'. Ecco quindi perché un mappamondo è ad una scala molto piccola: 1: 40-50 milioni, mentre alla scala 1:500 possiamo al massimo rappresentare un isolato urbano.

‘contenute’) – suggerisce l’idea che i continenti, appunto, contengano *naturalmente* le nazioni come parti di un tutto.

Senza contare che la stessa nozione di ‘continente’ come partizione *naturale* terrestre è un prodotto della forma-atlante⁸. Fino a quasi tutto il XVI secolo, infatti, non si parla di ‘continente’ quanto di ‘*terra continens*’, per cui ‘continente’ si usa nell’accezione originaria latina, come attributo, nel senso della continuità, della contiguità tra terre, mentre il suo uso come sostantivo, nel senso di ‘contenitore’, è più tardo⁹. Il significato di ‘continente’, dunque, come qualcosa che racchiude, delimita, ‘contiene’ appunto¹⁰, si afferma gradualmente rispetto all’antica dottrina che parlava di *parti* del mondo¹¹. L’accezione moderna di ‘continente’, d’altra parte, troverà una veste efficace come immagine, ben prima di essere accettata come concetto geografico – accezione, quest’ultima, cui farà resistenza a lungo e che non sarà mai risolta del tutto: nella fortunata e influente edizione della *Geographia* tolemaica edita dal celebre Sebastian Münster¹² i continenti occupano per la prima volta in un’opera a stampa ognuno una carta a sé¹³.

Nella lettera dedicatoria al «benigno [*benevolis*] lettore» del *Theatrum*, Ortelio afferma a questo proposito, con espressione classica, di aver seguito la natura [*naturam secuti*], «per la quale è necessario che, prima delle parti, sempre vi sia un qualche tutto cui esse appartengono [*qua semper ante, quam partes sint; totum aliquod, cuius illae sint, necesse est esse*]»¹⁴.

E tutto questo, si badi, senza che il contenuto testuale di questi atlanti differisse in maniera sostanziale dagli antecedenti medievali¹⁵.

⁸ Mi permetto di rinviare al mio *Il disegno dell’Europa. Costruzioni cartografiche dell’identità europea*, Mimesis, Milano 2016.

⁹ W.E. Washburn, *The Meaning of “Discovery” in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, in «The American Historical Review», 68 (1), n. 1, 1962, pp. 3-12; M.W. Lewis e K. Wigen, *The Myth of Continents: a Critique of Metageography*, University of California Press, Berkeley 1997.

¹⁰ Altro significato principale del verbo ‘*contineo*’, da cui deriva ‘*continens*’. La prima apparizione attestata di ‘continente’ in lingua italiana si trova in Tasso (1590).

¹¹ F. Càssola, *Le parti del mondo nell’antichità*, in «Quaderni Giuliani di Storia», a. XXVII, n. 1, 2006, pp. 7-16.

¹² Sebastian Münster, *Geographia universalis, vetus et nova, complectens Claudii Ptolemaei Alexandrini enarrationes libros VIII*, apud Henricum Petrum, Basileae 1540.

¹³ C. Moreland e D. Bannister, *Antique Maps*, Phaidon, London 1989, p. 263.

¹⁴ A. Ortelius, op. cit., p. Aiiij.

¹⁵ R. Mayhew, *Geography, Print Culture and the Renaissance: “The Road Less Travelled by”*, in «History of European Ideas», vol. 27, n. 4, 2001, p. 361.

In questo senso davvero Ortelio poteva pensare che il «valore di un libro con le mappe come protagoniste avrebbe potuto essere maggiore della somma delle sue parti»¹⁶.

Nel caso di Ortelio poi l'operazione è particolarmente delicata a causa del suo ideale di tolleranza religiosa. Gli emergenti Stati territoriali (come le Province Unite, costituitesi nove anni dopo la pubblicazione del *Theatrum*), che si affermeranno tramite l'espulsione dell'elemento religioso dalla sfera decisionale ed amministrativa, lo inducono a dedicare particolare cura alla costruzione dell'immagine del passato che l'Europa, lacerata dalle lotte religiose, avrebbe dovuto adottare¹⁷. Lo indica il fatto che le carte e il testo del primo atlante storico – il *Parergon* – sono di mano dello stesso Ortelio, a differenza di molte carte del mondo contemporaneo del suo *Theatrum*, di cui il *Parergon* era inizialmente un'appendice¹⁸.

Sempre nella lettera dedicatoria¹⁹, egli richiama poi l'idea della geografia «occhio della storia [*historiae oculus geographia*]» come si legge anche nel frontespizio del *Parergon*, *topos* classico ben presente nel *Methodus* di Jean Bodin uscito quattro anni prima che l'anversese aveva letto ed apprezzato. Per Ortelio la mappa è uno *speculum*. «è per così dire un qualche specchio della realtà, posto dinanzi ai nostri occhi [*quasi rerum quibusdam speculis nobis ante oculos collocatis*]», che ci consente di vedere ciò di cui prima potevamo solo leggere. Una metafora che rende esplicita l'idea che la nuova cartografia consente un genere di visibilità del mondo assolutamente nuova.

