

Da icone a emblemi

Cartografia morale delle città (secc. XIV-XVI)

di Giorgio Mangani

Relazione al III Convegno Internazionale

“L’Iconografia delle città europee dal XV al XIX secolo”

Centro Interdipartimentale di ricerca sull’Iconografia della città europea

Università degli Studi di Napoli “Federico II”

Napoli 30-31 maggio 2003

(Edito in C. de Seta, a cura, *Tra oriente e occidente. Città e iconografia dal XIV al XIX secolo*, Napoli, Electa Napoli, 2004, pp. 10-21)

Questo non è un viaggio per i piedi.

Plotino, *Enneadi*, 1.6.8

Una questione di metodo

Il consueto convegno napoletano sull' "Iconografia della città" mi offre l'occasione di aprire una discussione sui primi risultati di un'indagine, avviata da alcuni anni, dedicata ad un argomento sino ad ora percepito nell'ambiente della storia della cartografia come una sorta di "curiosità" di contorno: quello della cosiddetta "cartografia morale" (1). La ricerca trae origine dalla ricostruzione da me proposta nel 1998 del carattere religioso-morale dell'atlante di Abramo Ortelio, il *Theatrum orbis terrarum* (Anversa 1570) e di alcuni suoi specifici prodotti cartografici come la carta cordiforme edita nel 1564, che oggi mi appaiono esempi non isolati di una vocazione meditativo-morale svolta dalla cartografia premoderna, considerata ancora come una forma di "curiosità cartografica"(2).

La frequentazione della storia della cartografia, negli ultimi venti anni, mi ha consentito di osservare i sensibili miglioramenti e gli approfondimenti raggiunti da questa disciplina in molti lavori di lingua inglese, francese e italiana, in parte testimoniati dalle aperture alle nuove sensibilità interpretative della *History of Cartography* diretta da David Woodward(3). Ho la sensazione, tuttavia, che siamo ancora lontani dall'aver eliminato dagli studi l'influenza dell'idea moderna di mappa, che continua ad essere ancora percepita prevalentemente come un mezzo per rappresentare fedelmente un territorio, in proporzione, e per orientarvisi, anche in contesti storiografici raffinati.

Dietro le numerose ricostruzioni dedicate a questa materia in maniera più consistente che prima in questi ultimi anni, traspare ancora troppo spesso l'idea di una progressiva "laicizzazione" del documento cartografico, di una sua evoluzione verso la moderna scienza topografica, capace di rappresentare il mondo reale in chiave realistica e matematicamente attendibile, senza più gli orpelli delle gerarchie, dei simbolismi morali e religiosi dei mappamondi e delle vedute medievali.

La mia impressione è invece che lo sviluppo in senso realistico e matematico della cartografia, e soprattutto di quella urbana, muova e trovi i suoi fondamenti nella tradizione dell'iconografia devozionale e riflessiva delle icone sacre, fondata sui meccanismi dell'arte della memoria, accentuando, nel tempo, questa funzione piuttosto che ridurla, nella fase di passaggio alla produzione scientifica e a stampa.

Invece di registrare una "laicizzazione" borghese della rappresentazione territoriale, che spesso si fa coincidere con lo sviluppo di attenzioni naturalistiche, paesaggistiche e di

rappresentazione urbana, i secoli XIV e XV testimoniano un rilancio del paesaggio e della veduta urbana in chiave meditativa e mistica con il trasferimento di modelli retorici caratteristici della tradizione religiosa, connessa alla funzione morale esercitata dalle rappresentazioni urbane e geografiche, che coesiste senza problemi con il nuovo approccio matematico alla rappresentazione in scala, senza sostanziali trasformazioni, fino alla produzione cartografica del secolo XVII.

Anche gli affreschi del Buon Governo di Ambrogio Lorenzetti, pittore tradizionalmente versato nel genere sacro, considerati la prima testimonianza di un paesaggio laico dell'età moderna, fanno parte, in realtà, di un ciclo "cosmologico morale" che, come ha chiarito Chiara Frugoni,(4) piuttosto che laicizzare la retorica compositiva medievale delle immagini paesaggistiche, sembrano spiritualizzare in senso religioso il contesto civile attraverso l'impiego di modelli rituali come la processione e l'attribuzione al paesaggio della funzione di sceneggiare, esattamente come nei dipinti di tema devozionale, le conseguenze del progresso etico della città o, viceversa, del suo malgoverno. Frugoni ha parlato, non casualmente, in proposito, di un volontario "atteggiamento blasfemo" dell'artista, che applica a un genere laico lo stile e i modi della tradizione linguistica dei soggetti religiosi.

Quando parlo di "cartografia morale" dunque (differentemente dalla "cartografia moralizzata" di Schulz), non mi riferisco solo a quei documenti medievali come i mappamondi, o umanistici come le "gallerie", gravati dal peso di complesse architetture simboliche, ma anche e soprattutto al carattere "morale" di *tutta* la cartografia antica, in quanto prodotto tipico dell'arte della memoria, intesa, come è stato ormai chiarito, non solo come un metodo per archiviare e recuperare informazioni, ma come vera e propria "arte del pensare".

Loci e imagines

Il funzionamento dell'arte della memoria antica e medievale ci è oggi più chiaro, dopo gli studi di Frances Yates(5), soprattutto grazie a Mary Carruthers(6), che ha spiegato in che modo i meccanismi che presiedevano alla memorizzazione fossero poi gli stessi deputati alla "costruzione" del ragionamento e del conseguente comportamento.

Come è noto già dalla *Rhetorica ad Herennium*, i concetti o i passi da mandare a memoria erano collegati a immagini curiose o piuttosto forti, "colorate" quanto basta da colpire l'emotività e radicarvisi. Queste figure venivano immaginate in stanze separate fra loro e legate reciprocamente da un ragionamento che coincideva mentalmente con un percorso nello spazio. Per questo motivo l'arte della memoria viene anche chiamata "locativa". L'attività degli studenti e dei novizi, in età medievale, consisteva nel mandare a memoria, con questi artifici, il maggior numero di passi della tradizione, raccolti

spesso per facilità di studio in *Florilegi* o *rotae* mnemoniche. Superata questa fase dell'apprendimento era possibile passare alla "composizione" che consisteva nella ricerca dei passi più convenienti, degli *exempla* che si adattavano all'argomento trattato, attraverso il ripescaggio (la "ruminatio") dei brani memorizzati e il loro originale riutilizzo nella redazione dell'orazione. Tanto maggiore era la quantità dei passi memorizzati con il sistema delle immagini e dei *loci*, tanto più alto era il livello culturale della persona, e, poiché anche il comportamento era legato agli argomenti memorizzati, agli esempi percepiti e archiviati, tanto più alto era il suo livello morale. La memoria e la connessa "topica" erano dunque concepite come le "porte della morale". La scelta del giusto comportamento non era considerata diversamente dalla selezione degli *exempla* convenienti per la stesura dell'orazione.

