



Il Giro del Mondo in una Stanza

La Sala delle Mappe della Quadreria
di Palazzo Rossi Poggi Marsili

Il Giro del Mondo in una Stanza:

la Sala delle Mappe della Quadreria di Palazzo Rossi Poggi Marsili

realizzato dagli studenti e dalle studentesse della III C del Liceo classico

“Marco Minghetti”, Bologna, a.s. 2020/21



**Progetto realizzato dal Liceo classico “Marco Minghetti” e da ASP Città di Bologna
in collaborazione con FAI Emilia-Romagna per il concorso promosso dall’IBC
Emilia Romagna “Io amo i beni culturali”.**

Viola Accardi, Rocco Busciolano, Anna Cameruccio, Francesca Cazzara, Alessandro Comi, Sara Cristoni, Letizia Daini, Tilda Del Pozzo, Gaia Faiella, Giorgia Garroni, Martina Labate, Stella Mantani, Anna Montenegro, Beatrice Nipoti, Irene Oliva, Sara Orsi, Lorenzo Romagnoli, Fabio Gabriel Sangiorgi, Elena Tinti, Matilde Zambelli Tasca, Alessia Zini

Coordinamento Liceo Minghetti: Silvia Emanuele, Marianna Guglielmo

Referente ASP Città di Bologna: Ludovica Popescu

Referente FAI Emilia-Romagna: Veronica Betti

Ristampato nel settembre 2023 con il contributo di





ASP CITTÀ DI BOLOGNA

Azienda pubblica di servizi alla persona



**FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
IN BOLOGNA**

La ristampa della pubblicazione “Il giro del mondo in una stanza” avviene in un momento di rinnovato interesse per il patrimonio artistico dell’ASP Città di Bologna. La città e l’Azienda pubblica che gestisce i servizi sociali del Comune vogliono infatti riscoprire e far riscoprire a quanti visitano Bologna la storia di dono e di cura che viene narrata anche attraverso le opere d’arte esposte nella Quadreria di Palazzo Rossi Poggi Marsili.

Una storia che ha inizio nell’anno 1495 ed arriva fino ai giorni nostri, caratterizzata dalla sensibilità verso le fasce più fragili della popolazione cittadina; un sentire ancora fortemente condiviso nella comunità del territorio bolognese, che si realizza anche nella forma di welfare culturale a cui è improntato il finanziamento generosamente concesso dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna per realizzare questa pubblicazione. Il progetto presentato da ASP è finalizzato ad attrarre l’interesse dei ragazzi delle scuole primarie e secondarie.

La pubblicazione “Il giro del mondo in una stanza” è stata redatta proprio con il contributo fattivo dei ragazzi impegnati in un percorso dedicato di alternanza scuola-lavoro presso la Quadreria e riteniamo possa rappresentare un utile strumento per incuriosire le giovani generazioni. Attraverso la scoperta delle mappe antiche esposte in Quadreria potrà essere approfondito il tema importante dell’integrazione tra i popoli, promuovendo, tramite l’arte, il valore dell’accoglienza, del dialogo, e della multiculturalità in una visione della città dove storia dell’arte e storia dei moderni sistemi di welfare sono in dialogo costante. Un’esperienza progettuale per contrastare l’impoverimento culturale, volta a far percepire e sperimentare la Quadreria come un “luogo” esplorabile dinamico, un ambiente di apprendimento e scambio, di funzioni inclusive e di coesione perché ogni persona possa partecipare alla cultura in tutte le forme ed espressioni.

Bologna, settembre 2023

Stefano Brugnara
Amministratore Unico ASP Città di Bologna

Augusto De Luca
Direttore della Quadreria

Indice

Introduzione: Il giro del mondo in una stanza. La Sala delle Mappe della Quadreria di Palazzo RossiPoggi Marsili	1
1. Mappa Mundi. Viaggio di sola andata per Bologna per il Nova Totius Terrarum Orbis Tabula di Frederik de W	3
2. Il nuovo Theatrum Orbis Terrarum: arrivano i quattro continenti dell'Atlas Major di Willem Janszoon Blaue a Bologna	17
2.1 L'Europa: Nova et acurata totius Europae tabula	19
2.2 L'Asia: Nova et acurata totius Asiae tabula.....	29
2.3 Le Americhe: Nova et acurata totius Americae Tabula.....	41
2.4 L'Africa: Nova et acurata Africae tabula.....	51
Dettagli grafico–pittorici delle mappe realizzati dagli studenti e studentesse della III C	57
Nota metodologica	63
Conclusioni	65
Elenco delle illustrazioni	67
Bibliografia di lavoro	69
Sitografia	72

Il Giro del Mondo in una Stanza: la Sala delle Mappe della Quadreria di Palazzo Rossi Poggi Marsili

La carta geografica, insomma, anche se statica, presuppone un'idea narrativa, è concepita in funzione d'un itinerario, è un'Odissea.

Italo Calvino

Il museo della quadreria di Palazzo Rossi Poggi Marsili ospita una cospicua parte del patrimonio di ASP Città di Bologna, patrimonio in cui confluiscono i lasciti delle tre maggiori ASP bolognesi: ASP Giovanni XXIII, ASP Poveri Vergognosi e IRIDeS (istituzioni riunite infanzia, disabilità e sociale). Dal 26 maggio 2017, in concomitanza con la nona edizione di *It.a.cà – Migranti e Viaggiatori: Festival del Turismo Responsabile* e in collaborazione tra ASP e il Comune di Bologna, il museo ha deciso di inaugurare una nona sala: la Sala delle Mappe.

La sala ospita cinque mappe edite nella seconda metà del XVII secolo, realizzate da Carlo Scotti e Pietro Todeschi e stampate da Giuseppe Longhi, editore e stampatore arcivescovile a Bologna.¹

L'esposizione al pubblico di queste opere nasce con l'intento di porre un accento sulla potenza espressiva dell'unione tra studio geografico e rappresentazione figurativa e di quanto la seconda possa essere compendio della prima in accezione divulgativa e conoscitiva: una cassa di risonanza che vuole mettere in risalto i traguardi dell'intelletto umano legati al «secolo delle scoperte».

Le mappe esposte sono copie di traduzione, interpretazioni bolognesi realizzate mediante la tecnica dell'incisione, dei modelli olandesi del *Nova Totius Terrarum Orbis Tabula*, il celebre planisfero realizzato da Frederik de Wit e dei quattro continenti contenuti nell'*Atlas Major* ideato da Willem Blaeu, noto allievo dell'astronomo danese Tycho de Brahe.²

Nel Seicento si assiste a uno spostamento della produzione di carte geografiche e nautiche dalla penisola iberica all'Inghilterra e alle Province unite. Ciò accade perché nel XVII secolo il dominio dei mari passa dai Portoghesi e Spagnoli agli Inglesi e Olandesi. Grazie alla potente Compagnia delle Indie Orientali, gli Olandesi creano un vasto impero coloniale, con possedimenti in tutti i continenti e un fiorente commercio delle spezie.²

Nella prima metà del secolo la marina olandese è la più potente del mondo e il porto di Amsterdam cresce fino a diventare il principale porto europeo, nonché centro della cartografia.³

Se le carte del tardo Medioevo sono più sommarie e mostrano il mondo come segno della volontà

¹ Cfr. M. CESARI, *New Evidence for the Date of Five rare Dutch-Italian Wall Maps: F. de Wit's World Map and W. j. Blaeu's Four Continents*, 2012, p. 43.

² La traduzione artistica è un processo che implica la riproduzione di un'opera d'arte attraverso modalità e mezzi diversi da quelli dell'originale, solitamente, la tecnica preposta per questo scopo è l'incisione. In Europa, a partire dal Settecento, l'incisione di traduzione gode di una crescente fama e importanza, al pari di altri mezzi divulgativi quali le copie pittoriche o i calchi scultorei. Nel tempo, però, la traduzione artistica ha trasceso il suo compito iniziale, inserendo all'interno della pratica artistica la libertà da parte del traduttore di operare un margine di interpretazione in relazione ai valori da veicolare. Questo non implica cambiamenti sostanziali, ma formali, che non solo ci permettono di distinguere la copia dall'originale, ma anche di identificare la copia come un'opera d'arte a sé stante.

³ Cfr. A. RICCI, *L'Arte del rappresentare geografico: un confronto tra cartografia e pittura nel secolo d'oro dei Paesi Bassi*, 2013, p. 656.

divina, per legittimare il potere ecclesiastico sul mondo, nelle carte geografiche rinascimentali invece coesistono due aspetti contrastanti: da un lato una misurazione molto accurata degli elementi fisici del territorio, dall'altro, ampio spazio viene ancora dato alla fantasia, con rappresentazioni di mostri marini, simboli alchemici o immagini sacre.⁴

Nel XVII secolo l'attenzione e la ricerca per i soggetti geografici impazza letteralmente. Non aumenta solo l'offerta, ma anche la domanda. In parte questo succede grazie al forte impulso dato dalla scoperta del Nuovo Mondo e all'avvento della rivoluzione scientifica, ma anche perché insieme all'orizzonte geografico si sta ampliando anche l'orizzonte intellettuale dell'uomo.⁵

Nei paesi nordici e in Olanda, si diffonde la moda delle carte murarie di grande formato. Infatti, i personaggi più in vista dell'epoca amavano tenere in casa le carte geografiche ed esporle come simbolo di erudizione e prestigio.

In quel periodo, le rappresentazioni pittoriche preferite in Olanda erano quelle legate alla pittura di genere, che ritraevano momenti di realtà quotidiana ed è proprio dall'osservazione delle opere di genere, sui cui sfondi spesso troviamo globi o carte geografiche, che si può comprendere quanto realmente questi oggetti fossero parte integrante della cultura degli olandesi dell'epoca.⁶

Le mappe diventano oggetti che dialogano con il quotidiano ma che nel contempo parlano del mondo. Se è vero che l'esperienza diretta è quella più attendibile perché apparentemente senza filtri, è anche vero che l'impronta culturale di chi guarda è più presente di quanto si pensi, volenti o nolenti. Shakespeare scrive che «l'amore è negli occhi di chi guarda», questo ad intendere che il vero filtro di ciò che percepiamo siamo noi. Questo ci fa capire molto bene anche quante altre emozioni che fungono da filtro possano celarsi dietro il nostro sguardo.

Se delle mappe possiamo dire che mostrano il mondo come lo conosciamo, allora possiamo anche dire che in certi aspetti declinano la visione del mondo che pensiamo di avere, tra analogie e differenze, tra *simile* e *diverso*. Nel tempo i concetti espressi dalle carte divengono sempre di più appannaggio dell'ideologia espansionistica europea e riflettono una visione eurocentrica: così ad esempio gli indigeni non sembrano dominati e sfruttati, mentre i beni strappati con violenza appaiono come donati all'Europa. E con gli atlanti e la loro diffusione «comincia a pesare sempre di più la cultura europea sul resto del mondo, sia nell'uso di parametri europei per definire il linguaggio delle carte, sia usando questo linguaggio delle carte per esprimere la supremazia europea sull'economia mondiale».⁷

Le mappe della quadreria, come le originali olandesi, incarnano tutto questo: erudizione, prestigio, il gusto della scientificità e l'occhio di chi guarda, consapevole o inconsapevole.

Diventa interessante studiare le variazioni operate dagli artisti bolognesi rispetto agli originali, scelte artistiche che trovano la propria piena significazione in relazione all'uso e alla committenza dell'opera, quindi uniche nel loro genere, anche se legate a filo doppio agli originali di riferimento.

Veronica Betti

⁴ Cfr. R. CEDRINI, *La visualizzazione delle conoscenze geografiche come potere*, in G. Cusimano/G. D'Agostino, *L'Africa ritrovata, antiche carte geografiche dal XVI al XIX secolo*, 1986, p. 48.

⁵ Cfr. M. CESARI, *Il ritratto del mondo nel Seicento: le carte geografiche dei quattro continenti. Blaeu/de' Rossi del Seminario Metropolitano di Modena*, 2010, p. 147.

⁶ Cfr. RICCI, 2013, pp. 669-670

⁷ CEDRINI, 1986, p. 49.

1. *Mappa Mundi*. Viaggio di sola andata per Bologna per il *Nova Totius Terrarum Orbis Tabula* di Frederik de Wit

La Geografia è il vero occhio e la luce della Storia

W. J. Blaeu

La prima mappa del mondo pubblicata da de Wit, era una mappa a doppio emisfero su un unico foglio, stampata ad Amsterdam nel 1660. Quasi nel medesimo periodo de Wit produsse anche la carta a dodici fogli, *Nova totius terrarum orbis tabula*, che mostra il mondo su due emisferi, con scene decorative che simboleggiano i quattro continenti agli angoli e diagrammi astrologici.⁸ A sua volta questa mappa si basa sulla mappa del mondo a ventun fogli di Joan Blaeu del 1648, che a quei tempi era considerata la pietra miliare della cartografia, tanto da stabilire il modello per le mappe del mondo per il successivo mezzo secolo.

Un'altra copia analoga prodotta in Italia della mappa di de Wit è conservata a Modena, presso il seminario Metropolitano; fu pubblicata a Roma da Giacomo de' Rossi nel 1675, anno giubilare conosciuto come «Il Giubileo della Regina Cristina di Svezia», la quale aveva generosamente sponsorizzato le celebrazioni.⁹

La versione bolognese della carta di de Wit differisce da quella del romano de' Rossi per due elementi: l'assenza dei bordi decorativi e della legenda *Copernici Herronea Hipotesis*, relativa alla condanna da parte della Chiesa del sistema copernicano, e la mancanza del ritratto della Regina Cristina.¹⁰ L'assenza del primo elemento è da spiegare forse col fatto che Bologna, per quanto fosse città papale, godeva a quel tempo di maggior libertà scientifica rispetto a Roma.¹¹ Per quanto riguarda l'effigie della sovrana svedese, nella versione bolognese, il ritratto è sostituito da una sfera armillare e un'iscrizione recante i nomi dello stampatore, dell'incisore e del creatore della mappa.

La presenza nella carta bolognese del sole antropomorfo, forma appartenente alla Regina Cristina, non è esplicitamente collegata ad essa, ma dimostra semmai che la mappa di Longhi deriva da quella romana di de' Rossi e non dall'originale olandese.¹²

⁸ Cfr. CESARI, 2012, p. 43.

⁹ Cfr. CESARI, 2012, p. 46.

¹⁰ Cfr. CESARI, 2012, p. 46.

¹¹ Cfr. CESARI, 2012, p. 46.

¹² Cfr. CESARI, 2012, p. 48.

Scheda Tecnica del *Nova Totius Terrarum Orbis Tabula*

Autore: Carlo Scotti

Stampatore: Giuseppe Longhi

Titolo: *Nova Totius Terrarum Orbis Tabula*

Originale di riferimento: Frederik de Wit, *Nova Totius Terrarum Orbis Tabula*, 1660 ca

Soggetto: planisfero

Tecnica di esecuzione: incisione a bulino

Dimensioni: 190,5 x 126,5

Data: 1675 ca

Editore e luogo: Giuseppe Longhi, Bologna

Lingua: latino

Ornamenti: cornice sottile con decorazioni interne che circonda il perimetro della mappa.

Iscrizioni: sono presenti nella mappa geografica iscrizioni in latino ed un'iscrizione con il nome dello stampatore.

Orientamento: secondo la convenzione il nord è in alto e il sud è in basso.

La rappresentazione cartografica e la raffigurazione dei Quattro Continenti

Lo stato delle conoscenze geografiche degli europei si mostra in modo evidente nella *Nova Totius Terrarum Orbis Tabula*: infatti il planisfero di destra, ovvero quello che raffigura Europa, Africa e Asia è molto più dettagliato di quello di sinistra, dal momento che questi erano territori ampiamente esplorati già da molto tempo. Al contrario, le Americhe sono incomplete e prive di particolari, poiché il continente era stato scoperto di recente.

Analizzando singolarmente i planisferi si nota che in quello di sinistra manca una grossa parte dell'America del nord. Questa verrà scoperta molto più tardi, solo nell'Ottocento, a causa del clima rigido che impediva agli esploratori e alle loro navi di proseguire.

L'America del sud al contrario è quasi completa e anche gli stati sono ben distinguibili. Il successo di Colombo infatti aveva incoraggiato nuove iniziative di esplorazione.

Nel 1500, il portoghese Pedro Alvares Cabral toccò terra sulle coste del Brasile, mentre tra il 1501 e il 1502, Amerigo Vespucci, al servizio del Portogallo, guidò una spedizione per esplorare le coste sudamericane. Fu proprio in quell'occasione che venne chiarito il malinteso di Colombo, cioè che non si trattava dell'Asia ma di un continente nuovo, infatti, questo è anche il motivo per cui il nuovo continente verrà denominato America.

Infine, nel 1513, Vasco Núñez de Balboa avvistò l'Oceano Pacifico e Ferdinando Magellano individuò lo stretto che porta il suo nome, raggiungendo la tanto agognata Asia al termine di una navigazione verso Occidente. Grazie all'esplorazione di Magellano si avverò un sogno generazionale: viene compiuto il primo periplo intorno al mondo.