In relazione alla geografia, quindi, che è immaginata come un *occhio* onniveggente che domina le immensità spaziali e temporali della storia, la carta è immaginata come uno *specchio* [*glass*] o un mezzo attraverso il quale la visione onnipotente della geografia [*god's-eye view*] viene adattata alla limitata prospettiva della vista umana²⁰.

¹⁶ J.R. Akerman, *The Structuring of Political Territory in Early Printed Atlases*, cit., p. 139.

¹⁷ Cfr. G. Mangani, *Il "mondo" di Abramo Ortelio. Misticismo, geografia e collezionismo nel Rinascimento dei Paesi Bassi*, Franco Cosimo Panini Editore, Modena 1998; G. Mangani, *Cartografia morale. Geografia, persuasione, identità*, Franco Cosimo Panini Editore, Modena 2006, pp. 174-6.

¹⁸ J. Black, *Maps and History: Constructing Images of the Past*, Yale University Press, New Haven 1997, p. 9.

¹⁹ A. Ortelius, op. cit., p. Aiiij.

²⁰ J. Gillies, *Shakespeare and the Geography of Difference*, Cambridge University

Ma soffermiamoci un momento sull'impiego della metafora dello specchio da parte di Ortelio. Senza dubbio nulla di originale, presa in sé, vista la sua diffusione: in campo cartografico questa metafora di ascendenza medievale era infatti già impiegata largamente. Il dispiegamento di questa stessa metafora da parte di Ortelio merita però un approfondimento, sia perché nulla nel progetto dell'anversese è dovuto a una semplice adesione ai canoni editoriali dell'epoca (al contrario: la sua stessa opera diventerà canonica in breve tempo²¹), sia perché l'adozione della metafora catottrica è rivelatrice del ruolo assegnato alla cartografia nel suo progetto.

Bisogna risalire ai primi del Quattrocento e all'esordio della cosiddetta prospettiva «artificiale» [*perspectiva artificialis*]. Si tratta com'è noto di un dispositivo, una tecnica (il cui massimo sviluppo si è avuto tra il XV e il XVII secolo) che consente di costruire spazialmente la rappresentazione in modo da rendere il senso della profondità della scena ritratta, cioè la terza dimensione. A differenza però della prospettiva detta naturale [*perspectiva naturalis*], cioè quella che usiamo quotidianamente con i nostri occhi, essa fornisce la sua opera determinando le dimensioni degli oggetti e dei personaggi via via ridotte verso lo sfondo del quadro in dipendenza della distanza metrica. La nostra visione binoculare rende invece la profondità spaziale a seconda dell'angolazione degli oggetti rispetto al nostro sguardo. È facile rendersi conto di ciò dal fatto che, per poter osservare correttamente i quadri suddetti, bisogna porsi in un punto preciso rispetto ad essi perché l'effetto prospettico si mostri con efficacia: per poterci ingannare e rendere verosimile quel che osserviamo la prospettiva artificiale deve educare il nostro sguardo, il quale, altrimenti, troverebbe macchinosa, artificiale appunto, la sua impalcatura spaziale. Va detto che per noi oggi, dopo secoli di assuefazione a immagini costruite secondo la prospettiva artificiale – prima, seppure discontinuamente, in pittura, ma poi sempre più in

Press, Cambridge 1994, p. 71. Gillies si rifà all'edizione inglese del 1606, ma interpreta lo specchio in stretta relazione con l'impiego della metafora teatrale.

²¹ Il *Theatrum* è stato da subito un grande e inesplicabile successo editoriale: nonostante fosse il libro più costoso mai stampato fino ad allora già della prima edizione ne vennero pubblicate ben quattro impressioni. Non meno di 7.300 copie vennero prodotte nelle 31 successive edizioni dal 1570 al 1612. Cfr. M. van den Broecke, *How Rare is a Map and the Atlas it comes from? Facts and Speculations on Production and Survival of Ortelius' Theatrum Orbis Terrarum and its Maps*, in «The Map Collector», n. 36, September 1986, pp. 2-12.

maniera invasiva in fotografia, nel cinema, nel digitale – tale distinzione è difficilmente rilevabile come poteva esserlo ai suoi esordi.