Loci e *imagines* costituivano dunque il fondamento delle procedure meditative tardoantiche e medievali, e già in età ellenistica, soprattutto nel mondo scolastico, si era verificato uno slittamento mentale tra una rappresentazione cartografica e un'enciclopedia. Le immagini connesse ai luoghi, infatti, non miravano tanto a "rappresentarli" quanto a richiamare, attraverso le figure a loro tradizionalmente connesse, i passi della tradizione a loro dedicati: i poemi omerici o le storie della mitologia, i personaggi che li avevano resi famosi, le curiosità della tradizione letteraria e geografica.

Scorrere una carta o leggere un trattato geografico antico apriva la porta non ai luoghi, reali o immaginari che fossero, ma ai passi testuali e alle tradizioni culturali cui erano stati collegati in quanto *loci* mnemonici. Cartografia, enciclopedia e biblioteca coincidevano perfettamente e tutte insieme fungevano da repertorio, da topica, per recuperare di volta in volta il modello da impiegare nella composizione retorica e nel comportamento. Dunque, ogni carta, fosse un mappamondo o un paesaggio urbano, era un'icona morale, impiegata per rintracciare, attraverso la meditazione interiore dei passi e dei concetti rappresentati iconograficamente, il giusto modello di un comportamento.

Si potrebbe sostenere che fino all'acquisizione, piuttosto recente, di una funzione "operazionale" di orientamento (funzione che ogni approfondimento critico contemporaneo tende a rivelare comunque, anche oggi, molto più connessa a meccanismi persuasivi e ideologici di quanto si fosse pensato), ogni mappa premoderna sia stata percepita come un documento più legato al futuro che alla rappresentazione del presente, molto più come un "progetto"⁽⁷⁾ che come un calco. Ogni carta era nella sostanza, attraverso la topica che documentava, lo strumento di persuasione di un comportamento futuro, un vero e proprio progetto morale.

Parerga

Questa nozione consente di comprendere in termini non soltanto storico-artistici, come invece generalmente si è fatto, la prevalente funzione meditativa delle vedute urbane e paesistiche che decoravano le ville romane. Le ville suburbane romane adottarono nella decorazione degli interni i modelli paesaggistici dell'arte ellenistica, caratterizzati dalla rappresentazione di paesaggi mitologici e arcadici di fantasia, spesso citazioni di narrazioni mitologiche o di trattazioni teatrali. Paesaggi, città, battaglie navali, giardini (i *parerga* cioè, in sostanza, gli *otia*) svolgevano la funzione di rappresentare i *loci* mnemonici, evidentemente giocando in modo consapevole sul doppio significato dell'espressione, mentre la loro collocazione in "stanze" ne rimarcava, come da manuale, la dichiarata funzione mnemonica. La selezione dei temi, coerentemente con le regole dell'arte della memoria, era compiuta in relazione al "carattere" del proprietario o alle sue ambizioni. Giardini e camere *pictae* erano i luoghi dell'*otium*, e quindi le occasioni per la meditazione individuale cui le immagini offrivano spunti di riflessione ed *exempla*. L'abitudine a considerare il giardino o l'ambiente naturale come una specie di enciclopedia morale era già stata tipica, d'altra parte, del mondo greco. Marcel Detienne(8) ha ampiamente documentato la complessità dei significati, dei valori e delle logiche di opposizione e congiunzione che mettevano in collegamento i fiori, le piante e le altre componenti del mondo naturale con i modelli e i valori della civiltà urbana quali il matrimonio, la società civile, il ciclo riproduttivo, costituendo un vero repertorio enciclopedico e normativo.

Al di fuori dell' *hortus conclusus* del giardino, tutto il territorio greco, disseminato di cenotafi ed *heroa*, si presentava come un grande repertorio della memoria. Passeggiare entro un giardino, camminare lungo un'alberata o deambulare sotto una loggia erano procedure meditative, connesse con l'apprendimento e legate al concetto mnemotecnico della *deambulatio*. Esse erano attraversamenti di *loci* ritmati dalle sequenze discrete del paesaggio, degli alberi e degli *intercolumnni* del loggiato che svolgevano la stessa funzione delle "stanze" mnemoniche. Non per caso le scuole e i *gymnasia* erano collocati nelle logge e nei pressi dei parchi sacri. I giardini vennero poi raffigurati sui tappeti persiani, dal VI secolo dC, e divennero il luogo meditativo, portatile, della preghiera islamica seguendo la stessa evoluzione delle camere *pictae* illustrate con motivi naturalistici(9).

Il viaggio mnemonico riflessivo

Nel mondo della scuola di età ellenistica i *loci* mnemonici coincidevano già con i luoghi geografici descritti nelle opere in versi come quella di Rutilio Namaziano o Dionigi Periegete(10) o rappresentati sulle mappe. Questa concezione del carattere mnemonico e

riflessivo del muoversi lungo un territorio, reale o rappresentato, fu una condizione preliminare del pellegrinaggio ai luoghi santi, *loci* per eccellenza in quanto monumenti della fede piuttosto che luoghi geografici.

Questa attenzione per il "viaggio" attraverso i luoghi simbolici non fu un'esclusiva dei cristiani. Significativo a questo proposito è per esempio il successo registrato, nel I sec. dC, dal mito del "sant'uomo" divulgato dalla *Vita di Apollonio di Tyana* narrata nel II-III sec. dC, da Filostrato che si fonda sul continuo spostamento del santone attraverso luoghi geografici percepiti prevalentemente come simbolici e morali, che sembra aver creato le condizioni per la diffusione del modello dell'apostolo cristiano e della sua missione geografica pentecostale(11).

Il pellegrinaggio ai *loci* simbolici di Apollonio e quello devozionale ai luoghi sacri del cristiano, che si sviluppa dopo il IV secolo, funzionano alla stessa maniera. Il pellegrinaggio ai luoghi santi è un percorso reale, ma è soprattutto un percorso riflessivo interiore: esso si fonda sulla forza immaginativa dei luoghi attraversati e vissuti capace di imprimersi nella memoria e di condizionare il comportamento individuale futuro. Pur trattandosi di un itinerario reale, il pellegrinaggio avviene, infatti, in una sorta di "miniaturizzazione" della vicenda storica di Cristo: esso si snoda attraverso i santuari creati a Gerusalemme da Costantino e da Elena che ripercorrono la nascita, la morte e la resurrezione di Cristo; si muovono cioè lungo una sequenza di eventi storici, che si dispongono nello spazio come parallela successione di luoghi resi *loci* dai loro monumenti (la chiesa di Bethlehem, il tempio sul monte degli ulivi, l'Anastasi) (12).

Quello che i pellegrini cercano non sono i luoghi geografici, ma i *loci* della vita di Gesù, quelli contaminati dal suo passaggio. C'è un collante che lega fra loro questi monumenti e che li fa percepire come un sistema organico, capace di rappresentare significati universali e cosmologici.