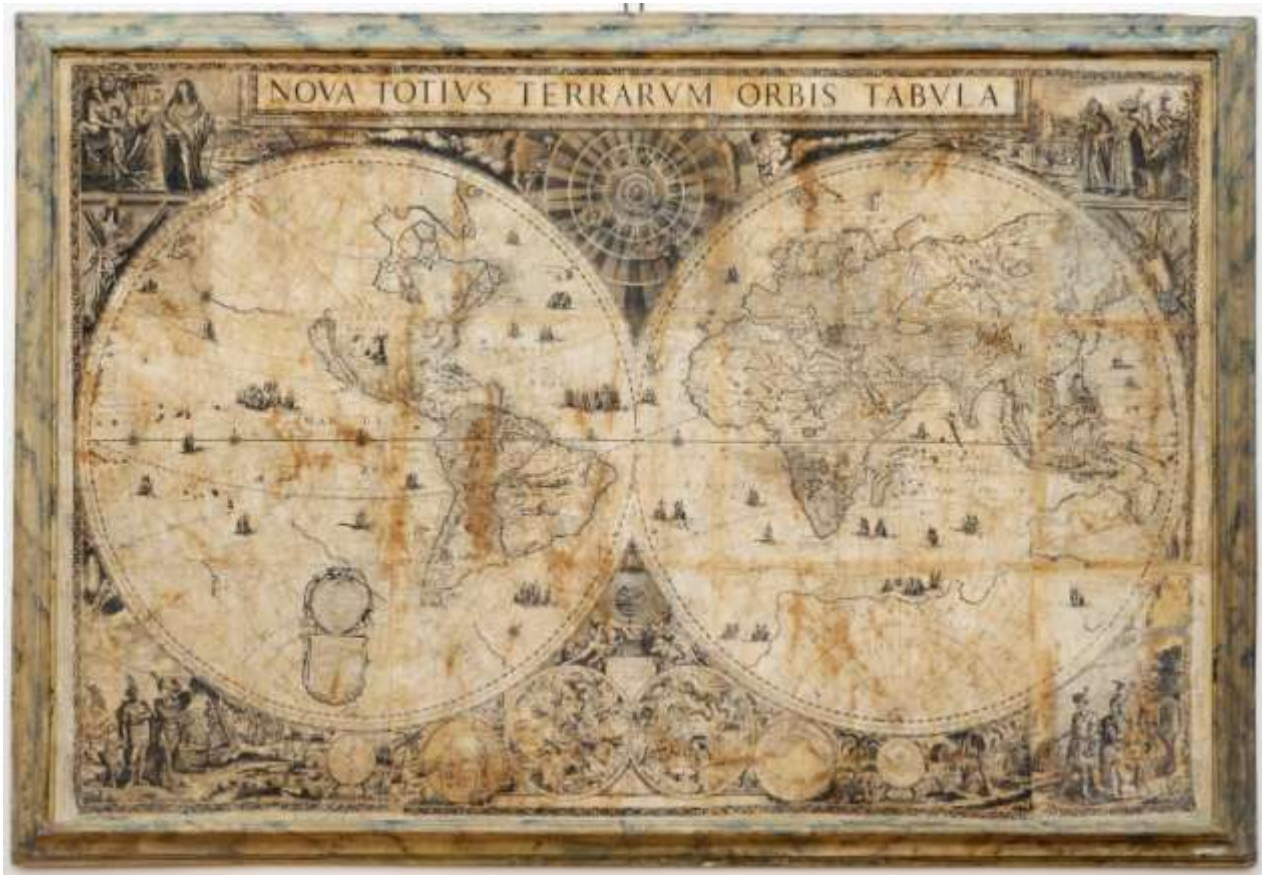


Fig. 1 Frederik de Wit, *Nova Totius Terrarum Orbis Tabula*, incisione, 1675 ca, inciso da Carlo Scotti e pubblicato da Giuseppe Longhi, Bologna, Quadreria di Palazzo Rossi Poggi Marsili.

Nella mappa di de Wit, a supporto della rappresentazione geografica, troviamo un complesso apparato grafico raffigurante i popoli emblema dei quattro continenti. In primo piano, nei quattro angoli dell'opera vengono rappresentati, quasi a carattere allegorico, gli esponenti delle classi più ricche della società, come si evince dagli abiti che indossano e dalla presenza di animali da compagnia al loro seguito.

Gli abiti come elemento distintivo consentono l'identificazione etnica dei gruppi rappresentati: in alto a sinistra è chiaramente distinguibile una coppia di europei bianchi, una bambina, un cavallo e degli altri aiutanti; dal lato opposto, invece, sono presenti dei sultani, esponenti dell'aristocrazia asiatica, anch'essi rappresentati in vestiti pregiati, con copricapi riccamente decorati. Sullo sfondo della scena si può notare la testa di un cammello, animale tipico dell'Africa settentrionale e mediorientale, così come i leoni che combattono contro i cavalli in quella che probabilmente era una guerra tra etnie diverse. La scena viene riproposta in modo analogo anche in basso a destra, dove i cavalli europei si scontrano con gli struzzi delle popolazioni africane. Sul lato opposto è presente una scena simile, raffigurante le popolazioni indigene africane secondo gli stereotipi dell'epoca.

Questi disegni sono stati posti come decorazione della carta geografica per trasporre in immagine le differenze culturali dei vari popoli incontrate dagli europei durante le nuove scoperte geografiche che caratterizzarono questo periodo storico. Infatti, ricordiamo che il momento storico in cui questa mappa è stata creata coincide con il secolo di principale rilevanza per l'esplorazione geografica da parte dei paesi europei. Le popolazioni native indigene trovano larga rappresentazione nella mappa, proprio in quanto novità culturale legata alla scoperta del Nuovo Mondo: la *scoperta* delle Americhe segnò uno spartiacque fondamentale nella storia e nella mentalità dell'Europa occidentale, nel rapporto con l'*altro*. Nella scoperta degli altri continenti e degli altri uomini non vi

fu un vero e proprio sentimento di estraneità radicale: gli europei non avevano mai del tutto ignorato l'esistenza dell'Africa, dell'India, o della Cina; il ricordo di esse fu sempre presente, fin dalle origini.¹³ Al contrario, il contatto con questi continenti e le popolazioni che li abitano si configura come contatto con una realtà percepita come completamente altra da sé, e dà l'avvio ad un radicale mutamento della percezione della propria stessa posizione nel mondo. Tale incontro, e gli eventi che seguirono, segnano, come rilevato anche dal contemporaneo Bartolomé de Las Casas, l'entrata «in questo nostro tempo così nuovo e così diverso da ogni altro»¹⁴: proprio allora, su quegli scenari, si verificò l'incontro più straordinario della storia occidentale, quello con l'*altro assoluto*, con il *diverso* per eccellenza.¹⁵

Dopo i primi viaggi di Colombo, vennero formati insediamenti e basi da cui i *conquistadores* organizzavano spedizioni per colonizzare le Americhe per conto della corona spagnola: questi si dividevano in bande armate per conquistare i territori ancora non colonizzati e compivano delle spedizioni chiamate *entradas*.¹⁶ I popoli nativi vennero ridotti in schiavitù per la maggior parte, mentre le loro ricchezze e i territori fertili vennero sfruttati favorendo lo sviluppo economico europeo. Sostanzialmente i colonizzatori utilizzavano i nuovi territori come fonte di guadagno grazie all'elevata presenza di metalli preziosi e prodotti agricoli, e soprattutto per mezzo della manodopera dei nativi.

Il fenomeno cartografico e il «disagio dell'abbondanza»

Nei quattro angoli della mappa sono raffigurati gli emblemi dei quattro continenti; di particolare interesse ai fini dell'argomentazione sono l'uomo e la donna in alto a sinistra, che si riparano dal sole con un ombrello, emblema della nascente borghesia dell'epoca, classe sociale affermatasi come dominante tra il 1566 e il 1609 quando, nei Paesi Bassi, ebbe luogo una rivolta antispagnola:

In un certo senso, con il suo spiccato carattere borghese, il moto dei Paesi Bassi appare decisamente simile alla Rivoluzione francese: il colpo di Stato del 1578 fu, per Amsterdam, l'equivalente dell'abolizione dell'*antico regime* in Francia nel 1789. Giunti al potere, questi mercanti si sforzarono di mantenere sempre una politica di equilibrio e moderazione in tutti i campi, ispirata agli insegnamenti umanistici di Erasmo, anche a costo di entrare in conflitto con la Chiesa calvinista e con la casa d'Orange (sostenuta dai ceti più poveri della popolazione) cui era affidata la guida dell'esercito della Repubblica.¹⁷

In questo preciso contesto storico e culturale viene a crearsi quello che gli storici, in *primis* Simon Shama, definiscono il «disagio dell'abbondanza».¹⁸ Si definisce «disagio dell'abbondanza» quel senso di inadeguatezza in cui si ritrovarono i borghesi dell'Olanda nei confronti del loro credo religioso protestante, che invece predicava frugalità e semplicità. L'Olanda, infatti, godeva di un contesto economico estremamente fiorente e di questo ne beneficiarono in primo luogo i commercianti borghesi. È proprio tale abbondanza di produzione a rendere l'Olanda «un paese di riferimento nella nascita di un contesto borghese esteso, che potesse accedere a beni di consumo e

¹³ Cfr. T. TODOROV, *La Conquista dell'America*, 1992, p. 7.

¹⁴ B. DE LAS CASAS, *Historia de las Indias*, in T. TODOROV, *La Conquista dell'America*, 1992, p. VII.

¹⁵ Cfr. TODOROV, 1992, p. VIII.

¹⁶ Cfr. F. SURDICH, *Verso il Nuovo Mondo: l'immaginario europeo e la scoperta dell'America*, 2002, pp. 35-37.

¹⁷ F. M. FELTRI, *Il Disagio dell'Abbondanza: religione e ricchezza nell'Olanda del Seicento*, in *La Torre e il Pedone*, 2012, p.1.

¹⁸ Cfr. FELTRI, 2012, pp. 8-9. In merito all'argomentazione si veda anche A. RICCI, *L'Arte del rappresentare geografico: un confronto tra cartografia e pittura nel secolo d'oro dei Paesi Bassi*, 2013, pp. 656.

culturali riservati prima alla nobiltà e ai ceti dirigenti». ¹⁹ Sempre tale abbondanza, provocava nel ceto borghese mille scrupoli di tipo morale, dal momento che l'avidità e l'ansia di profitto, secondo gli insegnamenti di Calvino, erano assolutamente inconciliabili con la vita cristiana e rischiavano di minare la convivenza civile.

Sappiamo però, dalle numerose testimonianze pittoriche a noi pervenute, che le abitazioni borghesi facevano spesso sfoggio di carte geografiche alle pareti. Forse si può pensare che le mappe, segno tangibile dell'incremento delle conoscenze geografiche e dell'innegabile supremazia dell'Olanda in questo campo, nel dilemma morale della borghesia, non fossero catalogate come meri prodotti di lusso, manifestazioni di cupidigia, ma come oggetti di cultura e frutto di razionalità e conoscenza. Dunque, a beneficio di questa borghesia moderata interverrà anche la fiorente industria cartografica, fondamentale non solo per le necessità di navigazione e i commerci olandesi, ma anche per rafforzare ancora di più lo status sociale del ricco borghese. Infatti, le mappe, inizialmente strumenti di orientamento geografico, acquisiscono un valore ulteriore sia in quanto arredi con finalità estetiche legate al quotidiano, sia come manifestazione simbolica dell'aumentare delle conoscenze e del controllo sul mondo.

Gli olandesi furono tra i primi a concepire la cartografia «in termini "borghesi"». L'arte cartografica, in questa specifica accezione, acquisisce un'ulteriore finalità, di natura «puramente estetica, dunque non solo funzionale a discorsi militari, di dominio o politici». ²⁰ Forse l'ipotesi che Vermeer (e con lui gli altri artisti olandesi) volesse affermare il predominio dell'Olanda in Europa attraverso la rappresentazione di carte nelle case degli olandesi va oltre l'intenzione prioritaria dell'artista, ovvero quella di rappresentare semplicemente la realtà. Sebbene molti artisti in questo periodo includessero mappe nei loro dipinti, nessuno le catturava con maggiore dettaglio e precisione di Vermeer. ²¹

In *Soldato con ragazza sorridente*, si nota una mappa posizionata ben in vista che rappresenta l'Olanda e la Frisia Occidentale e mostra quanto queste fossero efficaci per diffondere la conoscenza geografica, andando anche a completare l'arredamento di un semplice interno olandese.

Ancora più interessante, alla luce di questo discorso, diventa prendere in esame il celebre dipinto *l'Allegoria della Pittura*. In quest'opera, Vermeer cattura in un'istantanea, quasi congelata, non solo il mestiere dell'artista ma anche il luogo dove avviene la creazione, un



Fig. 2 Jan Vermeer, *Soldato con ragazza sorridente*, olio su tela, 1658, New York, Frick Collection.

¹⁹ RICCI, 2013, p. 667.

²⁰ RICCI, 2013, p. 667.

²¹ Cfr. RICCI, 2013, p. 671.

luogo che però racconta anche molto altro, diventando a sua volta una testimonianza storica di quanto fosse avvenuto in Olanda in quel periodo.

James Welu, specialista di pittura olandese del XVII secolo, nonché direttore del Worcester Art Museum, tratta l'argomento in un articolo scritto per Google Arts & Culture intitolato: Vermeer e la sua ossessione per la cartografia.

In *Allegoria della Pittura*, Vermeer dipinge sullo sfondo una cartina che appartiene a Visscher, come attestato nella fascia dei titoli latini che riporta il suo nome in quanto editore della mappa. In questa rappresentazione le diciassette province dei Paesi Bassi non sono raffigurate più come un territorio unito, trattasi quindi di una testimonianza dello scisma dell'epoca.



Fig. 3 Jan Vermeer, *Allegoria della Pittura*, olio su tela, 1666, Vienna, Kunsthistorisches.

Bisogna far presente che il dipinto venne completato nel 1667, prima della decadenza olandese che ha inizio nel 1672, quindi durante un periodo di splendore economico e sociale per il paese.²² Una visione positiva nei confronti dell'avvenire è sostenuta anche dalla presenza di Clio, musa della storia, identificabile nella donna affianco alla mappa: è possibile che questa figura simboleggi la garanzia di un futuro raggianti per i Paesi Bassi in campo artistico, economico e politico.²³ Non è un caso, infatti, che la rappresentazione geografica dell'Olanda scelta da Vermeer, non solo contenga le sette province iniziali, bensì presenti anche tutte le province cattoliche del Sud. Ciò sottolinea ancora una volta il desiderio da parte dell'artista di raffigurare il paese come una potenza colonizzatrice, che sarà in grado di imporsi sempre di più in Europa.²⁴

Esiste anche un'interpretazione più simbolica della rappresentazione della mappa dipinta da Vermeer, in cui il focus è posto sull'interrelazione tra la cartografia intesa come proiezione dell'esplorazione geografica e l'evoluzione conoscitiva dell'uomo in sé.²⁵

Basti pensare a quanto sia importante per noi persone del XXI secolo, l'esplorazione dello spazio: dal momento che ormai abbiamo raggiunto e conquistato tutte le terre emerse, l'ultimo limite che ci rimane da superare è quello dell'universo e infatti, proprio su quello si basano le nostre ricerche. Questa idea, nel dipinto, è supportata anche dallo sguardo della musa rivolto agli strumenti posti sul tavolo. La scelta rappresentativa operata da Vermeer fa presupporre indubbiamente un qualche tipo di connessione: una possibile interpretazione è che lo sguardo di Clio rivolto ai «modelli della creazione artistica», possa essere lo sguardo di chi «ormai al tramonto, abbassa le palpebre e si ritira insieme con essi: per cedere il passo al nuovo imperioso e totalitario modello, quello cartografico».²⁶

Planisphaerium coeleste: il modello cosmografico del Mappa Mundi di de Wit

Solitamente si ha la tendenza a percepire la cosmologia e lo studio delle stelle come un qualcosa di relativamente vicino a noi, o meglio non così lontano quanto lo è nella realtà dei fatti. Probabilmente, perché l'osservazione dell'universo ha sempre necessitato dell'utilizzo di strumenti atti ad accorciare questa distanza tra noi e il cielo, quindi, l'evoluzione della cosmologia è sempre stata associata in parallelo all'evoluzione del progresso tecnologico, in cui invenzioni con tanto di brevetto erano indispensabili per sondare le stelle e il cosmo, o almeno, questo è quello che si pensa sia successo dopo quello che viene inteso come "anno zero". Non è però così: a partire dal IV millennio a.C., i Sumeri diedero un'identità a quelle che noi oggi definiamo comunemente le *Costellazioni dello Zodiaco*. E così, le conoscenze dei Sumeri vennero trasmesse poi anche agli Assiri e ai Babilonesi, per poi passare agli Egizi, ai Greci e finire con l'essere divulgate nel Rinascimento grazie alla diffusione e traduzione degli scritti di Eudosso di Cnido.²⁷ Sempre nella definizione della volta celeste, Eratostene di Cirene svolge un ruolo fondamentale tra il III e il II secolo a. C., infatti, è proprio a lui che dobbiamo l'attribuzione di un mito e di una forma alle costellazioni.

²² Cfr. RICCI, 2013, pp. 664-666.

²³ Cfr. S. BANDERA, *Vermeer. Il secolo d'oro dell'arte olandese*, 2012, p. 87.

²⁴ Cfr. RICCI, 2013, p. 665.

²⁵ Cfr. F. FARINELLI, *La crisi della ragione cartografica*, 2009, p. 123.