In breve, si tratta di costruire per proiezione uno spazio di rappresentazione che dia l'immagine degli elementi da disegnare come se fossero posti di fronte all'osservatore in un punto determinato – il punto di vista, che corrisponderebbe al punto di stazione occupato dall'autore del disegno – in modo che la loro collocazione reciproca e relativa al punto di vista si articoli per moduli metrici che digradano in proporzione costante verso la linea d'orizzonte tracciata nello sfondo ad un'altezza teoricamente uguale a quella degli occhi del presunto spettatore. Il punto, non tracciato ma appartenente all'orizzonte del quadro e verso cui vertono le linee portanti del disegno, è detto punto di fuga. È quest'ultimo, in realtà, l'elemento organizzatore dell'intera struttura prospettica, e, aspetto estremamente rilevante, esso focalizza la proiezione prospettica rendendola efficace ma, al contempo, ponendosi al di fuori del suo campo di visibilità. Tale caratteristica è testimoniata dalla sua denominazione anglosassone: *vanishing point*, cioè 'punto evanescente', 'punto che svanisce'.

Tale sistema proviene dall'ambito cartografico²². Venne introdotto infatti nella Firenze quattrocentesca per mezzo della riscoperta di un'opera geografica: la *Geographia* di Tolomeo. Il metodo prospettico che sarebbe divenuto popolare in pittura (il terzo descritto nell'opera)

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

²² Cfr. S.Y. Edgerton jr., *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, Icon Books, New York 1975; Idem, «From Mental Matrix to *Mappamundi* to Christian Empire: The Heritage of Ptolemaic Cartography in the Renaissance», in D. Woodward (a cura di), *Art and Cartography*, University of Chicago Press, Chicago-London 1987, pp. 36-37; Idem, *The Mirror, the Window, and the Telescope: How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe*, Cornell University Press, Ithaca and London 2009.

sempre le stesse non importa quanto deformate esse appaiano sul globo curvo²³.

Delle due principali fonti della prospettiva lineare – gli esperimenti di Filippo Brunelleschi e il *Della Pittura* di Leon Battista Alberti (dedicato allo stesso Brunelleschi) – va subito detto che nel primo caso Brunelleschi adotta lo specchio «per mettere alla prova la verosimiglianza dell'immagine da lui dipinta» e perché riflettesse «l'immagine *in enigmatè*»²⁴ – in questo rivelandosi come colto artigiano medievale (anche se in procinto di diventare il primo architetto, cioè il primo a rompere quell'«unità di testa e mano»²⁵, di conoscenze e pratiche che costituiva il vero patrimonio della tradizione premoderna). Alberti invece è il primo a fornire non soltanto un vero e proprio manuale teorico-pratico sulla prospettiva (anche se la reale diffusione del suo metodo dovrà attendere la divulgazione operata da Dürer un secolo più tardi), ma a liberare tale metodo dalle preoccupazioni metafisiche medievali, spostando l'accento decisamente sul piano del reale oggettivato della cartografia²⁶, tramite il suo espediente della «finestra»: un metodo esplicitamente cartografico di ritrarre il mondo «come se fosse visto da una finestra», ma una finestra dotata di un *velum*, una griglia quadrettata in grado di trasporre le fattezze del soggetto da ritrarre sul piano della rappresentazione.

L'artista dovrebbe impiegarla per copiare in modo diretto il proprio soggetto, alla lettera cartografando una porzione del mondo visivo come se fosse visto attraverso una mappa trasparente e allineando i dettagli secondo un sistema di coordinate verticali (meridiani) e orizzontali (paralleli)²⁷.

Iacono²⁸ rileva un errore di traduzione di Dürer – il quale definisce il termine *prospectiva* come 'vedere attraverso', che in realtà è il signifi-

²³ S.Y. Edgerton jr., *From Mental Matrix to Mappamundi*, cit., pp. 36-37.

²⁴ S.Y. Edgerton jr., *The Mirror, the Window, and the Telescope*, cit., p. 41.

²⁵ Cfr. A. Sohn-Rethel, *Geistige und körperliche Arbeit. Zur Theorie der gesellschaftlichen Synthesis*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1970; Idem, *Das Geld, die bare Münze des Apriori*, Klaus Wagenbach, Berlin 1990.

²⁶ Cfr. F. Farinelli, *La crisi della ragione cartografica*, Einaudi, Torino 2009, pp. 144-147.

²⁷ S.Y. Edgerton jr., *The Mirror, the Window, and the Telescope*, cit., p. 127.