I pellegrini infatti misurano le proporzioni delle sacre reliquie come quelle del santo sepolcro per "replicare" e moltiplicare il loro potere magico. L'atto del calcolo e della misura, il più possibile attendibili, sono azioni in cui la preghiera e la meditazione convivono con la precisione meticolosa; anzi, il potere delle reliquie è tanto maggiore quanto minore è stata l'intermediazione umana (le reliquie più pregiate sono infatti quelle *acheiropoietai*);(13) la reliquia per contatto, come la sindone, è quella più autorevole. "Misurare Gerusalemme" diventa dunque, in età tardo antica e medievale, a partire dal passo dell'*Apocalisse* di Giovanni (11,1-2), sinonimo della pratica meditativa; significa meditare sulla funzione simbolica della città santa e sulle sue "proporzioni mistiche"; nella tradizione cistercense è la più comune pratica di meditazione interiore (14).

La rappresentazione di Gerusalemme diventa una delle principali immagini meditative e simboliche della nuova "societas christiana" che il Cristianesimo vuole fondare nella storia del mondo e che Eusebio richiama già nel trattare della costruzione del Santo Sepolcro. La figura di Gerusalemme, con la sua forma rotonda o quadrata circondata dalle mura è il modello di ogni nuova costruzione: il monastero, la chiesa, le nuove aggregazioni urbane del XIII e XIV secolo(15).

Anche sul versante cartografico scientifico, la rappresentazione di Gerusalemme è forse il genere di veduta urbana più antico e diffuso e con una tradizione continua(16). La domanda di itinerari e di piante ad uso dei pellegrini ha certamente avuto un peso, ma non va sottovalutato come la necessità di rappresentare i monumenti sacri e le loro reciprocità prossemiche, secondo la loro proporzione reale, anche se approssimativa – presente già nella prima mappa di Arculfo (VII sec.) (17, Fig. 1) – abbia determinato, ben prima della codifica umanistico-rinascimentale, l'idea di una "proporzione divina" e dei suoi poteri "riproduttivi", anche in termini magici e taumaturgici, giunta fino ai trattati del XV secolo e XVI secolo(18).

Il rapporto tra pellegrinaggio e proporzione artificiale era così forte ancora nel XVI secolo, soprattutto nel nord Europa (l'area dove si sviluppò prima che altrove l'attenzione per la scienza cartografica), che il primo teorico francese della prospettiva, Jean Pelerin Viator (un nome che è già un programma), costruisce il proprio trattato (*De artificiali perspectiva*, 1505) come un pellegrinaggio personale e interiore attraverso le diverse forme della rappresentazione prospettica che si conclude con la veduta del santuario di San Bavone, tradizionale mèta di devozione, rappresentato entro un arco trionfale(19).

La cartografia di Gerusalemme e della Palestina, dal secolo XI fino al XVII, sembrano un passaggio obbligato anche dei cartografi "scientifici". Nel 1320 Pietro Vesconte fa uso della prima griglia cartografica per il disegno della terra santa nel *Liber secretorum fidelium crucis* di Marino Sanudo(20). Nel 1500 Erhard Etzlaub di Norimberga sposta l'attenzione su Roma, divenuta mèta di pellegrinaggi, con la sua *Romweg* in cui sperimenta la prima proiezione stereografica, diretto antecedente di quella di Mercatore(21). Insomma, matematici e cartografi, pure entro una nuova competenza di calcolo, continuavano a "misurare Gerusalemme".

Attraverso i processi meditativi che imponeva alla memoria e alla mente, la veduta di Gerusalemme attivava, nei secoli XIV e XV, la *attualizzazione* del progetto cristiano. Attraverso l'applicazione delle regole dell'arte della memoria diffuse e praticate dagli ordini mendicanti (cui si deve lo sviluppo della fede interiore e l'invenzione della

coscienza, a partire dal XII-XIII secolo), la città sacra veniva presentata nelle forme, riconoscibili, della città reale in cui il messaggio cristiano veniva messo in campo.

Dopo la lunga tradizione medievale in cui la Gerusalemme celeste aveva assunto i tratti del puro simbolo astratto, coincidendo a volte con le ruote mnemoniche, a dimostrazione della sua funzione meditativa, i codici della *Città di dio* di Agostino del secolo XV cominciano a rappresentare la città celeste nelle forme delle nuove capitali che ambiscono a presentarsi con i tratti della *renovatio*. La Roma di Niccolò V appare mentalmente ad Agostino come nuova Gerusalemme nella miniatura di un codice della *De civitate dei* copiato a Subiaco nel 1467 e conservato alla New York Public Library(22, Fig. 4), e in un altro codice alla Biblioteca di S. Genevieve di Parigi,(23, Fig. 5) copiato nel 1459. Ma si tratta di elaborazioni in chiave propagandistica di un modello figurativo che sin dal secolo precedente ha connotato gran parte dell'iconografia dei santi patroni delle città, rappresentate adagiate come su di un piatto, rese identificabili dalla *forma urbis* o da alcuni precisi richiami mnemonici (Figg 2, 3). Queste città non sono tuttavia "copie" della realtà, descrizioni della città, sono manifesti del progetto di costruzione, *hic et nunc*, della *societas christiana* propagandata con le arti della retorica mnemonica (colorando cioè l'immagine con figure familiari per facilitarne la memorizzazione) dagli ordini mendicanti, come avviene con la sostituzione di Gerusalemme con Arezzo(24) sullo sfondo della scena dedicata al rinvenimento della croce di Cristo nella *Leggenda della vera croce* di Piero della Francesca (1466 ca, Fig. 6). Documenti votivi, ma anche attenti ad una contabilità identificativa, nei quali deve essere chiara la riconoscibilità della città, come quella del santo che ne ha assunto il patronato.

L'impulso impresso alle procedure intime di riflessione e al loro controllo per sviluppare una nuova forma di fede individuale e interiore che si nutre di immagini riflessive come quelle urbane produce, tuttavia, intorno al XIII secolo (quando si registra la punta massima della pratica del pellegrinaggio), la svalutazione della visitazione dei luoghi santi a vantaggio di forme di "viaggio" più virtuali o miniaturizzate,(25) più riflessive e interiori che possono essere praticate in casa o con percorsi puramente simbolici o di breve tragitto: dalla pratica del rosario, che si diffonde in concomitanza con questa sensibilità (e che presenta singolari prossimità con i meccanismi sottesi ai mappamondi medievali),(26) alla costruzione di repliche del santo sepolcro, di percorsi sacri "in scala", o di santuari locali (da San Giacomo di Compostela, a Canterbury, a Santo Stefano a Bologna). Il pellegrino-viaggiatore viene ora percepito dalla dottrina ecclesiastica nei suoi aspetti più deteriori: l'eccesso di *curiositas* che sembra coltivare, le occasioni di promiscuità sessuale cui si espone, l'instabilità emotiva che rischia. Il modello emotivo cistercense privilegia la *stabilitas* emotiva e il pellegrinaggio in

stabilitate. Vengono criticati aspramente anche i monaci *gyrovagi* che vivono chiedendo l'elemosina senza fissa dimora, e Innocenzo III condanna chi viaggia inutilmente(27).