²⁶ FARINELLI, 2009, p. 121.

²⁷ In merito all'argomentazione che segue sugli albori dell'astronomia e della cosmografia fino all'opera tolemaica, si veda E. PERCIVALDI, *Atlanti Celesti: un viaggio nel cielo attraverso l'età d'oro della cartografia*, 2018, p. 6.

Più tardi, Tolomeo, nella sua opera *Almagesto*, elaborerà il celebre modello di universo geocentrico, descrivendo le altrettanto celebri 48 costellazioni tolemaiche. Tuttavia, a causa delle scarse conoscenze della lingua greca e quindi dell'impossibilità di essere tradotta, quest'opera acquisirà il giusto peso solo più avanti. Guadagnerà molta rilevanza e soprattutto influenza, nella sua prima traduzione dal greco all'arabo, nel IX secolo, per poi diffondersi definitivamente con la trasposizione in latino che avrà luogo nel XII secolo. Grazie a queste due traduzioni, le costellazioni divennero popolari con nomi latini, mentre le stelle con quelli arabi.

Un'ulteriore svolta nella rappresentazione delle costellazioni si ha con Apiano, nel 1540, con la pubblicazione di *Astronomicum Caesarum*, un atlante che illustrava gli scritti di Tolomeo attraverso l'utilizzo di dischi di carta rotanti. Prima di lui, infatti, quando venivano illustrate le mappe celesti, veniva data molta più importanza alla resa estetica, anche a costo di sacrificare la correttezza scientifica di quanto rappresentato. Apiano trova invece il perfetto connubio tra l'oggettività di una scienza come l'astronomia e la godibilità estetica di un'opera d'arte.²⁸

Un altro astronomo cardine della storia delle costellazioni fu Johann Bayer, vissuto durante l'età dell'oro della cartografia, il quale nella sua opera *Uranometria* riporta per la prima volta le dodici nuove costellazioni dell'emisfero australe introdotte da Petrus Plancius nel 1592.

Queste andarono ad occupare una parte del tutto vuota della rappresentazione astronomica, completando così la proiezione del cielo unitamente alle 48 costellazioni classiche tolemaiche.²⁹ Peraltro, Bayer decise di rappresentarle prendendo come modello gli studi condotti da Pieter Dirkszoon Keyser, navigatore e cartografo olandese, che aveva corretto le osservazioni riportate da Vespucci e Corsali.³⁰ Ma non è tutto: a Bayer, si deve anche il sistema di denominazione degli astri basato sulla luminosità dei corpi celesti. La nomenclatura delle stelle si costituisce così nel seguente modo: in ordine decrescente, a partire dalla più luminosa, viene aggiunta davanti al nome una lettera greca, seguendo l'ordine alfabetico, e a quest'ultima segue poi il nome della costellazione in latino declinato al genitivo. Ad esempio: la stella più luminosa della costellazione del Centauro viene denominata α Centauri.³¹

Bayer pubblica *Uranometria* nel 1603, ci stiamo avvicinando molto alla data di pubblicazione del mappamondo di de Wit, ma ancora manca un pezzo nella nostra breve cronistoria, quello che unisce tutte le conoscenze fino ad ora prese in esame e spiega appieno la complessità dell'apparato astronomico proposto dal cartografo olandese e reiterato nelle sue traduzioni successive.

Nel 1660, Andreas Cellarius pubblica *Harmonia Macrocosmica*, un atlante molto ambizioso, in cui vengono passate in rassegna tutte le diverse teorie del mondo astronomico conosciute fino ad allora.³² La prima tavola del volume è intitolata *Planisphaerium Ptolemaicum* e illustra la teoria sviluppata da Tolomeo, in cui appunto è rappresentata la terra al centro circondata da sette corpi celesti.³³ Poi, nella tavola *Planisphaerium Copernicanum*, viene rappresentata la visione eliocentrica di Copernico, in cui si trova il sole al centro e tutt'intorno i pianeti che si muovono seguendo le diverse orbite concentriche.³⁴ Ed infine, nella sesta tavola dell'atlante, viene rappresentato un terzo sistema di riferimento, il punto di incontro tra queste due teorie: il sistema ticonico, sviluppato da Tycho de Brahe.

²⁸ Cfr. PERCIVALDI, 2018, p. 8.

²⁹ Cfr. PERCIVALDI, 2018, p. 10.

³⁰ Cfr. PERCIVALDI, 2018, p. 20.

³¹ Cfr. PERCIVALDI, 2018, p. 20.

³² Cfr. PERCIVALDI, 2018, p. 56.

³³ Cfr. PERCIVALDI, 2018, p. 58.

³⁴ Cfr. PERCIVALDI, 2018, p. 64.

Il sistema di Brahe teorizza che la terra sia al centro ferma, attorno ad essa si muove il sole, mentre tutti i pianeti orbitano attorno al sole, ad eccezione della Luna, che invece si muove intorno alla terra stessa.³⁵



Fig. 4 Scotti, *Nova Totius Terrarum Orbis Tabula*, incisione, 1675 ca, dettaglio del planisfero celeste, stampato da Giuseppe Longhi, Bologna, Quadreria di Palazzo Rossi Poggi Marsili.

Al *Planisphaerium Braheum*, segue un approfondimento della teoria ticoniana, nella carta nona del volume, viene raffigurato il *Tychonis Brahe Calculus*, cioè il metodo elaborato dall'astronomo danese per calcolare il corso e le distanze dei vari pianeti: «Brahe era convinto che la Terra, essendo composta dai quattro elementi (acqua, terra, aria, fuoco), fosse troppo lenta e pesante per essere costantemente in moto: ciò era dimostrato anche dal fatto che sulla Terra un oggetto non può spostarsi da solo ma deve essere mosso».³⁶ L'atlante di Cellarius non è il primo a rendere noti gli studi di Brahe, in quanto già Bayer aveva inserito degli inediti in *Uranometria*, ma è sicuramente il primo atlante a integrarli dopo la pubblicazione delle *Tabulae Rudolphinae* di Keplero nel 1627, riferimento ufficiale per la teoria astronomica di cui sopra.³⁷

Infine, Cellarius illustra l'emisfero boreale e quello australe completi, ovvero con l'aggiunta delle costellazioni introdotte da Plancius aggiornate al 1613: è così che nell'emisfero boreale a supplemento di quelle tolemaiche troviamo *Tigri, Eufrate, Giordano, Ape, Giraffa, Cancro minore e Freccia Australe*; mentre nell'emisfero australe, in integrazione, abbiamo *Camaleonte, Dorado, Fenice, Gru, Idra, Indiano, Mosca, Pavone, Pesce Volante, Triangolo Australe, Tucano e Uccello del Paradiso*.³⁸

Questi elementi, nello specifico, sono di particolare interesse ai fini dell'argomentazione, in quanto ci permettono di identificare alcuni modelli adottati nella rappresentazione di de Wit e quindi, per proprietà transitiva, anche in quella di Scotti e Longhi.

Osservando il planisfero celeste raffigurato nel *Nova Totius Terrarum Orbis Tabula* è possibile notare che delle due integrazioni delle costellazioni elaborate da Plancius, è presente solo quella datata 1592. Infatti, nell'emisfero australe ritroviamo tutte le costellazioni sopra elencate e in merito a queste

³⁵ Cfr. PERCIVALDI, 2018, p. 66.

³⁶ PERCIVALDI, 2018, p. 69.

³⁷ Cfr. PERCIVALDI, 2018, p. 20.

³⁸ Cfr. PERCIVALDI, 2018, pp. 92-94.

ultime possiamo certamente dire che la loro prima pubblicazione risale a quella dell'atlante di Bayer, nel 1603. Sempre facendo riferimento a Cellarius, se si osserva l'emisfero boreale, invece, si noterà che non è reperibile nessuna delle costellazioni integrate dall'astronomo fiammingo nel 1613.

Quindi, se all'interno della cartina di de Wit, nell'emisfero boreale non risultano le costellazioni più recenti di Plancius, mentre nell'emisfero australe si distinguono chiaramente quelle integrate nel 1592, allora, il modello a cui fa riferimento la sfera celeste del *Nova Totius Terrarum Orbis Tabula* è sicuramente da individuare nel planisfero proposto da Bayer.

Anche se il lavoro di Cellarius è coevo rispetto alla mappa di de Wit, evidentemente il cartografo olandese non era a conoscenza delle integrazioni, oppure la pubblicazione della mappa ha preceduto considerevolmente quella di *Harmonia Macrocosmica*.

Sopravvivenze di un'impresa: i riferimenti a Cristina di Svezia nella traduzione bolognese del *Nova Totius Terrarum Orbis Tabula*

Il mappamondo in dodici fogli pubblicato ad Amsterdam da de Wit nel 1660, era originariamente dedicato a Johan Maurits, principe di Nassau-Siegen. La versione romana, stampata da de' Rossi nel 1675 per il Giubileo, vede sostituita l'effigie del principe con quella di Cristina di Svezia.

La regina di Svezia fu una donna dotata di viva intelligenza, di solida cultura umanistica e filosofica, ma fu anche una sovrana volubile e incostante, forse in relazione al fatto che fin da piccolissima gravò sulle sue spalle il peso della sovranità:

I resoconti di Johan Matthiae sull'educazione di Cristina terminano al compimento del suo diciassettesimo anno, quando Matthiae lasciò Stoccolma per Strängnäs [...]. Cristina era stata una buona allieva, dotata e studiosa, ma bisogna ammettere che gli sforzi di Matthiae per educarla come un «principe cristiano» secondo le teorie di Erasmo erano, nel complesso, falliti. Una volta diventata adulta, si sarebbero trovate in lei poche tracce delle virtù umanistiche tanto esaltate dal suo precettore. Cristina non mancava di ammirarle e il suo fluente eloquio non era mai privo di opportune citazioni, ma, sebbene nel momento dell'impegno giovanile avesse abbracciato alcuni dei valori che le erano stati insegnati, non era nella sua natura continuare a perseguirli.³⁹

Durante gli anni del suo regno trascurò gli affari di Stato, suscitando il malcontento del Paese, nel tentativo, mai portato a termine, di far divenire Stoccolma l'*Atene* del Nord:⁴⁰

Allo scopo di pacificare gli studiosi del suo paese o di accrescere la propria reputazione, Cristina cominciò a parlare di un'accademia distinta, riservata esclusivamente agli svedesi. Dopotutto, il cardinale Richelieu aveva fondato l'Académie Française a Parigi; con Cristina al potere, Stoccolma avrebbe sicuramente potuto vantare un'istituzione analoga. Il progetto di un'accademia svedese sarebbe stato realizzabile, se Cristina fosse stata abbastanza costante da mantenerne la guida, ma la sua volubile attenzione si spostò altrove e tutto si arenò in pochi incartamenti e qualche programma.⁴¹

L'interesse per la filosofia è attestato da una fitta corrispondenza personale con Cartesio, ospitato più volte in Svezia, con il quale la Regina discuteva di filosofia e di religione.⁴² Nell'arco della sua vita, la regina aveva inoltre sviluppato una grande passione per l'alchimia, ambito che coltiverà particolarmente nella sua permanenza a Roma. Questa passione, che diventerà nel tempo quasi

³⁹ V. BUCKLEY, *Cristina regina di Svezia. La vita tempestosa di un'europea eccentrica*, 2008, p. 72.

⁴⁰ Cfr. BUCKLEY, 2008, pp. 108-124.

⁴¹ V. BUCKLEY, 2008, pp. 117-118.

⁴² Cfr. D. PIZZAGALLI, *La regina di Roma: vita e misteri di Cristina di Svezia nell'Italia barocca*, 2002, pp. 86-100.

un'ossessione, porterà la Regina a cadere vittima anche di ciarlatani, inseguendo la falsa promessa di trasmutare l'oro. Cristina praticò l'alchimia per tutta la sua vita e investì in questo settore tanto quanto investì nell'arte e nella sua promulgazione.⁴³ Lo spirito della sovrana fu uno spirito irrequieto, mai sazio, che visse appieno tutte le contraddizioni del proprio tempo: nel 1654, pochi anni dopo l'incoronazione ufficiale, decise di convertirsi al cattolicesimo abdicando in favore del cugino Carlo Gustavo. Questa fu la strada che la condusse a Roma, dandole la possibilità di incontrare, tra i grandi artisti come Bernini, anche il celebre stampatore Giovanni Giacomo de' Rossi:

La conversione di un sovrano così eminente ricevette una grande attenzione politica da parte della Chiesa di Roma, e l'Anno Santo del 1675 divenne noto come il Giubileo della regina Cristina. Il fatto che fosse anche una collezionista d'arte che spesso commissionava opere importanti non era sfuggito all'appassionato editore de' Rossi. Stabilirono uno stretto legame che durò fino alla sua morte nel 1689, con de' Rossi che le dedicò anche altri lavori.⁴⁴

La dedica operata da de' Rossi nella stampa romana, non solo differisce rispetto all'originale, ma vuole essere un omaggio capace di cogliere tutta la complessità che si cela dietro ad un evento epocale e molto complesso, paragonabile ad un gesto eroico:

Il motto che accompagna questo simbolo del sole, *Nec falso nec alieno* [luce né falsa né presa in prestito], rivela che l'immagine è un'*impresa*, un dispositivo araldico in cui immagine e testo si fondono per creare un messaggio in codice specificamente collegato al suo portatore.⁴⁵

L'*impresa* che viene elaborata da de' Rossi fa riferimento in realtà ad un'iconografia già impiegata dalla sovrana. L'immagine del sole antropomorfo e del motto sopra citato sono correlati ad una commissione di medaglie che Cristina fece realizzare a due dei più famosi incisori vaticani, Hamerani e Travani, ante 1663.⁴⁶ Ogni medaglia seguiva uno schema ben preciso: immagine e testo si fondevano per creare un'allegoria volta a spiegare un momento significativo della vita della sovrana:

[...]all'immagine del sole abbinò il motto: "Nec falso nec alieno", di cui lei stessa dettò l'interpretazione: "la sua luce non è né falsa né artefatta; illumina, riscalda, è fonte di gioia per tutti. Queste grandi qualità si adattano perfettamente alla regina, che nemmeno l'invidia oserebbe contestargliele. Tutti sanno che ella ha ricevuto soltanto da Dio la sua posizione, non ne è debitrice ad alcuna persona, non è diventata regina per aver sposato un re e non è mai stata suddita né di un marito né di un figlio né di alcun altro".⁴⁷

Nella versione bolognese della mappa pubblicata da Longhi rimangono soltanto il simbolo del sole antropomorfo e il motto, senza l'effigie della Regina. La presenza di questi elementi testimonia che Scotti, nel suo operare, ha fatto riferimento alla versione di de' Rossi della mappa di de Wit e che probabilmente, non riconoscendo il collegamento tra gli elementi e il ritratto di Cristina di Svezia, ha interpretato il sole antropomorfo come un ornamento fine a sé stesso o un'allegoria astronomica.⁴⁸

⁴³ Cfr. PIZZAGALLI, 2002, p. 294. In merito all'argomentazione si vedano anche p. 319 e pp. 355-356.

⁴⁴ ⁴⁴ CESARI, 2012, pp. 45-46.

⁴⁵ CESARI, 2012, p. 46.

⁴⁶ Cfr. PIZZAGALLI, 2002, p. 286.

⁴⁷ PIZZAGALLI, 2002, p. 287.

⁴⁸ Cfr. CESARI, 2012, p. 48.

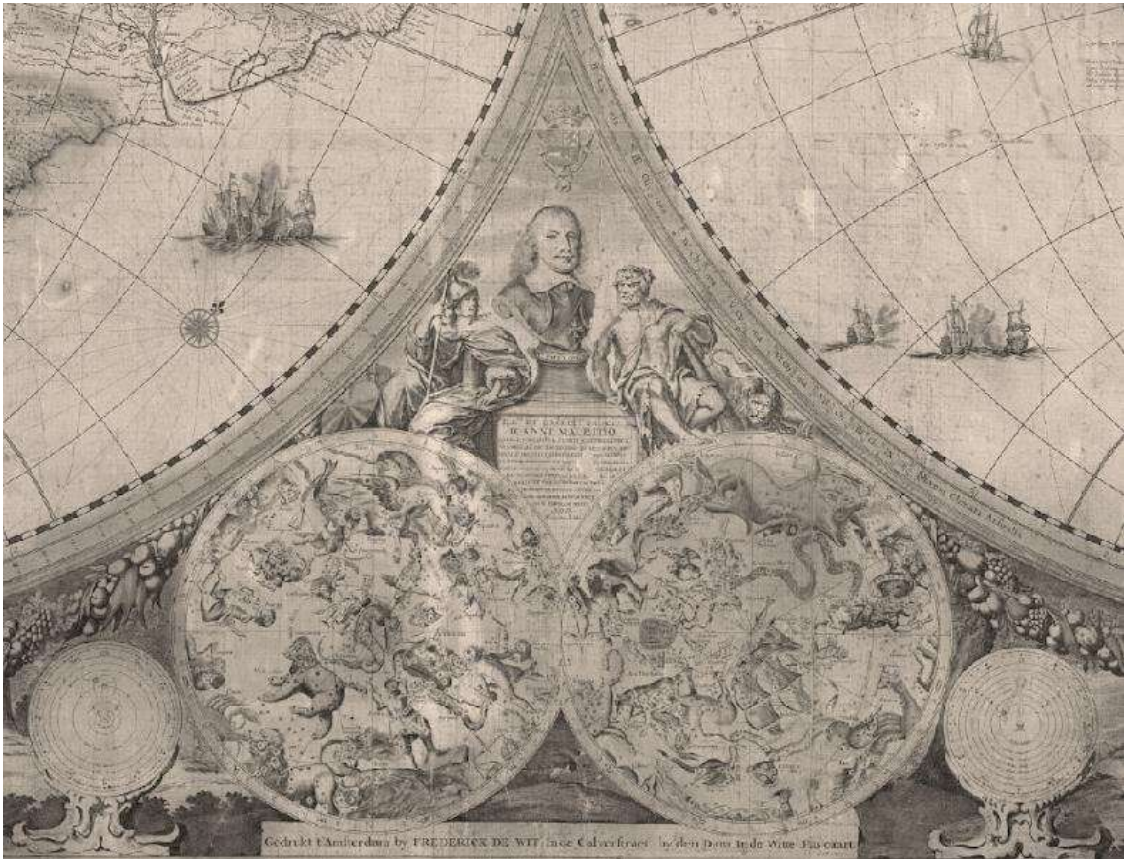


Fig. 5 Frederik de Wit, *Nova Totius Terrarum Orbis Tabula*, incisione, 1660, Amsterdam, Universiteits Bibliotheek Amsterdam.