²⁸ Tra gli innumerevoli lavori dedicati da Iacono a questo tema cfr. A.M. Iacono, «Illusion and Difference», in Stefano Leviaidi, Virginio Cantoni e Vito Roberto (a cura di), *Artificial Vision: Image Description, Recognition, and Communication*,

cato della parola *perspectiva*, mentre *prospectiva* è ‘vedere davanti’ – rammentando come mentre *prospectiva* abbia designato in seguito il metodo brunelleschiano messo alla prova con gli esperimenti catottrici, tutta «la prospettiva quattrocentesca [...] oscilla tra il vedere davanti e il vedere attraverso»²⁹. Inoltre, secondo Iacono, la *finestra albertiana* segna una soglia fondamentale nel definire quell’oggettivizzazione del mondo attraverso il distacco tra soggetto e oggetto della visione che caratterizza l’approccio moderno al reale. Il risultato è che in uno spazio “geometricamente logico” si vengono a delineare immagini le cui dimensioni e posizione relativa sono funzione diretta della distanza dall’occhio di uno spettatore immobile, secondo moduli proporzionali che, antropomorfi o no (il *braccio* albertiano è un terzo dell’altezza di un uomo), scandiscono il ritmo di una rappresentazione controllata dall’occhio, sia nella distanza dal quadro sia nella posizione rispetto all’altezza dell’occhio stesso (la linea d’orizzonte).

Ora, Iacono sottolinea anche come, per funzionare, «la finestra dell’Alberti deve essere percepita, deve cioè essere ben visibile come confine tra colui che guarda e la cosa guardata»³⁰: ed è proprio questa sua caratteristica che, una volta di più, ne indica la natura cartografica, e ci consente di meglio comprendere l’efficacia della forma-atlante codificata da Ortelio.

Nel periodo in cui il *Theatrum* appare e diventa da subito un *bestseller*, è già affermata nell’arte quella tendenza alla creazione di nuovi generi (la natura morta, il paesaggio) che trova fieri oppositori nell’area italiana (un nome tra tutti, Michelangelo). Questi nuovi generi hanno in comune il realismo, spinto fino ai dettagli più minuti, e il far diventare

Academic Press, San Diego-London 1997, pp. 227-238; Idem, «Knowledge, Observer, Frontality. About the “Finestra Albertiana”», in C. Di Natale, A. D’Amico e F. Davide (a cura di), *Artificial and Natural Perception* (Proceedings of the 2nd Italian Conference on Sensors and Microsystems), World Scientific, Singapore 1997, pp. 16-21; Idem, «Prospettiva pittorica, riproducibilità delle immagini, rappresentazione», in E. Moriconi e S. Perfetti (a cura di), *Pensiero, parola, scrittura. Filosofia e forme della rappresentazione* (Atti del convegno, Pisa 28-30 aprile 2004), ETS, Pisa 2007, pp. 49-66; Idem, «Gli universi di significato e i mondi intermedi», in A.G. Gargani e A.M. Iacono, *Mondi intermedi e complessità*, ETS, Pisa 2005, pp. 5-39.

²⁹ A.M. Iacono, «Gregory Bateson. Aspetti epistemologici della critica al dualismo», in S. Manghi (a cura di), *Attraverso Bateson. Ecologia della mente e relazioni sociali*, Raffaello Cortina, Milano 1998, p. 217.

³⁰ *Ibidem*.

immagine «una parte del contesto della loro stessa genesi»³¹. Oggetti d'uso quotidiano o scorci di natura da una finestra, che costituivano in precedenza dei *parerga* (abbellimenti a margine del tema iconografico del quadro)³², divengono il soggetto stesso della rappresentazione. Tale tendenza evidenzia l'emergere, tutto moderno, di una simmetria incrociata tra la progressiva soggettivazione dello sguardo e l'altrettanto progressiva oggettivazione della natura³³: la natura morta nata dal primo piano dell'immagine, dagli oggetti 'a portata di mano', si rivela insieme al paesaggio generato da un frammento dello sfondo, da uno sguardo che necessita della *distanza*³⁴.

La cornice stessa – altro *parergon* – viene riprodotta come parte integrante dei dipinti, con la sola ma essenziale differenza che, mentre il paesaggio e la natura morta appartengono al contesto *genetico* dell'opera, la cornice rappresentata come parte dell'immagine è un frammento del contesto *espositivo* dell'opera stessa³⁵: è un *parergon* che s'indirizza all'osservatore, segnalando, ancor più della cornice materiale, che si tratta di un'immagine. Questo espediente grafico è in azione anche nella rappresentazione cartografica, in particolar modo per la produzione dei secoli XVI-XVIII, in cui l'interferenza con la pittura si mostra maggiormente feconda. Infatti la mappa, già per mezzo della chiusura della cornice³⁶, isola e indica all'attenzione dell'osservatore lo spazio o gli oggetti raffigurati. In questo senso, la cornice «appartiene allo spazio dello spettatore e non a quello della rappresentazione»³⁷.