Al posto del pellegrinaggio-viaggio viene valorizzata la funzione riflessiva dei nuovi santuari, modellati sulle forme e le proporzioni dei monumenti sacri. Il pellegrinaggio interiore può essere praticato anche entro la propria "stanza" cui veniva restituita la antica funzione di *locus* della memoria: Enrico IV muore, per esempio, in una camera chiamata "Gerusalemme", che probabilmente poteva essere raggiunta attraverso un percorso di "camere pictae" cui era stata affidata la funzione di rappresentare, con le immagini, le emozioni e le catene riflessive in genere attivate da un pellegrinaggio(28).

E' dunque in questa prospettiva, e non come testimonianza di un "progressivo", borghese interesse per la natura, che dobbiamo collocare le immagini paesistiche ed urbane che compaiono, a partire dal XIV e XV secolo, nei libri d'ore, nelle decorazioni miniate dei codici, sui muri affrescati delle residenze o delle gallerie civiche. In un modo o nell'altro, queste vedute costituiscono un'evoluzione, privata, delle funzioni votive delle icone della tradizione cristiana perché favoriscono il dialogo interiore del devoto, ispirato dalla sua condizione "storica" di attore su di un teatro del mondo da attraversare come un pellegrinaggio.

Non è un caso che i primi dipinti nei quali il paesaggio diventa protagonista rispetto alla figura umana, come quelli di Patinir, siano stati recentemente spiegati da Reindert L. Falkenburg(29) come rappresentazioni del pellegrinaggio umano in un mondo percepito come regno del peccato piuttosto che essere, come si credeva una volta, l'espressione di una nuova sensibilità per la natura *en plein air* e per la geografia, legate alla stagione delle scoperte geografiche.

Vedute devozionali

Anche se non tradiscono un'esperienza del reale di tipo galileiano, queste testimonianze sono comunque espressione del nuovo peso assunto, nella cultura tardomedievale, dall'"esperienza" interiore individuale. Come hanno cercato di spiegare Eugenio Battisti(30) e Hans Belting,(31) i paesaggi che nel XV secolo cominciano a contornare i dipinti devozionali svolgono la funzione tradizionalmente esercitata dalle camere *pictae*; essi sono *parerga*, sfondi cui è affidata la funzione di raccontare i precedenti e le conseguenze dell'immagine rappresentata. Il paesaggio è ancora una volta un *locus* mnemonico che dinamizza l'immagine, ne disegna i confini storici, richiama gli argomenti letterari e scritturali connessi.

Questa funzione mnemonica dei paesaggi ne enfatizzava la vocazione meditativa e "sostitutiva" dell'esperienza reale. Ancora nel 1521 Marcantonio Michiel raccontava di aver visto "tavolette de' paesi", forse dipinte dal pittore olandese Ouwater, utilizzate

come immagini devozionali collegabili al genere del “San Giovanni Battista nella foresta”(32).

Che queste immagini fossero usate in chiave riflessivo-devozionale è chiaro anche dalle loro modalità d’impiego pratico. Esse comparivano spesso in cronache o resoconti di pellegrinaggi, decoravano a volte le predelle o gli sportelli degli altari, avevano una dimensione “portatile”, trattandosi di disegni, dipinti o incisioni di piccolo formato, di uso privato, spesso montati su supporti per essere appesi alle pareti; decoravano mobili, strumenti musicali, muri e paraventi.

La funzione meditativa affidata al pellegrinaggio virtuale, privilegiato, intorno al XIII-XIV secolo, su quello reale, è frutto del rilancio dell’arte della memoria di questi anni. La sola lettura del resoconto di un pellegrinaggio, con le tecniche meditative appropriate, aveva infatti positiva influenza sulla devozione. Per questo motivo i codici e poi i volumi a stampa cominciarono ad essere illustrati con vedute affidando alle immagini la funzione di condurre, di influenzare la lettura, di strutturare il *ductus* delle catene riflessive individuali innestate dal testo(33).

Hartmann Schedel, autore della prima Cronaca illustrata da vedute di città, attribuiva ai paesaggi urbani e rurali una funzione emotivo-morale di questo genere e possedeva un codice con la cronaca del pellegrinaggio del domenicano Felice Fabi corredato di miniature paesistiche, frequenti anche nei manuali di preghiera e nei libri d’ore; Altdorfer decorò con paesaggi il libro di preghiere dell’imperatore Massimiliano(34).

Come ha scritto Christopher S. Wood a proposito della pittura di Altdorfer, il primo artista a dedicarsi alla pittura del cosiddetto “independent landscape”, cioè di un paesaggio in cui la figura umana tende a scomparire completamente, il setting paesistico aveva assunto, tra XV e XVI secolo, la funzione di orientare l’interpretazione dei dipinti (come era avvenuto per le miniature dei codici), di dare il carattere, l’identità di un dipinto, il suo stile(35). La scelta degli elementi contestuali, dei *parerga*, coincideva con i riferimenti narrativi scelti dall’artista rispetto alla pura tradizione iconografica e si sedimentava ai margini della scena figurata. La dimensione spirituale dell’opera devozionale, in definitiva, era data, almeno nell’ambiente del nord Europa, più dalla vegetazione, dalla veduta urbana e dal paesaggio sullo sfondo, che dalle figure. Altdorfer ha avuto la funzione, secondo Wood, di far evolvere la più pura tradizione tedesca delle icone devozionali, che in Germania aveva conservato più che altrove caratteri medievali, verso la pittura di paesaggio che ne ereditò la funzione riflessiva.

I paesaggi dipinti nei codici vennero prodotti anche come oggetti separati e furono subito collezionati e spesso utilizzati come “quadretti” appesi ai muri delle case borghesi, proseguendo la tradizione antica delle camere picte, che troverà grande

successo nelle case olandesi del XVI e XVII secolo, frequentemente decorate di carte geografiche(36).

L'arte dell'incisione all'acquaforte rese questo genere più popolare senza che si modificasse la sua condizione di luogo mnemonico. In molti casi le acqueforti vennero colorate per conservare un legame emotivo con la natura, ma il processo di "astrazione" innestatosi nel XIII secolo nella rappresentazione e immaginazione del mondo esterno fu accentuato dagli umanisti che finirono per apprezzare maggiormente il carattere di pura fisiologia, del tratto nero su fondo bianco che sembrava rappresentare ancora meglio la funzione mnemotecnica e meditativa delle immagini paesistiche (in quanto connotate dalla *simplicitas* dei tratti, esenti dall'*ornatus*, pericoloso oggetto della *curiositas*) (37). Grazie alla versatilità dell'incisione su rame, la tecnica dell'acquaforte proseguì infatti la funzione dello schizzo "ad uso di memoria" e fu subito adottata dalla cartografia.

A conferma delle funzioni connesse alla meditazione dell'*otium* privato, l'utilizzo di queste vedute urbane e rurali prosegue nel XVI e XVII secolo in contesti decorativi, negli strumenti musicali come i virginali, in placchette eburnee o in osso di stipi e scrittoi napoletani e nella rivisitazione di paraventi di gusto giapponese dei quali ha parlato Marias nel precedente convegno del 2001(38).