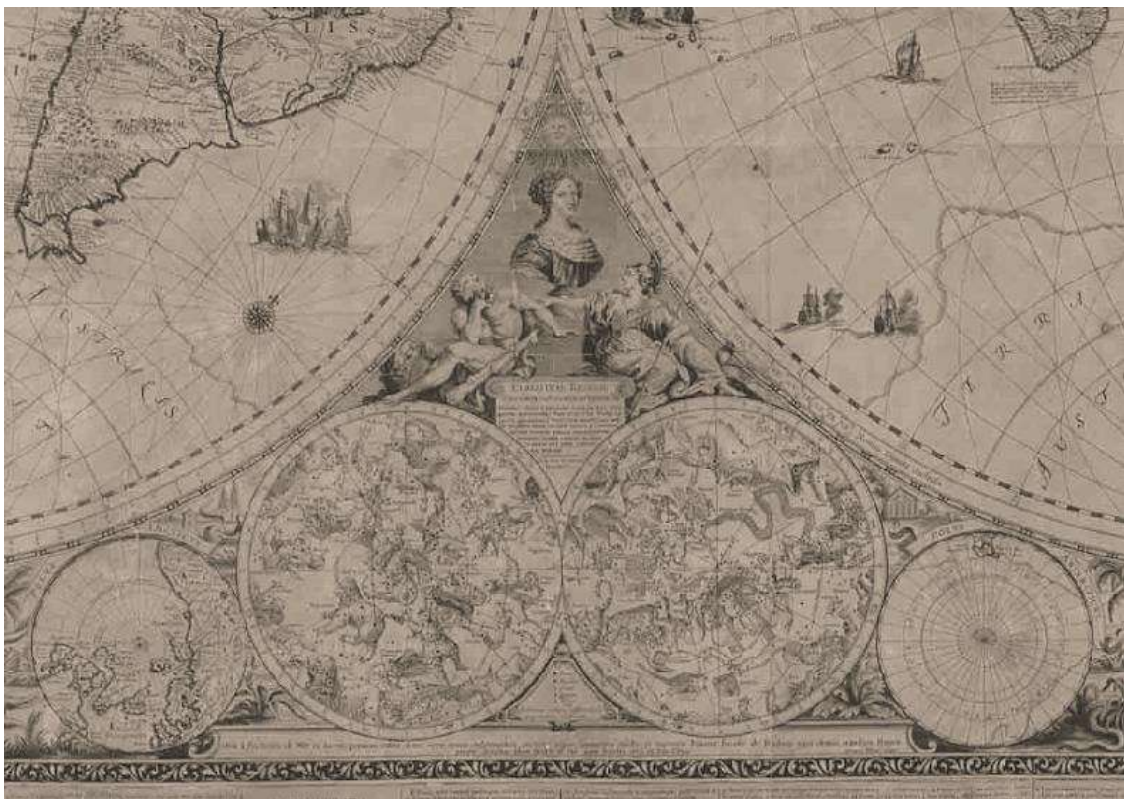


Fig. 6 Frederik de Wit, *Nova Totius Terrarum Orbis Tabula*, incisione, pubblicato da Giacomo de' Rossi, 1675, Modena, Seminario Metropolitano.

Ercole e Atena nella traduzione bolognese: un'Allegoria della Conquista?

Sotto al sole antropomorfo troviamo raffigurati al centro una sfera armillare e in prossimità di quest'ultima, appoggiati su un gradino di marmo, Ercole e Atena. La sfera armillare ha lo scopo di sostituire il busto di Cristina di Svezia, mentre i modelli di Ercole e Atena vengono trasposti fedelmente dalla versione di de' Rossi. In mancanza dell'effigie della sovrana, le divinità, nella comunicazione reciproca con la mappa, acquisiscono un ulteriore significato. Ercole è da sempre simbolo di forza e questo è dovuto al mito delle fatiche.

Nel Rinascimento, con la riscoperta della classicità, l'esercizio della forza erculea assume una connotazione virtuosa. La forza di Ercole non va interpretata come semplice forza bruta, bensì come l'esercizio della virtù nella sconfitta dei mostri. È una sfumatura sottile ma importante perché in questa accezione la forza diventa uno strumento necessario che rende possibile la prevaricazione sul male.⁴⁹

Infatti, Cesare Ripa, nella sua *Iconologia*, attribuisce proprio ad Ercole la virtù eroica. Gli attributi con cui Ercole viene identificato, nel manuale del Ripa, sono Leone e Clava, che ricordano la prima delle dodici fatiche affrontate dal semidio: sconfiggere il Leone di Nemea. Diventa molto interessante, ai fini dell'argomentazione, analizzare in termini di paragone l'allegoria della fortezza con quella della virtù eroica.



Fig. 7 Frederik de Wit, *Nova Totius Terrarum Orbis Tabula*, incisione, 1675 ca, dettaglio di Ercole e Atena, inciso da Carlo Scotti e pubblicato da Giuseppe Longhi, Bologna, Quadreria di Palazzo Rossi Poggi Marsili.

⁴⁹ Cfr. R. TUTTLE, *Il Palazzo dell'Archiginnasio in una relazione inedita di Pier Donato Cesi al Cardinale Borromeo*, in G. ROVERSI (a cura di), *Il Palazzo, l'Università*, 1987, p.76.

La fortezza viene raffigurata come una donna di corporatura massiccia, poggiata ad una colonna e vestita in armatura lionata, recante nella mano destra un'asta e un ramo di rovere, mentre in quella sinistra, solitamente tiene uno scudo⁵⁰. Date queste premesse si può dire che l'Ercole rappresenta in realtà una declinazione virtuosa dell'allegoria della fortezza. Il simbolo della colonna viene sostituito, sia nella copia romana della mappa di de Wit che in quella bolognese, da un gradino di marmo che non ha il carattere portante della colonna che sostiene la fortezza, ma rappresenta piuttosto un appoggio solido. Quello che stupisce di Ercole, non sono gli attributi, ma la posa. Non sta brandendo la clava nell'atto di compiere una delle sue imprese, ma siede con il gomito appoggiato sul ginocchio, con aria pensosa e in ascolto. In questo senso, la posa di Ercole potrebbe essere tranquillamente un ammicco all'Eraclito/Michelangelo pensatore raffigurato nella *Scuola di Atene* di Raffaello.

Atena seduta, invece, non stupisce. La nascita dal cervello del padre Zeus, che escludeva il ruolo materno, ne fa una divinità molto vicina al mondo maschile, che favorisce e di cui condivide le attività, prima fra tutte la guerra.⁵¹ Ma su questo fronte, si distingue da Ares per la capacità di far prevalere in guerra l'abilità strategica e l'intelligenza sulla forza pura.

La finezza nella rappresentazione della dea della saggezza sta nell'interpretazione degli attributi che la accompagnano: il *pòlos* è sostituito da un elmo romano e l'elemento dell'egida viene risolto con un'elegante fascia, sempre alla romana, recante al centro del petto il *gorgòneion*, la testa della gorgone o testa di Medusa. Ai piedi è visibile lo scudo, elemento immancabile tra le armi di Atena. La dea ha un atteggiamento disteso e tende la sua mano ad Ercole. Non è un caso che de' Rossi abbia voluto congiungere le due divinità, infatti la sapienza, raffigurata da Atena, sembra voler distogliere Ercole, ovvero la virtù eroica, dal suo pensare e quindi rassicurarlo del fatto che lei sarà al suo fianco per guidarlo.

In virtù del fatto che le divinità comunicano reciprocamente e unitamente con l'apparato cartografico, si può affermare che il mondo rappresentato nella versione romana e quindi in quella bolognese, sia un mondo visto dagli occhi dell'Europa. A dimostrazione di questo, non solo la ricchezza di particolari del globo di destra rispetto a quello di sinistra, ma anche i disegni ai quattro lati della mappa, che sottolineano in qualche modo la superiorità intellettuale degli europei rispetto agli altri popoli raffigurati. Queste considerazioni rendono lecito pensare che, in realtà, la fusione degli elementi di Ercole e Atena, alluda vivacemente alla forza conquistatrice dell'Europa. In qualità di popolo autoproclamatosi più progredito e civilizzato, che guardava al mondo con mire espansionistiche, agli europei viene così attribuito sia l'esercizio della forza fisica, che l'impiego della ragione come strumenti atti alla conquista. Affinché il messaggio allusivo possa compiersi nel pieno del proprio significato è necessario l'accostamento di Ercole ad Atena, infatti è nell'unione delle migliori qualità di entrambi che si sprigiona una raffinata *Allegoria della Conquista*; l'affiancamento di tali virtù, in un ambito di progresso legato all'espansione, conduce indubbiamente ad una vittoria nata dall'impiego sapiente dell'intelletto e quindi di una altrettanto sapiente strategia politica oltre che militare.

⁵⁰ Cfr. C. RIPA, *Iconologia, ovvero Descrizione d'Imagini delle Virtù, Viti, Affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo e sue parti*, 1611, p. 537.

⁵¹ Cfr. RIPA, 1611, p. 469. In merito agli attributi di Atena si fa sempre riferimento al medesimo passo del Ripa.

2. Il nuovo *Theatrum Orbis Terrarum*: arrivano i quattro continenti dell'*Atlas Major* di Willem Janszoon Blaeu a Bologna

Quanto siano utili le carte dei geografi è facilmente dimostrabile: per loro mezzo si contemplanò a casa nostra, davanti ai nostri occhi, le regioni più sperdute, si scalano senza sforzo le montagne più inaccessibili, si attraversano senza pericolo fiumi e mari in un batter d'occhio, senza alcuna spesa, si compie il giro del mondo, conducendo il nostro spirito da Oriente a Occidente, da Settentrione a Mezzogiorno

W. J. Blaeu

Con queste esatte parole Willem Janszoon Blaeu, uno dei maggiori esponenti della scuola cartografica olandese, presenta il suo *Atlas Maior sive Cosmographia Blaviana*.⁵²

Nel Seicento la supremazia olandese in ambito cartografico diventa una realtà indiscussa a tal punto che l'Europa accetta di avere un ruolo subordinato «partecipando solo di riflesso a questa fioritura».

Anche le potenze europee a vocazione marinara che avevano vantato grandi centri di produzione e commercio di carte geografiche e nautiche, come Venezia e Roma per l'ambito italiano, ora si limitano ad importare o imitare prodotti olandesi come dimostra la presenza sul territorio nazionale di materiali di paternità olandese presenti alternativamente o in ristampe delle matrici originali eventualmente rivendute e corrette o in pubblicazioni ottenute da lastre incise *ex novo*.⁵³

In questo preciso contesto si collocano le edizioni romane delle carte murali dei Quattro Continenti, realizzate da Giacomo de' Rossi nella seconda metà del Seicento. Ad una prima edizione, datata 1666, oggi visibile alle collezioni dell'Opera del Duomo di Orvieto, ne seguì una seconda nel 1686, simile ma non identica alla prima: questa versione è invece conservata al Seminario Metropolitano di Modena.⁵⁴

Nel confronto tra le originali olandesi e le copie romane risulta un'errata attribuzione operata da de' Rossi, che poi si è reiterata nel tempo, creando confusione in merito all'autorialità di queste mappe. Nelle iscrizioni dei cartigli recanti il nome del continente a cui è dedicata ciascuna mappa viene indicato come autore «Ioannes Blaeu», il figlio di Willem Janszoon. In realtà, il vero autore delle carte è proprio Willem Janszoon, i cui primi esemplari dei continenti vennero stampati da lui personalmente nella sua bottega di Amsterdam nel 1608.⁵⁵

L'errata attribuzione denota che gli editori romani non erano evidentemente a conoscenza della paternità delle opere e che, di fatto, il figlio di Blaeu fu in pratica il curatore dell'edizione e della stampa dell'*Atlas Maior* come lo conosciamo oggi.

Degli esemplari del 1608 sappiamo che Blaeu (padre) ottenne dalle autorità olandesi «ufficiale protezione contro eventuali copisti e pirati cartografici nella forma di un "Privilegio"-esplicitato nel

⁵² Cfr. CESARI, 2010, p. 147.

⁵³ CESARI, 2010, p. 148.

⁵⁴ Cfr. CESARI, 2010, p. 148. In merito alla dissomiglianza tra la prima versione romana e la seconda del 1686 si veda sempre CESARI, 2010, p. 156.

⁵⁵ Cfr. CESARI 2010, p. 149.

testo descrittivo dell'Europa- che per un periodo di dieci anni vietava a chiunque altro di pubblicare, modificare e vendere tali carte». ⁵⁶

La traduzione e divulgazione delle mappe di Blaeu non fu ovviamente appannaggio dei soli stampatori romani; i modelli olandesi, infatti, vennero diffusi e riprodotti anche in Francia oltre che nel resto d'Italia.

Di particolare interesse, in relazione al nucleo di traduzioni presenti oggi sul suolo bolognese, è la versione francese di Alexis-Hubert Jaillot, realizzata nel 1669, di cui si conserva per l'appunto una copia, facente parte ad oggi della Collezione delle antiche carte geografiche dell'Università, in esposizione permanente ai Musei di Palazzo Poggi. ⁵⁷

Altra versione di interesse è quella veneziana realizzata da Stefano Scolari nel 1646, a cui invece fanno riferimento le copie oggetto di questo catalogo, realizzate da Longhi e Todeschi.

Sappiamo che le stampe della Quadreria di Palazzo Rossi Poggi Marsili fanno riferimento alla versione veneziana e non a quelle romane di de' Rossi grazie ad una comparazione realizzata dagli storici tra i vari esemplari.

Nell'analisi comparativa più recente è risultato che la morfologia dei territori riportata da Longhi coincide con quella proposta da Scolari nel 1646, differendo notevolmente dalle copie romane realizzate da de' Rossi.

Le divergenze rappresentative trovano piena spiegazione se si prendono in esame gli originali a cui fanno riferimento i diversi stampatori. Ad esempio, la copia di Scolari si basa su una versione più aggiornata delle mappe olandesi rispetto a quelle utilizzate da de' Rossi: ovvero la ristampa delle stesse pubblicata nel 1612, sempre da Blaeu. In relazione a questo dato, le copie romane vanno sicuramente affiancate alla prima edizione olandese del 1608 e non alle successive ristampe. ⁵⁸

In ogni modo, da questa riesamina si evince che gli esemplari che circolano a Bologna e su territorio emiliano sono svariati e non fanno riferimento ad una fonte univoca, questo a dimostrazione della capillarità nella diffusione dei modelli olandesi in tutto il mondo.

La realizzazione di questi esemplari è laboriosa e complessa e implica l'impiego di diverse maestranze, ciascuna delle quali ha un ruolo specifico e fondamentale:

Altamente apprezzate dalla committenza, le carte murali di grandi dimensioni erano uno dei gioielli cartografici del tempo, richiedevano assemblaggi complessi essendo composte anche da una ventina di fogli da unire con precisione dissimulando le giunture e prevedevano la collaborazione di professionalità diverse. Il cartografo/autore che delineava la carta tracciandone il disegno; l'artista o incisore che riproduceva il disegno sulle matrici in rame; lo stampatore che stampava con il torchio e l'editore, proprietario delle matrici, che curava la vendita degli esemplari cartacei. ⁵⁹

⁵⁶ CESARI, 2010, p. 153.

⁵⁷ Cfr. CESARI, 2010, p. 154.

⁵⁸ Cfr. CESARI, 2012, p. 51.

⁵⁹ CESARI, 2010, p. 148.

Scheda tecnica dei Quattro Continenti

Autore: Pietro Todeschi

Stampatore: Giuseppe Longhi

Originale di riferimento: *Atlas Maior* o *Atlas Novus*, pubblicato ad Amsterdam da Joan Blaeu nel 1562

Soggetto: rappresentazione dei quattro continenti

Data: 1677-1680

Tecnica di esecuzione: incisione a bulino

Dimensioni: cm 173 x 130

Editore e luogo: Giuseppe Longhi, Bologna

Lingua: latino e italiano volgare

Orientamento e specifiche cartografiche: secondo la convenzione il nord è in alto e il sud è in basso. I meridiani sono tracciati di 10 gradi in 10 gradi.