Il bordo, la cornice appunto, nella mappa funge da raccordo tra la chiusura operata nei riguardi della superficie rappresentata – per cui l'immagine può aspirare al ruolo di 'totalità', di piccolo mondo – e tutto ciò che si trova all'esterno, incluso lo spettatore e lo spazio che ingloba egli e la mappa. Bisogna rammentare che ogni rappresentazione visiva

³¹ V.I. Stoichita, *L'Instauration du Tableau: métapeinture à l'aube des temps modernes*, Klincksieck, Paris 1993; trad. it. di B. Sforza, *L'invenzione del quadro*, il Saggiatore, Milano 1998, p. 64.

³² Ivi, pp. 29-72.

³³ Cfr. R. Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Gallimard, Paris 1992; trad. it. di A. Pinotti, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Il Castoro, Milano 1999, in part. pp. 160-64.

³⁴ Ivi, p. 46.

³⁵ Ivi, p. 65.

³⁶ C. Jacob, *L'empire des cartes*, Albin Michel, Paris 1992, pp. 145-149.

³⁷ Ivi, p. 149.

non mostra semplicemente qualcosa nella raffigurazione, ma anche sé stessa; nel senso della messa in scena della sua organizzazione formale che fornisce all'osservatore i mezzi per la sua decodifica. L'osservatore assiste quindi a un doppio spettacolo: quello dell'oggetto mostrato e quello del sistema segnico che glielo sta mostrando.

Il ruolo della cornice nella mappa, analogo a quello della finestra dell'Alberti, può essere riconnesso all'interpretazione che John Shearman ha dato dell'arte rinascimentale. Egli ipotizza che l'uso della prospettiva abbia fornito all'arte del Rinascimento una propensione al coinvolgimento dello spettatore dal punto di vista *logico*, oltre che *retorico*³⁸. Le opere determinano con la loro impalcatura prospetticamente delineata uno «spazio condiviso» [*shared space*], in cui lo spettatore è immerso, piuttosto che esserne un osservatore dall'esterno³⁹. Per Shearman l'arte rinascimentale è un'arte «transitiva» «il cui soggetto viene completato soltanto al di là da sé nello spazio dello spettatore, o anche *completato esplicitamente da e nello spettatore stesso*»⁴⁰.

Si comprende così che quando Ortelio afferma che le mappe del *Theatrum* sono *specula*, pone la propria opera cartografica come grande opera-soglia della modernità. Le mappe del *Theatrum* oscillano anch'esse, come la produzione prospettica classica, tra il “vedere davanti” e il “vedere attraverso”, a causa dell'ideale di tolleranza religiosa che sottintende il progetto orteliano, ma, come vedremo tra poco, la messa in forma spaziale del presente e del passato sposta decisamente l'equilibrio concettuale dell'opera dal lato della modernità incipiente.

La metafora dello *speculum mundi* accompagna l'immagine dell'uomo occidentale fino alle soglie della modernità [...] il “grande specchio” rimane sullo sfondo di quel passaggio “dal mondo chiuso all'universo infinito” che segna le tappe del progressivo decentramento dell'uomo e che, infine, condurrà alla stessa *frammentazione dello specchio*, alla nascita di una nuova “visibilità”, ormai declinata secondo le pretese “chiare e distinte” del “co-gitante” soggetto cartesiano⁴¹.

³⁸ J.K.G. Shearman, *Only Connect: Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton University Press, Princeton 1992, pp. 17-27 e 59-107 (ed. or. “The A.W. Mellon lectures in the fine arts”, 1988, Bollingen series, XXXV, 37, Washington D.C., The National Gallery of Art).

³⁹ Ivi, p. 59.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ A. Tagliapietra, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Feltrinelli, Milano 1991, p. 163.

2. La forma-atlante e la forma-stato

E la preminenza della cartografia, nel *Theatrum* si evidenzia anche nel modo in cui la medesima struttura dell'opera imposta il rapporto con il discorso storico. Innanzitutto, il contenuto del testo a corredo d'ogni mappa «non determina il contenuto della mappa associata, piuttosto è determinato da essa»⁴²: mentre dunque per un cartografo medievale era il formato della pagina scritta a dettare i limiti della mappa, per un cartografo moderno come Ortelio è la mappa ad informare il testo. Inoltre, qui per il passato – che nelle *mappae mundi* medievali si presentava nella veste di *luoghi* rappresentati – viene riservato uno spazio testuale apposito, che in seguito si autonomizza come volume a sé stante: la rappresentazione del presente e la rappresentazione del passato si separano, e, pur riconoscendo la rilevanza della seconda, è alla prima che si assegna il primato. L'atlante storico di Ortelio è, appunto alla lettera, un *parergon*: perché mette in immagine quel che un tempo era solo «una parte del contesto» dell'immagine cartografica. Ortelio assegna al passato uno *spazio* proprio: non solo questo pone una distanza critica rispetto all'autorità degli antichi, ma il medesimo ruolo del passato – l'*historia magistra vitae* – viene posto esplicitamente nei termini della messa in figura di un'*eredità comune*. La *distanza* dal passato però si coniuga con la capacità della carta storica di offrire una «quasi-esperienza» al lettore: essa consente di dare stoffa sensoriale, per così dire, alla narrazione degli eventi, offrendo alla storia un quadro unitario globale in cui dar senso agli eventi collocandoli, situandoli. Questo atteggiamento si rispecchia, è il caso di dirlo, nella grande carta *Aevi veteris, typus geographicus* in cui Ortelio inserisce ciò che gli autori antichi consideravano l'ecumene – rappresentato però nelle forme note nel 1570 – all'interno del quadro globale delineato anch'esso allo stato *attuale* delle conoscenze così come configurato nel grande planisfero del *Theatrum* – il *Typus Orbis Terrarum* – lasciando però vuote tutte le aree esterne all'antica ecumene: il semplice raffronto visivo tra i due planisferi era sufficiente a mettere in prospettiva ciò che gli antichi *insegnavano* con ciò che i moderni *sperimentavano*⁴³.