Mappe mentali, notai e identità anagrafica

Analizzare le vedute urbane e paesistiche fuori della loro dimensione di icone riflessive rischia dunque di impedire la comprensione dei loro meccanismi compositivi. La mia analisi non ha alcun carattere "confessionale"; tende semplicemente a restituire a questo genere artistico e scientifico l'ampiezza delle funzioni e dei significati che l'hanno caratterizzato almeno fino al XVII secolo. Il carattere essenziale di questa loro funzione complessa, della quale si è persa oggi ogni consapevolezza, è peraltro identificabile anche in contesti che non hanno nulla di religioso, ma che fanno uso degli stessi meccanismi mentali.

Uno di questi è connesso al ruolo strategico svolto dai notai, nella loro funzione di custodi della memoria civica, nell'applicazione, nel XIV secolo, alla dimensione amministrativa delle forme di ragionamento dell'arte della memoria locativa.

Non disponiamo di studi sistematici a scala europea su questo argomento, ma il magistrale lavoro di Daniel Lord Smail (39) compiuto sugli archivi di Marsiglia, per l'accuratezza dello studio e il carattere esemplare che una città come questa può offrire, ci permette di identificare, almeno per questa città, il ruolo esercitato dalla memoria locativa nella costruzione dell'identità personale moderna, non solo in termini culturali e di "psicologia storica", ma anche amministrativi.

Lo studio di Smail ha chiarito infatti come sia stata la “mappatura mentale” della città di Marsiglia, presente ed attiva nella cultura dei notai locali, formati per dovere professionale nella scienza memorativa, a creare le condizioni attraverso le quali è nata l’associazione moderna tra identità amministrativa e residenza abituale.

Questo percorso in realtà è avvenuto lungo un arco di tempo molto più lungo, giunto a piena maturazione solo nel XVIII secolo, ma già nella Marsiglia del XIV e XV secolo si assiste, nei registri notarili, allo sviluppo dell’uso di riferimenti alle strade per identificare le persone che compaiono nei rogiti.

Nella pratica dei loro rogiti, spesso stilati nei loggiati urbani, i notai di Marsiglia svilupparono infatti l’abitudine di identificare i soggetti dei loro atti attraverso le strade e i vicinati nei quali abitavano. Nel mettere in pratica questo principio, essi non facevano che dare applicazione alle prescrizioni dell’arte della memoria: collegare le persone ai *loci*.

Come molte città europee del tempo anche Marsiglia era organizzata, nel XIV secolo, in *insulae* e *sestrieri*, sicché il metodo identificativo dei notai fondato sulle strade e sui vicinati costituiva una novità, una novità appena tollerata da clero e aristocrazia che fondavano sulla articolazione urbana dei *sestrieri* e delle *insulae* la loro influenza politica. Il sistema identificativo fondato sulla memorizzazione locativa era invece apprezzato dalle classi borghesi per la sua minore subalternità alla distrettuazione urbana voluta dal potere aristocratico che tendeva a ripristinare nella città le gerarchie feudali. Ma poiché le strade e i vicinati erano in sostanza dei distretti produttivi sorvegliati dalle Gilde, il meccanismo, pur laicizzandosi, restava fondato su di un criterio morale. Era la “bona fama” dell’artigiano, infatti, sorvegliata dalle Gilde, a governare i rapporti tra i borghesi conviventi nel vicinato. Ogni artigiano o commerciante era legittimato a far parte della comunità in ragione del suo corretto comportamento.

Si capisce così il motivo per il quale clero e aristocrazia avessero accettato la nuova forma di identificazione personale: nell’eventualità che si rendessero necessarie rappresaglie in caso di insolvenza, la minaccia di incrinare l’onorabilità del debitore risultava assai più dissuasiva.

Il sistema di identificazione fondato su strade e vicinati appariva quindi, a Marsiglia, nel XIV secolo, come meno “orientato” ideologicamente e coglieva meglio dei *sestrieri* il dettaglio. Strade e vicinati erano infatti caratterizzati, in questo periodo, come dei veri distretti produttivi dei quali è restato in qualche città un residuo nelle vie dei calzaiuoli, dei fornai, ecc. Esse offrivano, quindi, la possibilità di identificare meglio una persona generalmente nota per la sua attività.

Il metodo di identificazione fondato su un reticolo stabile di *loci* stradali favorì, alla lunga, la stabilizzazione dei nomi attribuiti alle strade e, contestualmente, creò le condizioni per l'abbandono del patronimico come criterio di prevalente identificazione personale, che fu sostituito dal luogo di origine. Con il tempo, il sistema scelto dai notai, utilizzato al principio come prevalente aiuto mnemonico per identificare attori e testimoni dei loro roghi, divenne un uso adottato nella pratica amministrativa.

Emblemi urbani

Indipendentemente dalla sua precisione topografica e descrittiva, un'immagine naturalistica, fosse dipinta, disegnata o a stampa, suscitava dunque catene meditative e riflessive di natura morale. Persino le raccolte di erbari che cominciano ad essere pubblicate nel secolo XVI erano percepite come emblemi e come una collezione di emblemi fu recepito tra i dotti il *Theatrum orbis terrarum* di Ortelio(40). La civiltà della stampa ricostituì, entro le proprie logiche enunciative, il genere della veduta devozionale e meditativa.

I mappamondi medievali erano stati costruiti secondo lo stesso modello compositivo dei cicli iconografici d'altare promossi dagli ordini mendicanti e dalle confraternite. Il sistema delle immagini e la loro sequenza costruivano storie (nello stesso modo dei *parerga*) che cercavano di suggerire un percorso meditativo interiore del fedele, erano il tentativo di superare la fissità delle icone e il relativo rischio di idolatria.

Nei cicli cosmografici l'indottrinamento era ancora più controllato: le informazioni non erano solo strutturate in sequenza, ma integrate da testi con la funzione di eliminare possibili derive interpretative. Come ha sostenuto Lina Bolzoni,(41) le scritte dei cicli cosmografici non narrano, moralizzano, controllano e indirizzano l'interpretazione delle immagini, imitando (come era già avvenuto nelle innovazioni del rito della messa) il dramma antico.

Parole e immagini, insieme, erano la garanzia di una figura affidabile sotto il profilo dell'ortodossia. E' per questo motivo che Paolino Veneto sostiene, nella *Chronologia magna*, (XIV secolo)(42) che la mappa deve essere duplice: scritta e dipinta.

Nella nuova civiltà della stampa questo meccanismo fu riattivato, con gli stessi obiettivi, dagli emblemi, costituiti di immagini e di versi, resi ancora più efficaci dal gioco delle oscurità interpretative che aveva già caratterizzato la decifrazione dei *parerga* pittorici, divenuta, nel XV secolo, una specie di dotta enigmistica. La cultura della Riforma, nel nord Europa, incrementò ulteriormente il controllo delle coscienze favorendo l'impiego degli emblemi in chiave devozionale e propagandistica: immagini e parole insieme, vennero impiegate per diffondere e controllare il dialogo interiore; a questo

sembra servissero le illustrazioni cartografiche introdotte nelle bibbie riformate del tempo(43).