Scala: 1:5.000.000

2.1 L'Europa: *Nova et acurata totius Europae tabula*

La mappa è formata da quattro tavole perfettamente fuse tra loro in un apparato che unisce a sua volta disegno cartografico e disegno figurativo.

Attorno alla rappresentazione del continente risalta all'occhio una cornice decorativa, a forma di ferro di cavallo. Sui lati verticali della cornice vengono raffigurati vari gruppi di personaggi e a ciascuno di essi viene associato un titolo in latino posto ad indicare il nome del popolo rappresentato. Ogni gruppo risulta abbigliato secondo gli usi e i costumi delle principali popolazioni europee dell'epoca.

A partire dalla colonna di sinistra si possono trovare «*Angli et Hiberni*», «*Galli*», «*Belgi*», «*Norvegi*», «*Lituani*», «*Poloni*», «*Bohemi*» e «*Germani*». Mentre, nella colonna di destra sono raffigurati «*Portugalli*», «*Cantabri*», «*Castiliani*», «*Tuscani*», «*Venetiani*», «*Graeci*», «*Hungari*» ed «*Helvetii*».

Nel bordo inferiore, nella fascia orizzontale della cornice, vengono rappresentate le dodici città europee più importanti del tempo: Londra, Parigi, Lisbona, Toledo, Roma, Venezia, Amsterdam, Nurenberg, Praga, Vienna, Mosca e per finire, nell'estremo più ad oriente, l'ex capitale dell'Impero Romano d'Oriente, Costantinopoli. Oltre che a un bisogno di spettacolarizzazione, si potrebbe dire, che questa cornice decorativa assolva anche l'esigenza di mostrare il primato dell'Europa rispetto agli altri continenti. Infatti, l'appendice grafica mette chiaramente in mostra l'importanza e la fama di alcune realtà europee e questo risulta particolarmente evidente se si confrontano queste

rappresentazioni con quelle delle mappe degli altri continenti. In nessuna altra mappa troveremo tanta ricchezza nell'abbigliamento o tanta complessità architettuale nelle città come in quella dell'Europa; sembrerebbe che la mappa, oltre ad essere uno strumento scientifico, funga anche da documento identificativo della *civitas* europea.

La rappresentazione del continente è ubicata al centro dell'opera e si staglia in tutta la sua complessità. La cartina dell'Europa viene rappresentata secondo la visione dell'epoca, che per certi aspetti non è poi troppo differente rispetto a come la conosciamo noi oggi. A Nord, viene oltrepassato il circolo artico da parte del continente americano, da parte della Groenlandia, dell'Islanda, dell'Oceano Settentrionale e della Russia. Procedendo da Sud Est verso Sud Ovest, i confini vengono tracciati a partire dal continente africano, prima, e da quello asiatico, poi: a delimitare il continente sono quindi Egitto, Anatolia e infine Siria.

A differenza delle altre mappe geografiche, la carta dell'Europa non presenta alcuna immagine di derivazione fantastica o favolistica. Questo aspetto, che si approfondirà più avanti, è un elemento distintivo della raffigurazione del continente europeo e mostra come ad una buona conoscenza della realtà che si intende rappresentare, corrisponda una rappresentazione che tende al realismo, mentre, in caso contrario, quanto meno si conosce, tanto più si tende ad intervenire mediante un meccanismo di compensazione che colma l'ignoto con elementi immaginifici.

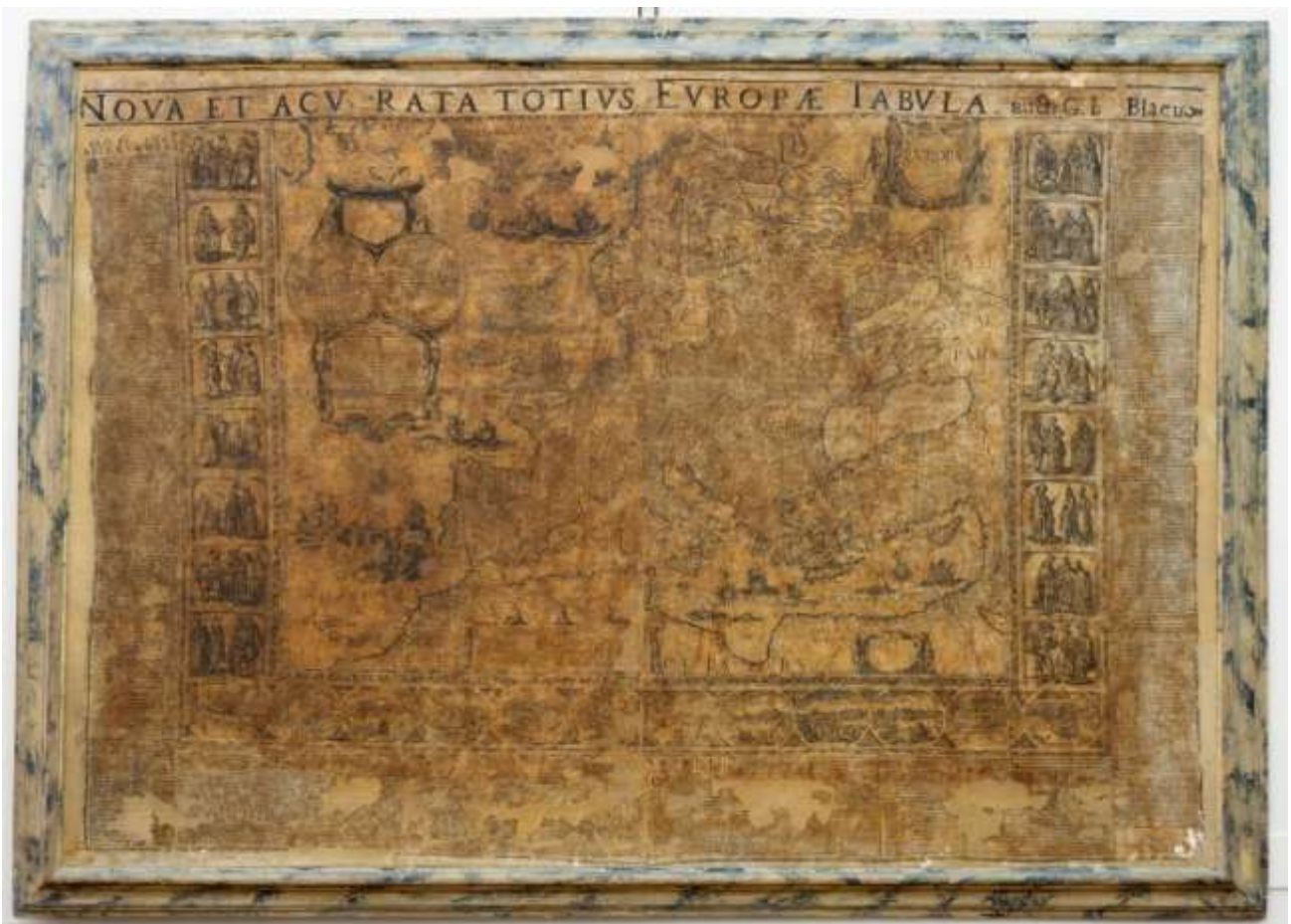


Fig. 8 Willem Janszoon Blaeu, *Nova et acurata totius Europae Tabula*, incisione, 1677-80, inciso da Pietro Todeschi e pubblicato da Giuseppe Longhi, Bologna, Quadreria di Palazzo Rossi Poggi Marsili.

La proiezione cartografica e i compromessi nella rappresentazione: oggettività o relativismo?

Tra Cinquecento e Seicento in Europa si era registrata una costante crescita dell'attenzione per gli studi e per i soggetti geografici e topografici: «nei paesi nordici e in Olanda, in particolare, si diffondeva la moda delle carte geografiche murali di grande formato, molto richieste dalla committenza e diventate una costante dell'arredo domestico». ⁶⁰

Sul piano culturale l'attenzione per i soggetti geografici si riconnetteva direttamente al forte impulso che gli studi in materia avevano avuto dalla scoperta del Nuovo Mondo e dall'avvento della rivoluzione scientifica, mentre da un punto di vista filosofico e culturale l'orizzonte intellettuale dell'uomo del tempo andava ampliandosi. ⁶¹

Ma, in contrasto con la necessità di rigore scientifico, dovuta all'evolversi delle conoscenze, si affacciava parallelamente una ricerca di spettacolarità e una passione per colpo d'occhio: è così giustificabile l'*habitus* di ristampare carte geografiche per nulla aggiornate sul piano geografico, a vantaggio di una maggiore attenzione nella decorazione in gusto barocco di allegorie, miti e raffigurazioni fantastiche. Il risultato è un insieme di straordinaria unità e armonia che appunto fonde insieme l'oggettività scientifica dei dati geografici e «l'imperante gusto barocco» di cui ogni mappa del tempo è intrisa. ⁶²



Fig. 9 Giambattista Tiepolo, *L'Olimpo e i quattro continenti*, dettaglio dell'*Allegoria dell'Europa*, affresco, 1753, Residenza di Würzburg.

⁶⁰ CESARI, 2010, p. 147.

⁶¹ CESARI, 2010, p. 147.

⁶² Cfr. CESARI, 2010, pp. 147-148.

Nella carta dell'Europa, nel cartiglio più importante, posto nell'area del Nord Atlantico, viene affrontato il problema dell'inizio della longitudine. Nello specifico Blaeu, nel suo originale, spiega per quali motivi abbia deciso di assumere come punto di partenza della longitudine il Pico del Teide, cioè la cima del vulcano Teide a Tenerife.⁶³

Tradizionalmente il primo meridiano, ovvero l'inizio della longitudine, veniva individuato in luoghi diversi tra loro a causa della difficoltà di fissare con certezza l'esatta posizione da cui fare iniziare la suddivisione longitudinale del mondo. Si notò infatti che l'ago della bussola, nel rilevare l'orientamento presentava un lieve scostamento, detto declinazione magnetica, che variava a seconda del luogo in cui ci si trovava e anche del tempo.⁶⁴

In tempi più recenti, tale fenomeno è stato poi chiarito quando si è scoperto che il Polo Nord magnetico non coincide per nulla con il Polo Nord geografico. È per questo motivo che il testo del cartiglio si apre con un'aspra critica alla grande confusione che regnava all'alba del Seicento tra i geografi sull'individuazione del primo meridiano.

Blaeu motiva la scelta del Pico del Teide come primo meridiano perché collocato sulla terraferma e ben visibile. Oggigiorno si adotta come meridiano fondamentale quello di Greenwich, convenzione accettata universalmente nel 1884, che unificò e risolse definitivamente il problema della determinazione della longitudine in mare.

Tornando a Blaeu, dalle sue parole traspare l'obiettivo, e contemporaneamente la necessità, dei geografi e cartografi, di definire lo spazio in modo preciso e oggettivo, indipendentemente dal punto di osservazione. Tale aspirazione deriva indubbiamente dall'idea formatasi in seguito alle nuove scoperte scientifiche del Seicento, per cui le scienze esatte come la matematica, la geometria, l'astronomia divengono alcuni degli strumenti privilegiati per decodificare e riprodurre la realtà.⁶⁵ Nonostante l'esigenza del tempo di definire la realtà secondo principi scientifici e universalmente riconosciuti, in generale non è possibile, per quanto riguarda le carte geografiche, parlare di *oggettività* vera a propria. Sarebbe più onesto, intellettualmente parlando, abbracciare il concetto di *relativismo*.⁶⁶ Una rappresentazione geografica è relativa in quanto descrive di per sé un territorio soggetto a inevitabili e periodici mutamenti e in quanto raffigurazione, intrinsecamente condizionata dalle scelte rappresentative del cartografo, che a sua volta è un soggetto influenzato dal contesto socio-culturale da cui proviene.

Vi sono fattori di diversa natura che rendono una rappresentazione sempre il frutto di un processo di selezione e di un insieme di scelte; per esempio, la forma sferica della terra è sempre stata una sfida per i cartografi. Il dover rappresentare un oggetto tridimensionale su un supporto bidimensionale non è un rompicapo di facile risoluzione, specie quando l'oggetto in questione porta con sé dettagli che debbono essere il più rigorosi possibile in quanto strumenti atti ad una funzione specifica: la navigazione. Esistono infatti proiezioni diverse, ognuna con forme di deformazione o errore, e non esiste una proiezione migliore di un'altra in senso assoluto, dipende da quello che si vuole rappresentare. Così le zone dei Tropici sono rappresentate convenzionalmente tramite proiezioni cilindriche, le latitudini medie attraverso le coniche e quelle alte tramite le prospettiche. Si può dunque affermare che le mappe in sé non sono né vere né false, ma solo utili, in diversi modi, a muoverci all'interno della realtà stessa che ripropongono.

⁶³ Cfr. CESARI, 2010, p. 158.

⁶⁴ Cfr. CESARI, 2010, pp. 158-160.

⁶⁵ Cfr. CESARI, 2010, p. 161.

⁶⁶ J. VIBAEK, *Dal concreto all'astratto: la conoscenza di un continente attraverso il segno cartografico*, 1986, p. 44.

Più in generale, una carta geografica è la rappresentazione di un territorio reale o immaginario, definita da esigenze che variano secondo il gusto e l'uso a cui la carta è destinata. L'immagine rispetto alla realtà rappresentata è sempre ridotta, approssimata e simbolica. Ridotta, perché costretta a raffigurare su un foglio di dimensioni limitate una superficie ovviamente più estesa; approssimata e simbolica perché ogni carta geografica riflette sempre la visione del mondo di una determinata cultura e delle sue condizioni di vita materiale nel preciso momento storico in cui è stata prodotta.⁶⁷

Dunque, il relativismo che caratterizza ogni carta geografica non è dovuto unicamente alle difficoltà oggettive del rappresentare la realtà fisica su carta, ma anche e soprattutto all'influenza e alla matrice culturale del contesto socio-culturale che la produce, in questo caso il continente europeo del XVII secolo.

Eurocentrismo e rappresentazione: Mercatore VS Peters

Il fatto che l'Europa sia stata un punto di riferimento centrale per il resto del mondo risulta evidente già osservando la terminologia specifica utilizzata per la denominazione dei territori geografici. Per esempio, per riferirsi alla penisola arabica, gli europei coniarono l'espressione *Medio Oriente* perché è proprio a partire dall'Europa che si è deciso cosa era il nord, il sud, l'est e l'ovest ed anche le distanze in relazione ai luoghi così denominati: vicino oriente, medio oriente, estremo oriente.

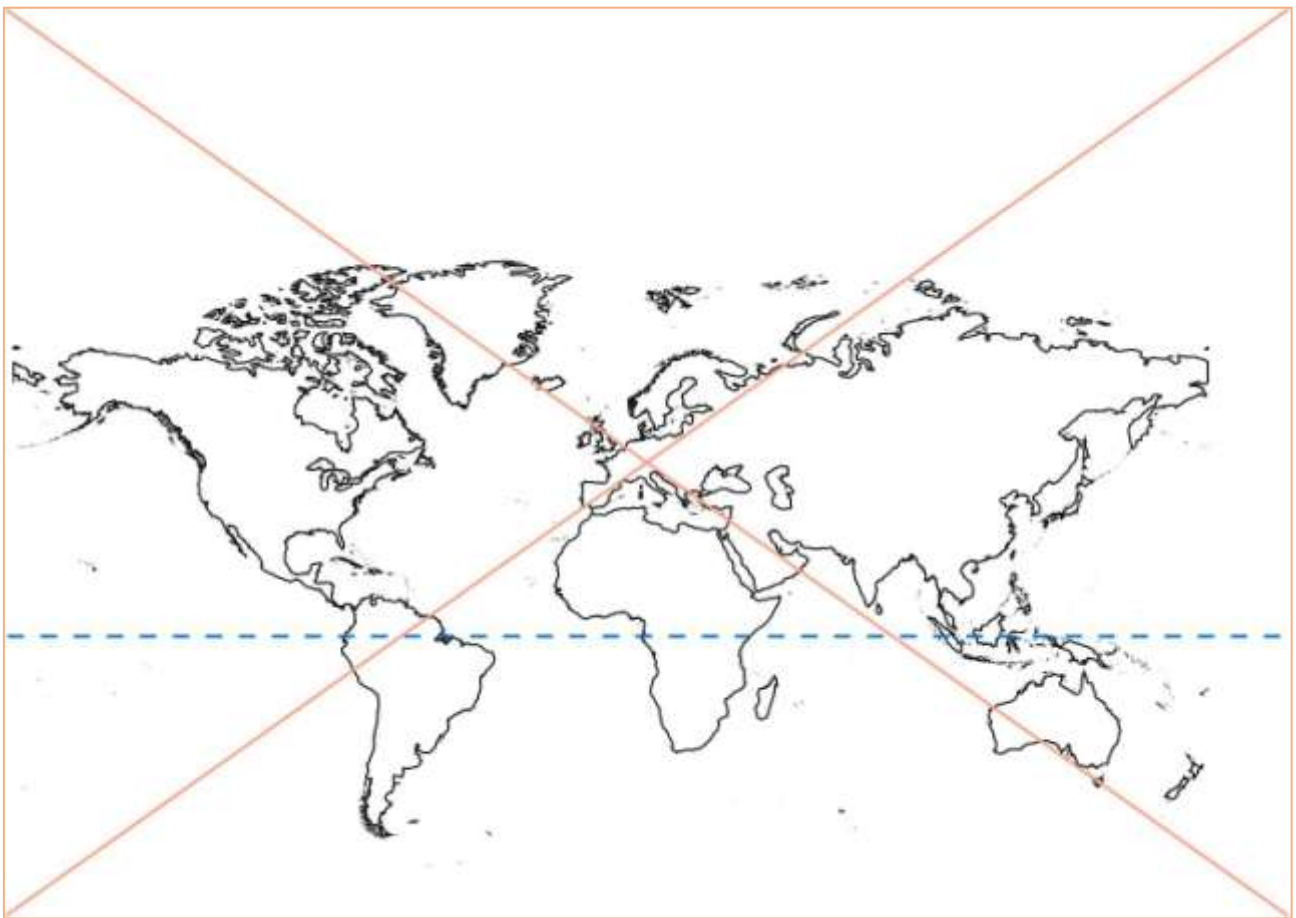


Fig. 10 Mattia Camangi, *Proiezione di Mercatore: il centro del mondo è l'Europa*, contenuto digitale, realizzato mediante Photoshop e Illustrator, 2019.