⁴² J.R. Akerman, «From Books with Maps to Books as Maps: The Editor in the Creation of the Atlas Idea», in J. Winearls (a cura di), *Editing Early and Historical Atlases*, University of Toronto Press, Toronto 1995, p. 24.

⁴³ J.-M. Besse, *Les grandeurs de la Terre: Aspects du savoir géographique à la Renaissance*, ENS-LSH Éditions, Lyon 2003, pp. 23-8.

La questione dell'eredità del passato e dell'Europa a venire come prefigurata da Ortelio è poi evidente nella carta dell'Europa ritratta nell'articolazione delle regioni classiche e non delle unità politiche, caratterizzate ognuna da un colore che sfuma al passaggio da una regione all'altra.

Nell'atlante di Ortelio il mondo poteva esser mostrato senza un centro etnico o religioso; in effetti, il mondo poteva esser frantumato in unità 'orizzontali', paesi, spogliati di qualsiasi mira di predominio e inglobamento, che divengono semplicemente le parti costituenti di un tutto più vasto⁴⁴.

È in tal senso che «la pubblicazione di un atlante è un atto politico, nel senso più ampio»⁴⁵.

D'altra parte, è proprio a partire dall'epoca del *Theatrum* che la "territorializzazione del dominio" inizia a manifestarsi diffusamente. Se l'atlante europeo di Matthias Quad si può considerare un precursore, nella delineaazione accurata ed estensiva dei confini solo il 45 per cento delle carte del *Theatrum* li riportano, e si devono attendere *Les cartes générales de toutes le provinces de France* di Nicolas Sanson (1658-1659) per giungere alla copertura del 98 per cento⁴⁶.

L'atlante – come *format* tipicamente moderno – produce e registra nel suo evolversi la costruzione dell'immagine nazionale dei territori. A parte il precedente costituito dall'*Atlas* di Saxton – che non è un atlante nazionale in senso stretto –, il *Theatre françois* di Maurice Bouguereau (Tours, 1594), l'*Italia* di Giovanni Antonio Magini (Bologna, 1620), la *Germania Inferior* di Pieter van den Keere (Amsterdam, 1617), sono chiari segnali dell'affermarsi di una domanda editoriale che riflette i gusti di un pubblico la cui estensione d'interessi tende sempre più a coincidere con i confini di un territorio definito.

Questo procedere verso la cartografia di un'Europa di nazioni è evidenziato da una serie di elementi.

Oltre alla già citata influenza del *format*, nell'avanzare verso il diciassettesimo e diciottesimo secolo l'attenzione del pubblico dei lettori si sposta verso le caratteristiche politiche dei paesi raffigurati nelle loro

⁴⁴ S. Voekel, "Upon the Suddaine View": State, Civil Society and Surveillance in Early Modern England, «Early Modern Literary Studies», 4.2/ Special Issue 3, September 1998, 2.1-27: <http://purl.oclc.org/emls/04-2/voekupon.htm>.

⁴⁵ J.R. Akerman, *The Structuring of Political Territory in Early Printed Atlases*, cit., p. 139.

⁴⁶ Ivi, p. 141.

partizioni e l'abbandono progressivo del latino: gli atlanti divengono sempre più attenti non solo ai confini regionali ma anche alle distinzioni giuridiche – come quella tra sovranità territoriale e giurisdizione amministrativa – rimpiazzando il latino con la lingua del mercato editoriale cui è rivolta l'edizione⁴⁷.

Inoltre, se il progetto cosmopolita di Ortelio si mantiene, per così dire, sottotraccia, i primi tre atlanti in cui emerge la tematica nazionale sono esplicitamente orientati. A parte le peculiarità dell'Atlas di Saxton che esprimono l'originalità della situazione politica inglese, i lavori di Wolfgang Lazius e Johann Stumpf dichiarano apertamente la propria finalità politica, seppure su posizioni diverse.