Le vedute urbane e corografiche continuarono la loro funzione meditativa adottando la forma emblematica: piante urbane, testi celebrativi e storici di commento nei cartigli, titolazioni epigrafiche lungo la cornice. Le loro raccolte vennero chiamate “Teatri” per sottolineare, accanto al virtuosismo prospettico e all’attitudine visiva, la loro funzione persuasiva e morale: ancora parole e immagini.

Le nuove raccolte cartografiche a stampa conservarono anche lo statuto di “pellegrinaggi virtuali” che già aveva caratterizzato le vedute dipinte. Quando Ortelio, Braun e Blaeu,(44) nelle introduzioni alle rispettive opere a stampa, celebravano la nuova opportunità offerta dalle loro edizioni geografiche di poter viaggiare mentalmente senza muoversi da casa propria, ricollegavano consapevolmente il neonato genere dell’atlante ad una lunga tradizione che aveva accompagnato la “misurazione” riflessiva e mistica di Gerusalemme. L’arte della memoria era ancora il motore di questi emblemi cartografici; le carte – osservava Ortelio nella introduzione al suo atlante geografico (cui era stato aggiunto, non casualmente, un *Parergon*, raccolta di carte di geografia sacra, di vedute urbane e di curiosità) – avrebbero funzionato come “tabulae” mnemoniche(45).

E’ dunque in base alla loro capacità di colpire l’immaginazione e di condizionare il comportamento che le vedute delle città e dei luoghi geografici finiscono per illustrare le logge civiche, le gallerie umanistiche, i palazzi e gli studioli principeschi, per poi diventare gallerie portatili negli atlanti, nati frequentemente da collezioni di carte.

E’ il loro legame con l’arte del pensare mnemotecnica, ininterrotto ed anzi intensificato dalla stampa, a trasformare questi documenti in *laudes civitatum* iconografiche.

Non è un caso che i miniaturisti (e gli orefici come Jorg Seld, autore della veduta di Augusta del 1521), già impegnati nella produzione di paesaggi e vedute meditativi, diventino i principali protagonisti di questa nuova stagione degli “emblemi urbani” e dell’iconografia emblematica in genere. Benedetto Bordone,(46) autore di un *Isolario* (1528), è miniaturista e illustratore della *Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna; Joris Hoefnagel (miniaturista, ma di una famiglia di orefici) (47) abbraccia tra i primi il genere della veduta urbana e naturalistica; Guillaume Gueroult,(48) autore di raccolte di animali e di uccelli, produce anche ritratti di città; Francesco Rosselli è anche lui un miniaturista. E’ significativo che molti di loro vengano da ambienti spiritualisti e riformati. Hoefnagel condivide i sentimenti mistici e settari di Ortelio,(49) Gueroult pubblica la *Christianismi restitutio* di Michele Serveto e viene arrestato per eresia nel 1553(50). Uno dei migliori allievi di Altdorfer, Augustin Hirschvogel, incisore e

tagliatore di medaglie, incide una veduta circolare di Vienna edita nel 1547 (Fig. 7) imitando un' analoga veduta circolare della città, ad occhio di pesce, stampata nel 1529 da Niklas Meldeman, che l'aveva rappresentata come un'isola urbana interamente circondata da un minaccioso assedio turco. Per togliere ambiguità all' interpretazione religiosamente "ispirata" di queste piante potrà essere utile considerare che la veduta era stata incisa da Hans Sebald Behaim, autore anche di una incisione dedicata all'assedio di Rodi (1522), membro di una famiglia di artisti eretici e spiritualisti di Norimberga, vicini alle idee religiose di Denck, imparentato con il mistico Sebastian Franck, cui si deve il primo trattato tedesco di geografia (il *Weltbuch*, 1531) che faceva parte del suo manuale di teologia morale (*Chronica*) (51). Un altro Behaim di Norimberga, Martin (1459-1507), di probabili comuni origini anche se non ancora documentate e anche lui in odore di eresia, era stato l'autore, nel 1491-92, del primo globo manoscritto che si conosca(52). La veduta di Vienna di Hirschvogel era stata pubblicata inoltre in una sintetica monografia destinata a pubblicizzare le nuove tecniche proiettive consentite dall'impiego del calcolo e della bussola, brevemente descritte nel fascicolo: la nuova scienza cartografica era topograficamente attendibile, ma non abbandonava le sue ambizioni morali.

Non apparirà più, a questo punto, una stranezza, una "curiosità cartografica", la veduta di Milano di Nunzio Galiti del 1578 (Fig. 8), disegnata sul modello "circolare" della tradizione iconografica della città, centrato sul castello, che imita il modello del "paesaggio mondo" entro un'ancora più dichiarata dimensione salvifica per essere stata prodotta come un ex voto, secondo quanto recita la dedica, "per rappresentare la liberazione di Milano, madre comune di tutti i virtuosi, dalla mortifera Pestilentia".

Nel secolo XVII il gesuita Daniello Bartoli riproponeva la geografia come sistema di emblemi morali (*La geografia trasportata al morale*, 1664) nelle stesse modalità che erano state seguite dalla *Vita di Apollonio di Tyana* di Filostrato. Negli stessi anni il poeta tedesco Daniel Meissner (1585-1625) pubblicava una fortunata silloge di vedute delle città del mondo, (*Thesaurus Philo-Politicus*, Francoforte sul Meno, più volte ristampata dal 1623), (53) cui collaborerà in seguito anche il noto incisore emblemista Mattheus Merian, presentate come una raccolta di emblemi e corredate di versi in tedesco e in latino di carattere gnomico, in genere senza uno stretto collegamento tra i versi e le immagini. La semplice raffigurazione di una veduta urbana offriva, infatti, lo spunto per richiamare alla memoria un proverbio ispirato alla morale popolare.