⁶⁷ VIBAËK, 1986, p. 44.

Questo aspetto eurocentrico trova una sua rappresentazione concreta a partire da un modello cartografico che tutti noi conosciamo molto bene. Il modello tradizionale in questione, che vede l'Europa al centro del mondo, è stato disegnato nel 1569 da Gerardo Mercatore.⁶⁸ La maggior parte dei planisferi ancora oggi in circolazione, incluse le mappe interattive implementate sul sistema Google Maps, derivano proprio da questo prototipo cinquecentesco.

Mercatore non era solo un cartografo, in quanto umanista era un eclettico a pieno titolo: infatti, non si diletta solo di geografia, ma era anche esperto di cosmografia, filosofia, matematica e non solo. Era inoltre un abilissimo incisore e padroneggiava con grande maestria una tecnica del tutto nuova per la cartografia dell'epoca: l'incisione su lastra di rame.⁶⁹

La nuova tecnica di incisione su rame modificava nettamente l'aspetto di carte e globi. Spariti i goffi caratteri gotici e i grandi spazi vuoti creati dall'incisione su legno, sostituiti invece da forme aggraziate e complesse e dalla rappresentazione artistica di mari e terre con l'uso dell'incisione a punti. La tecnica dell'incisione consentiva anche correzioni e revisioni veloci e praticamente invisibili: la lastra di rame poteva essere cancellata e re-incisa in poche ore, cosa fisicamente impossibile con la xilografia. Le carte stampate con il nuovo mezzo apparivano subito del tutto diverse: i cartografi ora avevano uno strumento nuovo e molto attraente con cui esprimersi (e correggersi) e Mercatore si pose alla testa di questa evoluzione stilistica.⁷⁰

La «Carta di Mercatore», oltre ad essere un prodigio della tecnica, è considerata tra le prime carte moderne dell'Europa, divenuta ben più significativa della *Geografia* di Tolomeo; questa mappa presenta una proiezione del mondo deformata, con l'Europa al centro e gli altri continenti con dimensioni ridotte.

All'interno del panorama delle varie proiezioni geografiche prodotte dall'uomo, di particolare interesse ai fini dell'argomentazione è la «Carta di Peters». Questa proiezione propone una visione molto diversa rispetto a quella proposta da Mercatore, incarnando un antagonismo ideologico oltre che rappresentativo.

Nel maggio del 1973, Arno Peters, uno storico e giornalista berlinese, convocò una conferenza stampa a Bonn, l'allora capitale della Repubblica federale tedesca, e annunciò di aver prodotto una nuova e rivoluzionaria proiezione geografica del mondo:⁷¹

Peters sosteneva che la sua carta del mondo offriva la migliore alternativa ai quattrocento anni di egemonia della proiezione di Mercatore del 1569 e ai presunti presupposti "eurocentrici" su cui si fondava. Credeva che la "solita" carta del mondo che il suo pubblico conosceva così bene, creata dal suo precursore di lingua tedesca, presentasse "un'immagine completamente falsa, in particolare per quel che riguarda le terre abitate da popoli non bianchi" e sosteneva che "sopravvaluta l'uomo bianco e deforma l'immagine del mondo a vantaggio dei padroni coloniali dell'epoca".⁷²

⁶⁸ Gerardo Mercatore (1512-1594) inizia la sua attività cartografica a partire da una mappa della Palestina (1537), ma diventa celebre grazie alla produzione del planisfero ad *usum navigatum* in 18 fogli (1569). La seconda parte della sua vita, invece, ruota attorno all'accusa di eresia. Nel 1544 venne arrestato e trascorse il resto della sua vita a Duisburg fino alla sua morte sopraggiunta nel 1594. L'accusa di eresia riguardava specificatamente l'attività di Mercatore in quanto cosmografo, infatti, il suo operato andava inevitabilmente a toccare temi delicati sulla creazione e sui cieli, spesso non allineati con l'ortodossia della religione riformata, che esaltava l'umiltà davanti al creato.

⁶⁹ Cfr. J. BROTTON, *La storia del mondo in dodici mappe*, 2019, pp. 246-248.

⁷⁰ BROTTON, 2019, p. 249.

⁷¹ Cfr. BROTTON, 2019, pp. 403-404.

⁷² BROTTON, 2019, p. 404.

Tale proiezione presenta caratteristiche opposte rispetto a quella di Mercatore: in questa carta, infatti, vengono rappresentate in proporzioni reali tutte le aree – paesi, continenti ed oceani; inoltre, si mantiene corretto il rapporto della distanza di qualsiasi punto dall’equatore, mentre Mercatore aveva disegnato quest’ultimo a circa due terzi dall’alto della sua carta, collocando così l’Europa al centro.⁷³ Il raffronto tra le due proiezioni e le differenze tra di esse sono al centro di una controversia che non solo fu motivo di accesi dibattiti nel 1973, ma che è in corso ancora oggi.

Quanto detto lascia scaturire alcune perplessità: qual è, tra le due, la carta corretta? Ancora, perché sussiste una certa discrezionalità nella scelta?⁷⁴ Di primo acchito, si potrebbe rispondere che non esistono rappresentazioni geografiche corrette; almeno non in assoluto, bensì solo in termini relativi. Proprio come ogni altra carta geografica, né la Carta di Mercatore, né quella di Peters sono completamente esatte. Entrambe le proiezioni sono per qualche verso corrette e, dunque, scorrette per qualche altro: la ragione di ciò va ricercata nella forma sferico-geodetica del nostro pianeta. Lo abbiamo detto, trasporre su una superficie piana e bidimensionale una forma geometrica ellissoidale implica sempre l’inevitabile distorsione delle sue peculiarità tridimensionali. Qualunque sistema o artificio venga adottato nella trasposizione, cioè, il risultato sarà sempre un planisfero

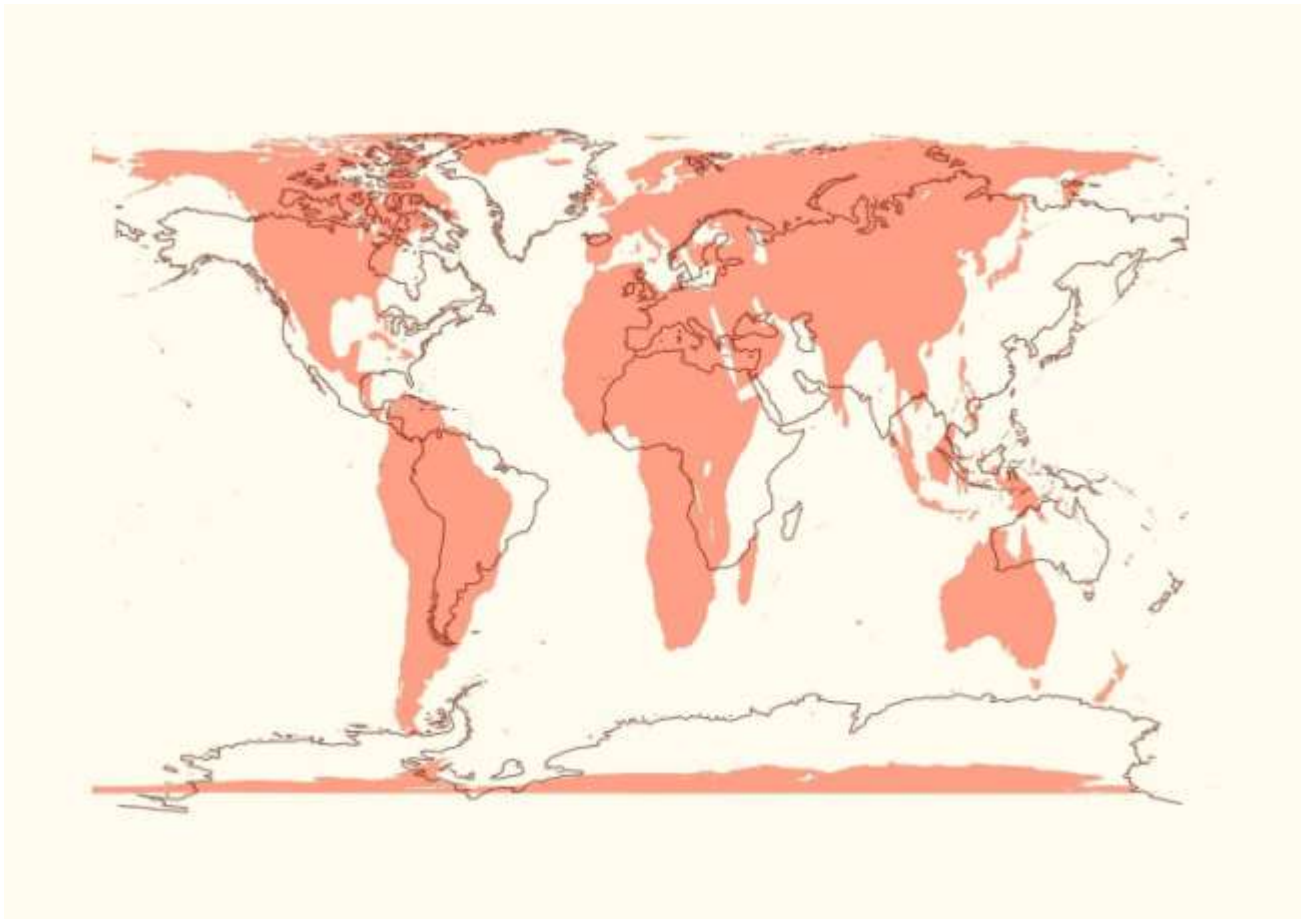


Fig. 11 Mattia Camangi, *Proiezioni a confronto: Mercatore VS Peters*, contenuto digitale, realizzato con Photoshop e Illustrator, 2019.

⁷³ Cfr. BROTON, 2019, p. 404.

⁷⁴ Per l’argomentazione che segue in merito al confronto tra la Proiezione di Mercatore e quella di Peters si fa riferimento alla pagina on-line dedicata all’argomento dell’organizzazione *Mani Tese*. Mani Tese è un’organizzazione non governativa attiva nella battaglia per la giustizia sociale, economica e ambientale nel mondo dal 1964. Oltre ad essere una ONLUS è anche riconosciuta come Ente Morale e opera in territori come Africa, Asia e America Latina; in Italia promuove progetti, campi di volontariato e stili di vita improntati alla solidarietà e alla sostenibilità.

distorto, in un modo o in un altro: mantenere determinate caratteristiche equivale a perderne certe altre. Il tutto dipende allora dalla scelta del cartografo che, in funzione dei propri obiettivi, dovrà stabilire cosa salvare e cosa sacrificare.

È sulla scorta di questi presupposti che si può, in parte, comprendere l'egemonia plurisecolare del planisfero di Mercatore. L'obiettivo del cartografo era quello di realizzare una mappa in grado di agevolare il tracciamento di rotte nautiche lungo le superfici terrestri. Per raggiungere tale scopo la terra viene suddivisa in una serie di linee rette orizzontali (paralleli) e verticali (meridiani). Ogni parallelo – e in ciò risiede l'elemento di novità ed efficacia – è tracciato in modo da tagliare tutti i meridiani sullo stesso angolo (retto). In altre parole, meridiani e paralleli si incrociano sempre a 90°. Tale sofisticazione è in grado di generare un sistema di coordinate per la navigazione: tracciata una lossodromica (linea retta che taglia i meridiani), sarà possibile raggiungere una data destinazione mantenendo costante l'angolo sulla bussola. Se un vantaggio immediato dovuto alla proprietà di isogonia della carta è l'estrema e sorprendente efficacia di un suo impiego in campo nautico, l'effetto collaterale che ne scaturisce consiste, però, nella duplice perdita di equidistanza ed equivalenza.

Nella Proiezione di Mercatore un segmento di parallelo tra due meridiani rimane sempre uguale ovunque, laddove su un formato sferico a tre dimensioni la distanza di un tratto di parallelo tra due meridiani risulta variabile e quindi decresce all'aumentare della latitudine. Ne consegue che il rapporto tra distanza rappresentata graficamente e distanza reale sia fuori scala e incongruente. I meridiani non sono tracciati in modo da essere confluenti ai poli (come nella realtà) bensì, al fine di garantire l'isogonia, restano tra loro paralleli: il risultato è che dirigendosi dall'Equatore verso il Polo Nord, le terre rappresentate aumentano inverosimilmente la loro superficie.

Se una tale discrepanza trova una prima giustificazione nella funzione tecnico-strumentale a cui la mappa deve assolvere, la severità della sproporzione rimanda, invece, a ragioni di carattere socio-culturale. Per un navigatore del Cinquecento, che si appropria al «Nuovo Mondo» come un esploratore che si reca in terre sconosciute, intraprendere una traversata oceanica significa accettare l'incognita di approdi inaspettati. Il punto di partenza, però, deve rimanere sempre lo stesso: l'Europa. Il Vecchio Continente rappresenta un saldo punto di riferimento non solo geografico, ma anche culturale e valoriale. Invece di mantenere in posizione centrale l'Equatore, Mercatore sceglie di collocare graficamente l'Europa al centro della carta. L'Europa diventa così il punto che taglia in due esatte metà il globo, con l'inevitabile conseguenza di uno spostamento dell'Equatore più in basso. Questa scelta si rivela determinante, poiché contribuisce a rendere più drastica la distorsione delle proporzioni. Ne segue che tutte le aree dell'emisfero sud risultano ristrette, mentre tutte le aree collocate nell'emisfero nord risultano dilatate, ancor più di quanto già non lo siano a causa della proprietà isogonica della mappa. È questo il motivo per cui se da un lato Groenlandia, Canada, Stati Uniti e Russia, ad esempio, ci appaiono erroneamente immensi, dall'altro Sud America, Africa e India risultano molto meno estesi di quanto non siano.

La Carta di Mercatore trionfa poiché, pur sacrificando l'esatta estensione delle aree, rispetta con grande accuratezza le forme di continenti e Paesi, e fornisce quindi un reticolo di coordinate che si rivela ottimale per l'orientamento nautico. Ma la secolarizzazione di questa carta dipenderà da ragioni più profonde.

La fortuna della Carta di Mercatore, secondo Peters, rispecchia, in un primo momento, la concezione eurocentrica con cui si apre la *modernità*. Una cesura nella storia umana nella quale, peraltro, la scienza e la tecnica cominciano ad essere strumentali al diffondersi di una ideologia basata sul dominio dell'uomo sull'altro uomo e, parallelamente, degli uomini sulla natura. L'Europa pone

sé stessa, ovvero la propria identità culturale e i propri bisogni, al centro del mondo.

Come spiega lo stesso Arno Peters, infatti, l'immagine eurocentrica si è dimostrata funzionale allo sfruttamento del Terzo Mondo da parte delle potenze industrializzate anche nell'epoca post-coloniale. Peters pensa sia giunto il momento di realizzare una mappa che possa restituire al Sud globale quella dignità cartografica che gli spetta di diritto.

La Carta di Peters è ricavata da un sistema proiettivo che divide il globo in cento parti. Poiché alla fine dell'Ottocento, un astronomo scozzese chiamato James Gall aveva pubblicato una proiezione ortogonale simile, oggi si preferisce la dicitura «Proiezione Gall-Peters».

Nella Carta di Peters, come si può facilmente intuire, l'Equatore viene ricollocato al centro del mondo, cosicché possa tagliare in due metà eguali il pianeta. Di conseguenza, meridiani e paralleli vengono riconfigurati in modo tale che all'aumentare della latitudine la superficie delle aree rimanga costante, senza dilatarsi.

Sul piano geografico le caratteristiche vantaggiose della sua proiezione sono le seguenti: equidistanza; equivalenza; fedeltà all'asse terrestre; rappresentazione totale del pianeta senza necessità di operare tagli, giunture, duplicazioni; distribuzione omogenea delle inevitabili imperfezioni.

La carta in proiezione Peters rende esattamente le proporzioni relative dei vari continenti, rispettando le dimensioni effettive e la loro distanza dall'Equatore. Non può però fare a meno di distorcerne le forme che, infatti, risultano alterate. Malgrado questa intrinseca difficoltà, il lavoro di Peters ha una portata rivoluzionaria, non solo quando restituisce una prospettiva inedita del nostro mondo, ma soprattutto nel momento in cui mette in evidenza una verità sino a quel momento sottaciuta: da Anassimandro sino ai giorni nostri, nessuna carta geografica può vantare pretese di oggettività scientifica o di neutralità sul piano ideologico.