Analogamente al processo che investe il rapporto tra politica e territorio – la *naturalizzazione spaziale dell'assetto politico* – la partita della presupposta *naturalità* del nuovo assetto politico si gioca anche sul piano temporale, storico, favorita dalla scissione tra rappresentazione del presente e rappresentazione del passato. A tale separazione, sconosciuta alla cartografia medievale, viene dato carattere stabile dalla cartografia moderna, il cui esempio più illustre e influente è l'*Aevi veteris, typus geographicus* di Ortelio, alle origini stesse dell'idea di atlante storico.

Il progetto statale nella sua fase matura ottocentesca, in linea con questa tendenza, si articolerà sul doppio binario della legittimazione dello stato nazionale, attraverso la naturalizzazione dell'assetto politico, e della messa in forma del passato affinché il luogo-nazione diventi il riferimento identitario di tutti i cittadini, con l'uso estensivo nell'editoria e nella pedagogia degli atlanti nazionali e degli atlanti storici

Non mancano le operazioni commerciali anche nel settore degli atlanti storici: come l'*Atlas Lesage* – redatto dall'autore del celebre *Memoriale di Sant'Elena*. Fu un grande successo di pubblico a partire in particolare dalla sua edizione parigina (1803-1804), che sacrifica la qualità a favore della massima vendibilità del prodotto: più che di vere e proprie mappe, peraltro non numerose, si tratta di vaste porzioni di testo inserite in schematiche illustrazioni dei territori interessati, con un'impaginazione del testo di commento che ricalca quello delle colonne dei quotidiani e uno stile di scrittura preoccupato di essere accattivante più che accurato⁴⁸. Non si tratta certamente di un testo che abbia avuto un

⁴⁷ Ivi, pp. 144-146 e p. 152.

⁴⁸ W.A. Goffart, *Historical Atlases: The First Three Hundred Years, 1570-1870*, University of Chicago Press, Chicago 2003, pp. 303-314.

ruolo pedagogico di rilievo nella società europea, ma ha contribuito in maniera determinante alla diffusione e alla popolarità di un genere.

Se gli atlanti nazionali hanno un ruolo educativo e pubblicitario fondamentale nella costruzione della coscienza collettiva, gli atlanti storici presentano svariati esempi di orientamento del passato in senso nazionale che s'incardinano in un quadro che è eurocentrico, imperialista e determinista.

Nella nuova situazione che si andava delineando, con l'impulso all'alfabetizzazione sulla base delle lingue nazionali, le «frontiere interne» di Fichte diventavano prerogativa della scolarizzazione di massa.

Gli antichi imperi e le società *ancien régime* poggiavano ancora sulla giustapposizione di popolazioni linguisticamente separate, sulla sovrapposizione di "lingue" incompatibili tra loro, per i dominanti e per i dominati, per le sfere sacre e quelle profane, tra le quali doveva esistere un vero e proprio sistema di traduzioni. Nelle formazioni nazionali moderne, i traduttori sono scrittori, giornalisti, uomini politici, attori che parlano la lingua "del popolo" in un modo che sembra tanto più naturale quanto più garbo vi mettono. La traduzione è divenuta innanzitutto una traduzione interna tra "livelli di lingua"⁴⁹.

Non per caso l'istruzione di massa, di cui gli atlanti nazionali sono stati una componente didattica di base, si è diffusa a livello mondiale a misura della diffusione del modello politico dello Stato-nazione ottocentesco, a prescindere dalle caratteristiche sociali, culturali ed economiche dei paesi considerati.

Bisogna considerare che – anche a causa dell'incremento dell'alfabetizzazione e il miglioramento medio del tenore di vita – la domanda d'informazione era notevole e crescente. Vi era un grande interesse nella statistica (il cui uso di mappe era ormai uno standard riconosciuto), la diffusione delle ferrovie stimolava la richiesta d'informazioni riguardo i centri urbani attraversati e spesso gli orari ferroviari erano corredati da mappe. Se in paesi come la Prussia si era già autorizzata la vendita al pubblico di cartografie statistiche ufficiali, il pubblico europeo nel suo complesso era ormai avvezzo a incontrare mappe nelle bibbie, su riviste e quotidiani, sui francobolli e sui contenitori di prodotti

⁴⁹ É. Balibar, «La forma nazione: storia e ideologia», in É. Balibar e I. Wallerstein, *Разъџа, nazione, classe: le identità ambigue*, Edizioni Associate, Roma 1991, p. 107.

di largo consumo⁵⁰. Ovviamente tale familiarità rendeva più agevole la naturalizzazione dei contenuti veicolati. È l'Ottocento, con la sua standardizzazione su base industriale dello spazio e del tempo ad aver consolidato l'idea di una *quotidianità* fatta di regolarità, prevedibilità. Di un percorso di vita, insomma, lungo un tragitto confortevolmente indicato da segnavia culturali, prodotti di una civiltà, quella occidentale, che si riteneva fosse quanto di meglio la storia umana avesse generato.