Note

- 1 L'indagine è iniziata grazie alla "History of Cartography Fellowship" concessami nel 2001 presso la Newberry Library di Chicago.
- 2 Cfr. G. Mangani, *Abraham Ortelius and the Hermetic Meaning of the Cordiform Projection*, in "Imago Mundi", 50, 1997, pp. 59-83 e G. Mangani, *Il "mondo" di Abramo Ortelio. Misticismo, geografia e collezionismo nel Rinascimento dei Paesi Bassi*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1998. Il saggio apparso su "Imago Mundi" ha evidenziato il significato teologico della rappresentazione a forma di cuore del mappamondo di Ortelio, connessa alla tesi condivisa negli ambienti mistici del nord Europa, più legati alla tradizione dell'arte della memoria medievale, che considerava il cuore umano un microcosmo del mondo e il luogo in cui veniva adottata la scelta etica. Il *Theatrum* di Ortelio, primo atlante cartografico a stampa, fu recepito – nell'analisi proposta nel volume – come un trattato apologetico della pacificazione religiosa europea e della chiesa universale predicata dalla setta "La Famiglia dell'Amore", vicina alle idee religiose di Ortelio. A proposito delle "curiosità cartografiche" cfr. G. Hill, *Cartographical Curiosities*, London, The British Library, 1978.
- 3 The University of Chicago Press, in corso di pubblicazione dal 1987.
- 4 C. Frugoni, *Una lontana città. Sentimenti e immagini nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 136-210.
- 5 F. Yates, *The Art of Memory*, London, Routledge and Kegan Paul, 1966, tr. it. Di A. Biondi, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972.
- 6 M. Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990; M. Carruthers, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- 7 Nel XVI secolo, invece di assistere alla separazione dei due momenti in coincidenza con una cartografia più accurata, l'associazione dei due concetti si accentua e chiarisce. William Sherman, nel corso del ciclo di Letture "Narratives and Maps: Historical Studies in Cartographic Storytelling" (in corso di pubblicazione) svoltosi nel 1999 alla Newberry Library di Chicago, ha sottolineato nel suo intervento (*Plotting Empire in English Renaissance Travel-Narratives*) come, ai tempi di John Dee, il significato del termine *plot* (progetto) tendesse a sovrapporsi con quello di *plat* (piano). Il mappamondo prodotto, per intervento di Dee, da Humphrey Gilbert nel 1566 (ma pubblicato solo nel 1576) è, per esempio, un "manifesto" progettuale del Passaggio a Nord-Ovest, uno strumento rivolto a propagandare possibili spedizioni e non un rendiconto dei viaggi effettuati.
- 8 M. Detienne, *Les jardins d'Adonis*, Paris, Gallimard, 1972, tr. it. di L. Berrini Pajetta, *I giardini di Adone*, Torino, Einaudi, 1975.
- 9 J. Goody, *La cultura dei fiori. Le tradizioni, i linguaggi, i significati dall'Estremo Oriente al mondo occidentale*, ed. orig. Cambridge, Cambridge University Press, 1993, tr. it., Torino, Einaudi, 1993, pp. 143-151.
- 10 *De re ditu suo*, di Rutilio Namaziano (V sec. dC); il testo della Periegesi di Dionigi di Alessandria (II sec. Dopo Cr) è stato pubblicato da Christian Jacob (C. Jacob, a cura, *La Description de la terre habitée de Denys d'Alexandrie ou la leçon de géographie*, Paris, Albin Michel, 1990).
- 11 Cfr J. Elsner, *Hagiographic Geography: Travel and Allegory in the Life of Apollonius of Thyana*, in "Journal of Hellenic Studies", 117, 1997, pp. 22-37.
- 12 Cfr. J. Z. Smith, *To Take Place. Toward a Theory in Ritual*, Chicago, The University of Chicago Press, 1987.
- 13 E. Kitzinger, *Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal cristianesimo delle origini all'Iconoclastia*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 44-47.
- 14 "Poi mi fu data una canna simile a quella d'un agrimensore, e mi fu detto: 'alzati e misura il tempio di Dio, l'altare e quelli che vi stanno adorando; ma il cortile esterno del tempio lascialo da parte e non lo misurare, perché è stato dati ai Gentili, essi calpesteranno la città santa per quarantadue mesi' ". *Apocalisse*, 11, 1-2. Cfr. M. Carruthers, *The Craft of Thought*, cit., Cap. II, "Remember Heaven".
- 15 Cfr. R. Krautheimer, *Introduction to an "Iconography of Medieval Architecture"*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 1942, pp. 1-33.
- 16 Cfr. P.D.A. Harvey, *The History of Topographical Maps. Symbols, pictures and surveys*, London, Thames and Hudson, 1980 e *Local and Regional Cartography in Medieval Europe*, in *History of Cartography*, cit. vol. I, pp. 464-498.
- 17 Arculfo era un vescovo francese del VII secolo che aveva compiuto un pellegrinaggio nei luoghi santi, probabilmente nel 670-697. Ospite in Scozia raccontò i suoi viaggi all'abate del

- monastero in cui si trovava che lo ricorda nel manoscritto *De locis sanctis* che fu frequentemente ricopiato. Arculfo aveva ricostruito la mappa della città sulla base di ricordi e di schizzi eseguiti su tavolette di cera che aveva portato con sé.
- 18 Alcuni di questi trattati si svilupparono sotto l'influenza della cultura teologica francescana cfr. il *De prospectiva pingendi* di Piero della Francesca (1490 ca) e il *De divina proportione* di Luca Pacioli (1509).
 - 19 *De artificiali perspectiva*, fol. 28v; cfr. L. Brion-Guerry, *Jean Pélerin Viator. Sa place dans l'histoire de la perspective*, Paris, Le Belles Lettres, 1962.
 - 20 Cfr. Harvey, *The History of Topographical Maps*, cit., pp. 144-145.
 - 21 Cfr. B. Englisch, *Erhard Etzlaub's projection and methods of mapping*, in "Imago Mundi", 48, 1996, pp. 103-23.
 - 22 Agostino, *De civitate dei*, Ms New York Public Library, sec. XV, capolettera.
 - 23 Agostino, *De Civitate dei*, Ms Lat 218 Biblioteca di Sainte Genevieve di Parigi, XV sec. miniatura.
 - 24 fr. A. Chastel, *Un épisode de la symbolique urbaine au Xve siècle: Florence et Rome, Cités de Dieu*, in *Urbanisme et architecture. Etudes écrites et publiées en l'honneur de Pierre Lavedan*, Paris, 1954, pp. 75-79. Nonostante sottolinei l'effetto psicologico prodotto dalla sostituzione di Gerusalemme con Arezzo, anche Eugenio Battisti, nel suo saggio su *Piero della Francesca* (Milano, Electa, 1992, due voll., pp. 100-215) non arriva a cogliere il rapporto "teologico" che intercorre tra l'ambizione dei Francescani di Arezzo di identificare Cristo con San Francesco e di far coincidere la festa della croce con quella del santo e la presenza del paesaggio urbano aretino come sfondo del ritrovamento della croce. Battisti parla infatti di una "fantomatica Arezzo-Gerusalemme" (ivi, p. 159).
 - 25 Cfr. C.K. Zacher, *Curiosity and Pilgrimage. The Literature of Discovery in Fourteenth-Century England*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1976.
 - 26 Lo sviluppo dei mappamondi dei secoli XIII e XIV è legato al rifiorire dell'arte della memoria che favorisce l'impiego di strumenti di meditazione come i "rosari" che hanno la stessa funzione, portatile, degli *intercolumni*, raffigurati o mentali, più antichi. Per effetto della comune logica mnemonica, i due generi tendono a contaminarsi sviluppando mappamondi mistici di forme floreali (di rosa, di trifoglio, di giglio ecc.) che proseguirà, nell'età della stampa, con i mappamondi in forma di animali araldici (come l'*Aquila tirolensis*, il *Leo Belgicus* ecc.).
 - 27 C.K. Zacher, op. cit., Cap. III, *Pilgrimage*.
 - 28 Ivi.
 - 29 R.L. Falkenburg, *Joachim Patinir. Landscape as an image of the pilgrimage of life*, Amsterdam e Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1988.
 - 30 E. Battisti, *Le origini religiose del paesaggio veneto*, in *Esistenza, mito, ermeneutica*, I, Archivio di filosofia, Padova, 1980, pp. 227-246.
 - 31 H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munchen, 1990, tr. it. di B. Maj, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma, Carocci, 2001.
 - 32 C. S. Wood, *Albrecht Altdorfer and the origins of Landscape*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993, p. 45.
 - 33 A questa funzione sembra fossero rivolte le mappe che corredevano i trattati di riflessione e commenti ai testi teologici come quelle del Commento all'*Apocalisse* del Beato di Lievana dell'VIII secolo dC, in genere collocate all'inizio del codice.
 - 34 C. S. Wood, op. cit., pp. 37 e 67-70.
 - 35 Ivi, Cap. I, *Independent landscape*.
 - 36 Cfr. S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, Chicago University Press, 1983, tr. it. di F. Cuniberto, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, Boringhieri, 1984.
 - 37 Gli umanisti, eredi della tradizione culturale monacale, celebrarono il carattere "astratto" delle incisioni prive di colore, come quelle di Durer, come maggiormente capaci di favorire una riflessione più sorvegliata e guidata rispetto alle immagini troppo colorate. Walter Ong ha osservato come la struttura dell'incisione in bianco e nero costringeva il lettore a leggere i segni in base alla loro collocazione (e connessione) sullo spazio della pagina piuttosto che inseguendo l'emotività prodotta dal colore, come invece accadeva per le miniature dei manoscritti, Questo rese la lettura un procedimento più astratto e, in quanto tale, già sostanzialmente cartografico (cfr. W. Ong, *From Allegory to Diagram in the Renaissance Mind: A*