L'occhio di chi guarda: astrazione e rappresentazione

Tra la realtà e la sua rappresentazione vi è sempre un certo margine di volatilità, un gap che dipende dai limiti dell'umano, dal mezzo che viene impiegato, dalle condizioni socio-culturali dell'osservatore e dagli obiettivi che si intendono perseguire, espliciti o impliciti.

La realizzazione di una carta geografica non fa eccezione: essa non descrive la realtà, ma ce la rappresenta e, nel farlo, opera processi di selezione e di scelta in merito agli elementi che la costituiscono.

Lungi dal costituire realtà oggettive, le carte geografiche si presentano pertanto come realtà ideologiche, le quali, più sono note, più sono rappresentate in forma astratta.⁷⁵

Abbiamo detto che le realtà meglio conosciute sono rappresentate in forma più astratta. Ciò non si nota a prima vista perché i simboli utilizzati sono tutti più realistici che nelle carte moderne. Non ci si rende facilmente conto che i disegni indicanti case, alberi e montagne in realtà sono simboli. Anzi sarebbe più esatto dire che essi sono simboli di referenti reali nelle parti conosciute e sono rappresentazioni dell'immaginario nelle parti sconosciute.⁷⁶

In questo senso possiamo comprendere meglio quelle rappresentazioni a carattere fantastico che

⁷⁵ Cfr. VIBAEK, 1986, p. 45.

⁷⁶ VIBAEK, 1986, p. 45.

troviamo in tutte le mappe degli altri continenti di Blaeu, ad eccezione dell'Europa. Draghi, sirene e mostri policefali, sono raffigurazioni che servono a riempire un mondo, fino ad allora soltanto sognato, e sono il prodotto di una mescolanza di ciò che è immaginario unito alle rappresentazioni di animali e cose già noti agli europei. Infatti, per la carta dell'Europa non si sente il bisogno di ricorrere ad allegorie, figure immaginarie ed elementi fantastici, proprio perché ciò che si andava rappresentando erano luoghi facenti parte di un sapere collettivo, luoghi conosciuti per i più.

Nella descrizione dettagliata di nomi di città e popolazioni e dei territori del continente è possibile notare ancora una volta quel rigore scientifico proprio del tempo, dovuto alla necessità di punti fermi e dati oggettivi, unitamente a quel criterio di astrazione che viene a mancare invece nelle mappe di continenti meno conosciuti come Africa, Asia e Americhe.

Alla luce di quanto menzionato, risulta evidente che le rappresentazioni dei diversi continenti avevano una funzione informativa in merito alle terre lontane, ma, a noi che le guardiamo a distanza di secoli, parlano invece soprattutto dell'Europa del XVII secolo e di come quell'Europa percepisse il resto del mondo.

Ad oggi, le carte geografiche hanno perso quel monopolio che hanno avuto per secoli in quanto strumenti adibiti all'orientamento su un determinato territorio. Grazie alla tecnologia, possiamo percepire una realtà *qui e ora*. Come tutti sappiamo, in questa accezione, si è sviluppata e insediata una tecnologia più avanzata ed immediata: Google Maps.

Quello che non tutti sanno è che, nonostante la distanza temporale e la modernità delle nostre tecnologie, ancora oggi si continua a usare una variante della proiezione di Mercatore nella maggior parte delle carte geografiche in libri, riviste, atlanti, giornali di tutto il mondo. Google Maps in questo senso non fa eccezione, infatti la proiezione che vediamo in tempo reale sull'applicazione di Google è anch'essa una variante del modello di Mercatore.

Detto ciò viene da pensare: ad oggi, vediamo ancora il mondo con gli occhi dell'Europa?

2.2 L'Asia: *Nova et acurata totius Asiae tabula*

Ai lati della rappresentazione sono presenti dei cartigli vuoti con funzione ornamentale, stessa funzione che si può riscontrare negli elementi della cornice, nelle navi e negli esseri mitologici molto frequentemente riprodotti dall'autore. Al centro dell'opera è collocato il continente asiatico. La cartina è rappresentata nei minimi dettagli: sono infatti visibili strade, fiumi ed altri elementi naturali, e rotte commerciali proprie del continente. In alto a sinistra è visibile un cartiglio ovato, con l'iscrizione «ASIA», affiancato da due figure maschili in abiti orientaleggianti, mentre, sul lato destro, viene raffigurata una targa decorata con mascheroni e motivi vegetali, che inquadra il Polo Nord. Osservando i confini del continente nel dettaglio, nell'estremo ovest della mappa, si intravede parte dell'Africa e parte del Mar Mediterraneo, mentre nel lato est sono chiaramente visibili Filippine e Giappone; sempre a est, in prossimità di una coppia di tritoni, si staglia l'Oceano Cinese, quello stesso oceano che verrà poi denominato «Pacifico» da Ferdinando Magellano. A sud della mappa si può ammirare l'Oceano Indiano, mentre nell'estremo nord, in prossimità delle terre Artiche è visibile una notazione geografica in latino che specifica quanto segue:

Per quattro volte, nel 1594, '95, '96 e 1609 gli Olandesi tentarono di individuare un passaggio attraverso le regioni più settentrionali dell'Europa e dell'Asia vicino al Polo Nord allo scopo di tracciare una rotta più agevole per raggiungere la Cina. Siccome la morfologia di queste terre non si poteva rappresentare in modo abbastanza accurato, abbiamo deciso di raffigurarla in una carta a parte per soddisfare gli spettatori più esigenti.⁷⁷

La mappa, quindi non vuole essere solo uno strumento a carattere pratico, ma un vero e proprio apparato di sistemi che spaziano da informazioni a carattere storico oltre che dettagli cartografici, il tutto con la funzione, per l'appunto, di soddisfare anche il *connoisseur* più esigente. Ai margini della carta, in una cornice grafica a ferro di cavallo vengono raffigurati i popoli più rappresentativi del continente asiatico, unitamente alle città più importanti:

Il tipo di rappresentazione che si dà dei principali popoli asiatici mostra analogie con la raffigurazione delle diverse genti europee; anche qui come in Europa, raffigurando popoli di antica civiltà, si tende a fare un ritratto estremamente sfaccettato sul piano culturale. Ciò emerge con evidenza dall'attenzione prestata agli abiti, accessori, copricapi e soprattutto ai simboli del potere e dell'alto rango. Più che le peculiarità etniche o folkloristiche si sottolinea l'aspetto politico [...].⁷⁸

Nella fascia inferiore della cornice, si susseguono rappresentazioni a volo d'uccello delle principali città, mostrando da sinistra verso destra i seguenti *tesori dell'oriente*: «Rodus», «Famagusta», «Damasco», «Ierusalem», «Aden», «Ormus», «Goa», «Calecuth», «Candi», «Bantam», «Gammalamme», «Macao».

La mappa risulta riccamente ornata in ogni suo aspetto descrittivo. Fondamentali nell'iconografia cartografica sono anche le rose dei venti «e le linee di direzione o “rombi di vento”, che se ne diramano, senza alcun riferimento al reticolo geografico».⁷⁹

⁷⁷ Cfr. CESARI, 2010, p. 168.

⁷⁸ CESARI, 2010, pp. 170-171.

⁷⁹ B. CARACOGIA, *Ruolo della cartografia nella scoperta e definizione del Mediterraneo*, in M. P. PAGNINI/M. SCAINI, *Le metafore del Mediterraneo: atti del convegno Trieste, 13-14 dicembre 2002*, 2006, p. 47.

Le infinite linee delle rotte sono infatti quelle delle direzioni dei venti che si incrociano e venivano segnate prima di articolare il disegno dei litorali continentali o insulari, con rientranze e sporgenze, ingrandite, con i porti, i fiumi, i relativi nomi e le distanze.⁸⁰



Fig. n 12 Willem Janszoon Blaeu, *Nova et acurata totius Asiae Tabula*, incisione, 1677-80, inciso da Pietro Todeschi e pubblicato da Giuseppe Longhi, Bologna, Quadreria di Palazzo Rossi Poggi Marsili.

Inoltre, per stabilire la rotta, occorre determinare la longitudine, un'operazione tutt'altro che semplice per i naviganti del XVII secolo. Nel Seicento, ognuno fa un po' per sé, si adottano meridiani di riferimento differenti a seconda dell'interesse della nazione, come nel caso della Francia,⁸¹ che decise di passare dal meridiano dell'isola del Ferro, istituito da Luigi XIII nel 1634, a quello di Parigi decretato dall'Accademia delle Scienze nell'arco di una trentina d'anni.

La prima data utile per una conciliazione in merito a quale possa essere un sistema di meridiani a livello mondiale sarà nel 1884, anno in cui, grazie alla conferenza di Washington, verrà decretato che il meridiano fondamentale è quello di Greenwich.

Altra componente determinante per l'evoluzione della cartografia moderna, oltre all'elaborazione di un sistema di riferimento condiviso, è «l'esperienza empirica dei viaggiatori e dei mercanti che, pur senza bagagli tecnici, sono osservatori attenti che guardano lo spazio attraversato e le attività ed i comportamenti umani quasi con "occhi di geografo"».⁸²

⁸⁰ CARACOGIA, 2006, p. 48.

⁸¹ In merito all'argomentazione si veda *Quelle est la différence entre le méridien de Greenwich et le méridien de Paris?*, p. 3, pubblicato presso il sito dell'IGN (Institut National de l'Information Géographique et Forestière).

⁸² CARACOGIA, 2006, p. 48.

Cortocircuito nella rappresentazione: il disegno cartografico e le meraviglie dell'Oriente

La rappresentazione cartografica è un prodotto umano e sempre lo sarà: «la geografia nasce dunque come espressione della simmetria e dell'ordine umano applicati al mondo e al cosmo intero».⁸³

A partire dal mondo classico antico, le carte furono «indispensabili metodi di geopolitica per conoscere, utilizzare, controllare e governare il territorio»⁸⁴ e la loro utilità pratica nell'ambito delle

esplorazioni ha fatto sì che il livello di precisione e dettaglio richiesto fosse sempre maggiore nei secoli. Questi sono i presupposti in cui si colloca la grande cartografia a carattere scientifico del Seicento. Eppure, se si osserva attentamente la cartina dell'Asia si noterà che, accanto a questo rigore scientifico, ci sono imprecisioni degne di nota: se la Nuova Zelanda (*Nova Zemla*) viene rappresentata secondo quanto riportato dalle più recenti esplorazioni del 1594 e del 1596, la catena dell'Himalaya risulta completamente assente.⁸⁵

Al di là di questo aspetto, quasi sicuramente dettato da motivazioni pratico-razionali, va anche detto che, linea generale, nelle mappe intervengono spesso bizzarre mescolanze di

osservazioni fondate e traduzioni fantastiche di elementi della geografia e della natura. Come si può interpretare questa scelta rappresentativa in relazione al rigore scientifico applicato alla morfologia dei territori?

Ad esempio, nella carta geografica dell'Asia si possono notare animali terrestri e marini, come elefanti, granchi e narvali, e varie tipologie di mostri tra cui esseri antropomorfi di vario genere. Questa modalità rappresentativa occupa un preciso spazio nel pensiero e nell'immaginario dei popoli di ogni tempo:

Ovunque i poteri di una divinità o le forze diaboliche del male sono stati riconosciuti come loro prerogative. Sono loro che hanno esercitato un ruolo determinante nella mitologia e nella diffusione delle fiabe, delle superstizioni e dei pronostici. Nelle meraviglie dell'Oriente questa antica eredità demonica fu allo stesso tempo preservata e resa in termini pseudorazionali. Ma l'oscura esistenza di questi fenomeni a livello etnologico affonda le sue radici nella sfera del magico ogni qualvolta sale alla luce l'innato timore per il mostro.⁸⁶

I Greci furono i primi a fornire un'immagine di queste «concezioni primordiali» e questa rappresentazione fu universalmente accettata per oltre un millennio. Celebri in questo senso sono i racconti tratti dal *Romanzo di Alessandro*, che durante il medioevo furono una delle maggiori fonti



Fig. 13 Manifattura di Tournai, *Maturità di Alessandro Magno*, arazzo, 1450 ca, Roma, Palazzo Doria. Il dettaglio mostra l'ascensione in cielo del sovrano, su un velivolo trainato da grifoni.

⁸³ S. MAGNANI, *Geografia storica del mondo antico*, 2003, p. 137.

⁸⁴ CARACOGIA, 2006, p. 45.

⁸⁵ Cfr. CESARI, 2010, p. 169.

⁸⁶ R. WITTKOWER, *Allegoria e Migrazione dei Simboli*, 1987, p. 132.

di ispirazione.⁸⁷ Quest'opera intreccia «molte delle leggende indiane alla trama delle avventurose campagne condotte dal grande sovrano».⁸⁸ Originariamente scritta in greco, nel primo medioevo venne tradotta in tutte le lingue possibili, trovando larga diffusione anche a livello rappresentativo: a partire dalle miniature che fungevano da compendio del testo fino alle decorazioni monumentali di palazzi principeschi:

Come le carte geografiche dell'universo erano considerate una effettiva riproduzione del mondo, così, per il medioevo, il *Romanzo di Alessandro* fu storia reale. Tra i diversi autori classici cui venne attribuito compare anche Callistene, uno storico che, fra gli altri, prese parte alle campagne di Alessandro; inoltre il testo fu usualmente accettato come la più importante fonte di informazioni sull'India e sull'Oriente.⁸⁹

Il *Romanzo di Alessandro* veniva considerato un testo di storia a tutti gli effetti e questo spiega perché sia stato così largamente diffuso, sia in forma scritta che nella rappresentazione artistica. A questo tipo di immaginario, facente parte della cerchia più colta e intellettuale, se ne affianca però un altro, di natura più popolare. In questo ambito, in seguito all'invenzione della stampa, le raffigurazioni mostruose vengono privilegiate per reclamizzare e diffondere le mostruosità e le ragioni sono varie: «pronostici, satire, propaganda politica e religiosa, speculazioni, che contavano sempre sull'attrazione esercitata dall'orrido».⁹⁰ Possiamo ricordare, tra i primi esempi, quello di Sir John Mandeville, autore di uno dei libri di viaggi più diffusi, *The Travels of Sir John Mandeville*, che iniziò a circolare a metà del XIV secolo.⁹¹ Il racconto del lungo viaggio in Africa e in Asia, che oggi sappiamo non essere mai accaduto, ebbe grande successo soprattutto grazie alla dettagliata relazione sulle meraviglie dell'Oriente e sulle razze fantastiche. Il potere di questi resoconti fantastici continuò anche in epoca relativamente moderna, fino al XIX secolo, nonostante il diffondersi delle conoscenze sull'Oriente.

Un resoconto senza merito: Marco Polo e il libro delle meraviglie

Venezia ha intrattenuto rapporti con l'Oriente per oltre un millennio, a partire dall'828, anno in cui vennero trafugate le reliquie di San Marco ad Alessandria ad opera dei veneziani, fino al 1797, data corrispondente all'entrata di Napoleone in Egitto.

La figura di Marco Polo è una piccola parentesi in questo lunghissimo arco temporale fatto di un longevo e reciproco scambio commerciale (e culturale) tra le parti. Quando il mercante veneziano partì alla volta della Cina nel 1271, in funzione di apprendista mercante in affiancamento alla figura del padre, era giovanissimo, appena ventenne. Una volta arrivato, incontrò subito il favore dell'imperatore Qublai, che lo nominò consigliere e alto funzionario dell'impero. Marco Polo servì l'impero cinese per quasi 25 anni ed ebbe più riconoscimenti in Cina che a Venezia: la sua fu un'esperienza in prima persona della complessità culturale di un impero vastissimo e multi-etnico, una testimonianza che rimane ancora oggi una delle più suggestive mai prodotte.

Quando tornò a Venezia, nel 1295, rimase coinvolto nella battaglia navale tra Genova e la Serenissima e fu fatto prigioniero dalla fazione nemica in quanto importante risorsa di informazioni in merito al mercato asiatico. Durante la prigionia, che durò ben quattro anni, Marco Polo decise di scrivere il

⁸⁷ WITTKOWER, 1987, p. 105.

⁸⁸ WITTKOWER, 1987, p. 105. Per l'argomentazione che segue si vedano anche pp. 105-106.

⁸⁹ WITTKOWER, 1987, p. 106.

⁹⁰ WITTKOWER, 1987, p. 125.

⁹¹ WITTKOWER, 1987, p. 130.

resoconto dei suoi viaggi, il *Milione*, anche conosciuto come il *libro delle meraviglie*. Il suo fu il primo attendibile e completo resoconto dell'Oriente, nonché il primo contributo alla reciproca conoscenza tra Asia ed Europa.

Il volume non fu scritto direttamente dal mercante veneziano, che fu aiutato nella stesura dal suo compagno di prigionia, il pisano Rustichello, letterato specializzato in poemi cavallereschi in lingua francese. *Il Milione* ha quindi due autori: Marco Polo racconta e Rustichello scrive.