Ovviamente, il colonialismo e l'imperialismo, in particolare britannico, non sono di certo estranei alla profusione di atlanti storici ottocenteschi e al loro successo editoriale, sia in campo educativo sia per il grande pubblico. Ne è un buon esempio l'*Historical Atlas* dell'avvocato londinese Edward Quin (1794-1828), uscito due anni dopo la morte dell'autore e destinato a molte edizioni. L'impiego drammatico dell'espedito grafico delle nuvole che occultano la parte sconosciuta della terra in un determinato momento storico – una delle ragioni della sua rinomanza presso il pubblico⁵¹ – riprende l'espedito comparativo sulla medesima base cartografica adottato da Ortelio nell'*Aevi veteris, typus geographicus*, con l'aggiunta però della visione eurocentrica e imperialistica: non soltanto nella scelta dei momenti storici considerati significativi per la storia del mondo, ma anche nell'uso della campitura di un medesimo colore, ormai divenuta uno standard piuttosto riconosciuto per indicare formazioni politiche territoriali su base nazionale, per designare il nuovo contenitore della *civiltà*. Infatti, Quin estende tale espedito grafico anche agli enti politici antichi e medievali, specificando che con un'«indistinta ombreggiatura verde oliva» erano segnalati i «paesi barbari e non civilizzati» – cioè i paesi extraeuropei con forme d'insediamento e governo non coincidenti con quelle europee, come le «tribù dei deserti» – indipendentemente dal periodo storico considerato⁵². D'altro canto, un altro atlante storico – l'*Historical and Modern Atlas of the British Empire* di Robertson e Bartholomew (1905) – impregnato della visione teleologica che scorgeva nel corso della storia un percorso univoco che aveva come traguardo l'Impero britannico allora al suo apice, includeva quattro carte delle colonie africane (nel 1800, 1850, 1865 e 1880) intitolate significativamente «Sviluppo dell'Africa»⁵³.

⁵⁰ J. Black, op. cit., p. 53.

⁵¹ W.A. Goffart, op. cit., pp. 343-46.

⁵² J. Black, op. cit., p. 60.

⁵³ Ivi, p. 97.

La stessa nozione di ‘storia’ viene assimilata a quella di civiltà: come mostra Schrader nella sua tavola sinottica composta da sei mappamondi premessa all’edizione 1907 del suo *Atlas de géographie historique*, in cui l’«estensione della Storia sulla Terra», come recita la didascalia dell’immagine, ne traduce graficamente l’equivalenza. Su questa strada si porrà anche l’uso dell’atlante storico come strumento di propaganda nella Germania nazionalsocialista. È il caso dell’atlante di Kumsteller (1938), in cui la componente demagogica si evidenzia nel mostrare la presunta continuità del ruolo di leadership del popolo tedesco sin dai tempi della Riforma, unico «baluardo contro l’Asia», e in cui nazioni come la Polonia sono mostrate come una minaccia e non come parte dell’Europa. La componente razziale negli atlanti storici assume un ruolo sempre più rilevante, trovando nelle carte tematiche il medium grafico più efficace, significativamente inserite all’interno di opere d’impianto naturalistico (razza = natura = nazione). Il *Physical Atlas* di Johnston (1848), in larga parte edizione inglese dell’Atlas di Berghaus, nella sezione botanica e zoologica include infatti una carta etnografica dell’Europa.

Abstract

La forma-atlante moderna, inaugurata dal *Theatrum* di Ortelio, costituisce una soglia importante nell'evoluzione della cartografia, in particolare modo per la sua capacità di coniugare efficacemente l'impatto della stampa, come nuovo medium in grado di garantire uno standard innovativo di riproduzione e diffusione dell'informazione, con la mentalità progettuale che è uno dei caratteri della modernità. L'articolo mette in evidenza come tali modalità della forma-atlante siano state utilizzate dagli stati-nazione non solo come fonte di legittimità, ma come strumento principe della propria costituzione in quanto enti territoriali.

Parole chiave: Atlante, Ortelio, stato, mappa

With Ortelius' Theatrum the modern atlas format marks a historical turning point in the evolution of mapping, specifically due to its capability of combining effectively the impact of printing, as innovative medium of replication and dissemination of information, with the planning mindset as one of modernity's features. The article emphasises the ways in which such atlas format's characters were employed by nation states, not only as a source of legitimacy, but also and above all as the main instrument to build their very nature as territorial powers.

Keywords: Atlas, Ortelius, State, Map