- Study in the Significance of the Allegorical Tableau*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 17, 1959, pp. 423-440).
- 38 F. Marias, "Chi non ha visto Siviglia, non ha visto Meraviglia": l'immagine di una città autocompiaciuta, in C. De Seta, D. Stroffolino, a cura, *L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo*, Napoli, Electa Napoli, 2001, pp. 106-117.
 - 39 D.L. Smail, *Imaginary cartographies. Possession and identity in late medieval Marseille*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2000.
 - 40 Cfr. T. Vignau-Wilberg, *Devotion and observation of Nature in Art around 1600*, in G. Olmi, L. Tongiorgi Tomasi, A. Zanca, a cura, *Natura-cultura. L'interpretazione del mondo fisico nei testi e nelle immagini*, Firenze, Olschki, 2000, pp. 43-55; G. Mangani, *Il "mondo" di Abramo Ortelio*, cit. *passim*.
 - 41 L. Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 3-46.
 - 42 "Che la mappa sia duplice: scritta e dipinta, né si creda che l'una cosa senza l'altra possa bastare", in *Chronologia magna*, Cod. Vat. Lat. 1960, Biblioteca Apostolica Vaticana, fol. 13r. Cfr. anche L. Nuti, *La città "in una vista"*, in *L'Europa moderna*, cit., pp. 68-74.
 - 43 Cfr. C. Delano Smith, *Maps as Art and Science: Maps in Sixteenth Century Bibles*, "Imago Mundi", 42, 1990, pp. 65-83
 - 44 A. Ortelius, *Theatrum orbis terrarum*, Antwerp dal 1570; G. Braun F. Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*, Colonia, 1572-1617; Willem Janszoon Blaeu e Joan Blaeu, *Theatrum orbis terrarum sive Atlas Novus*, Amsterdam, 1635-1655.
 - 45 A. Ortelius, Introduzione al *Theatrum*: "Haec vero tam necessaria Geographiae cognitio, ut multi egregii et docti viri testati sunt, ex tabulis geographicis longe facillime peti addiscique potest. Atque ubi aliquantulum harum tabularum usui adsueverimus, vel mediocrem etiam Geographiae inde cognitionem adepti fuerimus, quaecumque leguntur, tabulis his quasi rerum quibusdam speculis nobis ante oculos collocatis memoriae multo diutius inhaerent".
 - 46 Cfr. Istituto dell'Enciclopedia Italiana, *Dizionario Biografico degli Italiani*, s.v. *Benedetto Bordon*, vol. 12, Roma, 1970; L. Armstrong, *Benedetto Bordon, Miniator, and Cartography in Early Sixteenth-Century Venice*, in "Imago Mundi", 48, 1996, pp. 65-92.
 - 47 T.A.G. Wilberg Vignau-Schuurman, *Die emblematische Elemente im Werke Joris Hoefnagels*, Diss., Università di Leida, 1969, 2 voll.
 - 48 G. Gueroult, *Premier livre des figures et pourtraitz des villes plus illustres et renommes d'Europe*, 1552; *Epitome de la corographie d'Europe*, 1553; G. Gueroult, *Epitome de la Corographie d'Europe illustré des pourtaiz des villes plus renommes d'icelle*, Lyon 1553.
 - 49 Cfr. G. Mangani, *Il "mondo" di Abramo Ortelio*, cit. cap. IV, *Musaeum Ortelianum*.
 - 50 Gueroult aveva aperto una stamperia a Vienna come appendice della sua azienda tipografica, allestita ad Arnoullet. Nel 1556 rientra a Lione dove riprende la propria attività editoriale.
 - 51 S. Franck (1499-1542) pubblica la *Chronica* nel 1531 presso il tipografo anabattista Balthasar Beck. La prima moglie di Franck era stata Otilie Behaim, sorella di uno dei famosi pittori mistici Bartholomew e Sebald Behaim di Norimberga. Il suo *Weltbuch*, primo trattato tedesco di geografia, appendice alla *Chronica*, era un testo apologetico sulla "vera fede", quella che non conosce barriere geografiche ed etniche. Cfr. G. Mangani, *Il "mondo" di Abramo Ortelio*, cit. cap. III, *Misticismo e geografia*.
 - 52 Cfr. E. G. Ravenstein (F.R.G.S.), *Translations and Commentary on Martin Behaim's "Erdapfel"*, London, 1908, rist. London, Greaves and Thomas, 1992.
 - 53 Cfr. F. Hermann, L. Kraft, a cura, *Daniel Meissners "Thesaurus Philopoliticus" (politisches schatzkastlein)*, Heidelberg, 1927.

Immagini

1. Pianta dei luoghi santi di Gerusalemme di Arculfo, *Liber de locis sanctis*, cod. sec. X, Vienna, Osterreichische Nationalbibliothek, ms 609, c. 4r
2. Carlo Crivelli, *San Venanzio*, part. in *Trittico di San Domenico*, Milano, Brera, sec. XV
3. Giovanni di Benedetto da Como, *Natività in una città ispirata a Milano*, Libro d'ore, 1383, Biblioteca Estense, Modena
4. Agostino, *De civitate dei*, Ms New York Public Library, sec. XV, capolettera
5. Agostino, *De civitate dei*, Ms Lat 218 Biblioteca di Sainte Genevieve, XV sec, miniatura
6. Piero della Francesca, *Arezzo come Gerusalemme*, particolare della *Leggenda della vera croce*, 1466 ca, San Francesco, Arezzo
7. A.Hirschvogel, *Pianta di Vienna*, xilografia, 1547, Vienna, Museo della città, inv. 31.022
8. Nunzio Galiti, *Pianta di Milano*, acquaforte, 1578, Milano, Civica Raccolta delle stampe A. Bertarelli