Il libro ebbe un successo strepitoso, dal manoscritto originale in francese se ne fecero immediatamente traduzioni in varie lingue, riduzioni, adattamenti e circolò in un numero impressionante di copie (trattasi di copie manoscritte in quanto la stampa in Europa non era stata ancora inventata, mentre in Cina sì). La diffusione incredibile che ebbe il volume, non valse però all'opera la credibilità che meritava e questo succedeva allora, come succede oggi, per un semplice motivo: nei suoi resoconti, Marco Polo non parlava di una realtà familiare al pubblico.

I sistemi che ci permettono oggi di accertare alcuni fenomeni, come anche di pensare o di osservare, sono profondamente dissimili da quelli in uso nel medioevo: la specie *Homo sapiens* non è però cambiata. Come per il pubblico di settecento anni fa, idee e pensieri contemporanei risultano modellati secondo schemi di pensiero, per noi usuali, determinati dalla tradizione, dall'istruzione, dal patrimonio culturale e da qualsiasi altro tipo di convenzione; e proprio allo stesso modo dei medievali siamo capaci di capire o intendiamo percepire e osservare soltanto ciò su cui possediamo determinate nozioni e in cui grosso modo crediamo già. Ecco perché, quindi non dobbiamo meravigliarci più di tanto alla notizia per cui Marco Polo fu da molti ritenuto [...] un bugiardo e un impostore. Parte del pubblico non si sentì disposta a credergli per il fatto che molti suoi racconti oltrepassavano i limiti del consueto orizzonte culturale.⁹²

Alcune coloriture dipendono dalla forma che Rustichello aveva dato al racconto, per renderlo più avvincente; altre informazioni, invece, vennero completamente travisate in quanto ritenute inverosimili. Ad esempio, nel libro, quando si parla della città di Quisai, vengono menzionati palazzi e tetti ricoperti d'oro,⁹³ il che può sembrare un'esagerazione agli occhi di un europeo, ma in realtà rivestire i tetti degli edifici più importanti con una sfoglia d'oro è una tradizione molto antica e radicata in Oriente, che si usa ancora oggi. Oppure, parlando della città di Camblai, attuale Pechino, si racconta di decine e decine di migliaia di soldati e di una città grande 24 miglia:⁹⁴ tutte cose che nell'Europa di allora, che aveva una popolazione scarsa e città molto piccole, sembravano frutto di astruse fantasticherie. Comunque, qualcuno credette eccome ai resoconti riportati dal mercante veneziano: Cristoforo Colombo considerò *Il Milione* una fonte affidabile e indispensabile, tant'è che quando arrivò in America, convinto di essere in Asia, come prima cosa chiese dove potesse trovare il Gran Can.

Tra le varie descrizioni riportate da Marco Polo, una in particolare ha suggestionato l'immaginario comune, a partire dalla letteratura di viaggio fino alla poesia: si tratta del racconto relativo all'edificazione della residenza estiva dell'imperatore, avvenuta nella seconda metà del XIII secolo, nella città di Xanadu⁹⁵. Polo descrive un fastoso palazzo, fatto di marmo e «altre ricche pietre; le camere e le sale sono tutte dorate [...] e attorno a questo palagio è un muro ch'è grande quindici

⁹² WITTKOWER, 1987, pp. 153-154.

⁹³ Cfr. M. POLO, *Il libro di Marco Polo intitolato il Milione*, in L. CARRER, *Relazioni di viaggiatori: Il libro di Marco Polo intitolato Il Milione; Viaggio di Niccolò di Conti*, 1841, p. 155.

⁹⁴ Cfr. POLO, 1841, pp. 78-79.

⁹⁵ La città di Xanadu è ubicata nella regione della Mongolia interna, nella parte settentrionale della Cina.

miglia, e quivi hae fiumi e fontane e prati assai». ⁹⁶

Questa descrizione, tramandata in letteratura per secoli, troverà un'interessante traduzione in poesia, forse una delle più celebri sul genere: si tratta del poema di Samuel Taylor Coleridge composto nel 1798, con il titolo di *Kubla Khan*. ⁹⁷

Il poema, di impronta fortemente romantica, è avvolto da un'aura misteriosa, al limite tra l'onirico e il fantastico; l'andamento dell'opera consente di immergersi in un mondo surreale, aprendo al lettore le porte di un palazzo etereo, al di fuori di ogni logica.

La creazione del *pleasure dome* di Kubla Khan assomiglia più ad un atto di auto-volontà del sovrano piuttosto che a un processo architettonico propriamente inteso: infatti, il sovrano ne *decreta* la costruzione invece di impartire un semplice ordine agli addetti ai lavori. Per assurdo, l'ubicazione del palazzo ha forse meno importanza della sua comparsa in sé: infatti, il palazzo «emerge come una forma armoniosa, perfetta, in un ambiente circostante turbolento». ⁹⁸ Questa creazione, avvolta nel mistero, come un'opera miracolosa, diventa una potente metafora atta a celebrare la creazione poetica oltre che l'abilità del poeta stesso, un demiurgo che, come il sovrano, decreta la genesi del suo operato, creando qualcosa che trascende il tempo e lo spazio.



Fig. 14 Thomas Cole, *The Voyage of Life: Youth*, olio su tela, 1842, Washington D.C., National Gallery of Art. Sullo sfondo in alto a sinistra è possibile vedere la raffigurazione ad interpretazione di Cole del *Palazzo del Piacere* dell'imperatore Kubla Khan.

Coleridge trae ispirazione non direttamente dai resoconti di Marco Polo, ma dai diari sui pellegrinaggi di Samuel Purchas, pubblicati nel 1613. Pare sia stato l'amico e collega Robert Southey a suggerire

⁹⁶ POLO, 1841, p. 63.

⁹⁷ In merito all'analisi sulla poesia di Samuel Taylor Coleridge si vedano G. THOMSON/S. MAGLIONI, *Literature in Time and Space: From the Origins to the Romantic Age*, 2004, pp. 382-385.

⁹⁸ THOMSON/MAGLIONI, 2004, p. 383.

la fonte a Coleridge; infatti, lo stesso Southey si era servito più volte di opere sul genere, basti pensare all'opera di John Mandeville che aveva usato come ispirazione per il suo poema narrativo *Thalaba il distruttore* (1801).⁹⁹ In ogni modo, nell'opera di Purchas si narra del celebre imperatore mongolo vissuto nel XIII secolo che compì l'impresa di unificare l'impero sotto la sua egida, e del palazzo che egli fece edificare in seguito al glorioso evento. Però, la descrizione che ritroviamo nel poema di Coleridge ripercorre di fatto anche tutti gli elementi descritti da Marco Polo, soprattutto per quella parte che concerne i giardini e la vegetazione limitrofa all'edificio:¹⁰⁰ tutti elementi che nella poetica romantica di Coleridge si sono tradotti in travolgenti immagini che evocano l'irrazionalità legata alla strapotenza del principio di natura. Questo a dimostrazione che i resoconti di Marco Polo hanno permeato molta letteratura non solo direttamente, ma anche indirettamente, ed è proprio nella libera interpretazione delle sue descrizioni che si colloca la creazione di un paradiso orientale, fantastico a tratti, ma con una precisa collocazione geografica.

L'Oriente è donna: Shahrazad e le novelle delle *Mille e una notte*

La visione dell'Oriente che Marco Polo cercò di trasferire nei suoi resoconti e a cui la stragrande maggioranza del pubblico non credette mai, fu deformata e adattata per un'incapacità di inclusione culturale. Il *Milione*, però, non è l'unica opera che parla dell'Oriente ad aver subito questo infausto destino; un'altra opera, in epoca molto più tarda, che ebbe la stessa eco dei racconti di Marco Polo, fu altrettanto distorta e piegata al volere del sentire comune: si tratta dei celebri racconti di Shahrazad contenuti nelle *Mille e una notte*.

L'opera è forse la più celebre tra le raccolte di novelle arabe a noi pervenute ed ha esercitato un'influenza forte e duratura su vari generi della letteratura, alimentando in maniera esponenziale la curiosità degli europei nei confronti dell'Oriente e della figura femminile. Con il titolo originale di *Alf layla aw layla*, venne conosciuta in Occidente grazie alla libera traduzione del francese Antoine Galland.¹⁰¹

Pubblicata da quest'ultimo nel XVIII secolo, l'opera racchiude il suo svolgimento nella celebre cornice che tutti conosciamo: la giovane Shahrazad, per evitare la morte, con i suoi racconti intrattiene per mille e una notte il crudele re Shahriyar, che alla fine, persuaso dalla sua compagnia e dalle sue storie, se ne innamora e la sposa.

La raccolta consiste in una collezione di affascinanti racconti di fate, storie d'amore, ed eventi storici appartenenti a varie etnie, in cui gli arabi sono rappresentati come abitanti di un magico e misterioso regno dalla sconfinata ricchezza e inesprimibile bellezza, pieno di creature di vario genere.¹⁰²

Dal punto di vista letterario, il materiale delle *Mille e una notte* è stato suddiviso in sei generi: racconti meravigliosi, didattici, umoristici, romanzi, leggende e aneddoti. Dei racconti meravigliosi fanno parte i celebri *Aladino* e *Ali babà*, mentre il racconto-romanzo più lungo è la *Storia del re Omar an-Numàn e dei suoi figli*. L'opera comprende inoltre anche alcune antiche leggende che risalgono al patrimonio arabo (*Iram, la città delle colonne*) e numerose favole, molte delle quali con animali, probabilmente di provenienza indiana, come i due cicli di Sindibad.

⁹⁹ . THOMSON/MAGLIONI, 2004, p. 382.

¹⁰⁰ POLO, 1841, pp. 63-64.

¹⁰¹ FAHD AL-OLAQI, *The Influence of the Arabian Nights on English literature: A selective study*, 2012, p. 386.

¹⁰² AL-OLAQI, 2012, p. 386.

Quando Galland fece stampare la sua traduzione della raccolta, ebbe subito un estremo successo, in quanto egli aveva tradotto l'opera molto liberamente, adattandola al gusto del tempo e limitando le parti che riteneva scabrose o ripetitive.

Dopo qualche decennio, i numerosi studi sulle *Mille e una notte* e i primi testi arabi pubblicati, portarono subito alla luce la molteplicità dei testi: furono infatti trovati numerosi manoscritti ed edizioni a stampa, tutti diversi l'uno dall'altro, in quanto ogni raccolta comprendeva dei racconti che coincidevano o che erano stilisticamente diversi da quelli delle altre, compresa l'edizione di Galland. Si scoprì che l'orientalista francese aveva tradotto un manoscritto arabo proveniente dalla Siria integrandolo con altri racconti, alcuni dei quali (*Aladino*, *Ali Babà*, *Il cavallo volante d'ebano*) gli erano stati narrati da un siriano che all'epoca si trovava a Parigi. Dunque, stando a quanto riportato da Galland, era impossibile trovare un unico testo che raccogliesse tutte le storie delle *Mille e una notte*. Alla fine si giunse alla cosiddetta recensione egiziana di Zotenberg, alla quale oggi si fa riferimento quando si parla dell'opera, la quale è il risultato di una compilazione, risalente all'incirca al XVIII secolo, che venne effettuata da un anonimo *shaykh* (saggio).

In conclusione, l'evidenza dei fatti testimonia che la raccolta non ha avuto un unico autore e la datazione non può risalire ad un'unica epoca: i vari racconti sono stati assemblati in maniera diversa da altrettanti diversi recensori-compilatori, ognuno dei quali ha operato secondo il proprio gusto personale.

Va fatta però un'altra considerazione, di natura più critica, in relazione alla figura della donna e alla ricezione da parte del pubblico del personaggio di Shahrazad, quindi anche cosa questo abbia implicato nell'immaginario collettivo del tempo.

In linea generale, le *Mille e una notte* fu spesso interpretato erroneamente dalla società occidentale, in quanto ennesima indicazione della passività delle donne arabe; poiché lo sfondo narrativo dell'opera era stato completamente feticizzato ed esoticizzato, questo aspetto si trasferì ugualmente alla figura della stessa Shahrazad, l'eroina, la narratrice dell'intera vicenda, i cui poteri intellettuali e narrativi furono ridotti a una pura abilità sessuale.¹⁰³

Nell'opera originale, per esempio, l'aspetto fisico di Shahrazad non viene mai menzionato, eppure nell'interpretazione europea, la giovane donna viene sempre definita come una «bellezza ineguagliabile», sottolineando la mancanza di apprezzamento per le capacità intellettuali della protagonista, che vengono oscurate dal suo aspetto estetico e dall'elemento erotico.¹⁰⁴

Inoltre, sempre attraverso queste varie traduzioni, Shahrazad fu erroneamente rappresentata come una vittima che si sforzava di salvarsi la vita attraverso la narrazione dei suoi racconti. Questo fraintendimento non solo rende la giovane donna una vittima consenziente, ma, cosa forse ancora più grave, le nega il libero arbitrio e l'intelligenza necessaria per agire in maniera consapevole. Tutte queste traduzioni non tengono minimamente in conto la premessa narrativa dell'intera raccolta, cioè il fatto che è stata proprio Shahrazad ad insistere per sposare il re, al fine di placare la sua ira, nonostante la disapprovazione di suo padre.¹⁰⁵ Quello di Shahrazad è un atto pienamente volontario, che prevede la messa in moto di un piano da lei ideato, nonché la soddisfazione del proprio desiderio personale e la sicurezza di avere le capacità di riuscire nell'impresa.

La visione eurocentrica del continente asiatico che l'originale di Blaeu restituisce attraverso il suo apparato grafico e cartografico diventa un contenitore e un promulgatore di molti discorsi

¹⁰³ SAFAA A. ALAMAD, *Re-inscribing Shahrazad: The Quest of Arab-American Women in Mohja Kahf's Poetry*, 2016, p. 43 e p. 46.

¹⁰⁴ ALAMAD, 2016, p. 46.

¹⁰⁵ ALAMAD, 2016, p. 45.

caratterizzati in questo senso: mere riduzioni, volenti o nolenti, che annullano la complessità culturale o la rinnegano comunque in parte.

Marco Polo e Shahrazad non sono stati gli unici racconta-storie fraudolenti in merito all'Oriente nell'immaginario collettivo. Se pensiamo che per gli europei il *Romanzo di Alessandro* è stato un testo storico considerato attendibile per quasi un millennio, di certo non stupisce il reiterarsi di questo atteggiamento nei confronti di determinate versioni dell'Oriente. Se si può identificare nella ricezione dei resoconti di Marco Polo una sorta di inizio, come negazione della complessità culturale dell'Oriente, allora il caso delle *Mille una notte* rappresenta una degna continuazione di questa modalità di percezione.

Il caso di Shahrazad acquisisce poi una sfumatura ulteriore, che si lega anche al genere oltre che alla diversità culturale; le mappe di Blaeu, che si ergono ad emblema della rappresentazione di altri popoli, si collocano al centro di una riduzione culturale in divenire e reiterata nei secoli.

Oriente e orientalismo

A partire dal XVIII secolo, la politica coloniale favorì una maggiore conoscenza delle realtà geografiche, rinnovando l'interesse europeo per l'Oriente, che iniziò a ricoprire un ruolo rilevante nell'immaginario degli uomini occidentali, in quanto considerato un territorio diverso, ricco di fascino.

L'attrazione per il mondo islamico, che appariva agli occhi dell'occidentale come lontano nel tempo e nello spazio, culminò in età romantica poiché rispondeva al desiderio di evasione dalla realtà degli uomini del tempo.¹⁰⁶

Gli artisti dell'Ottocento, quali Delacroix e Ingres, provvedevano infatti a rappresentare sulle loro tele un mondo senza tempo, simbolo di opulenza e bellezza, quasi surreale, popolato da personaggi incantevoli e intriganti. Attraverso la raffigurazione di scene orientali nacque l'Orientalismo, un'idealizzazione del mondo islamico di invenzione europea, che si sviluppò soprattutto in ambito pittorico. Infatti, il soggetto principale dell'Esotismo è la donna, seducente e affascinante, rappresentata il più delle volte nella sua nudità, con linee morbide, curve e sinuose e proiettata in una dimensione sensuale e lussuriosa.

L'Esotismo si fonde quindi con l'erotismo: le tele che rappresentavano la figura femminile rispondevano alla richiesta di rappresentazioni documentaristiche e assecondavano il fascino della diversità, ma allo stesso tempo soddisfacevano il gusto per immagini dalle sfumature erotiche, a volte più a volte meno evidenti. La sensualità delle donne orientali era esibita senza inibizioni in quanto proiettata in una dimensione esotica lontana e quasi irrealistica agli occhi dell'uomo occidentale.¹⁰⁷

Tra la grande moltitudine di opere appartenenti all'Orientalismo, una in particolare riassume in un'unica scena lo sguardo traboccante di erotismo e stereotipi attraverso il quale l'uomo occidentale contemplava la figura femminile, nonché l'intera società orientale: *l'Odalisca con schiava* di Auguste Dominique Ingres.

In realtà, la prima incursione di Ingres nel mondo esotico dell'harem avvenne nel 1814, quando dipinse la *Grande odalisca*, opera esposta nel 1819 al Salon di Parigi. Nel 1840, il pittore francese ritornò sul tema con due necessità ben precise: catturare in un'istantanea l'essenza dell'Oriente, ma

¹⁰⁶ G. BORA/G. FIACCADORI/A. NOVA, *Dall'età neoclassica all'impressionismo, I luoghi dell'arte: storia, opere e percorsi*, 2006, p. 106.

¹⁰⁷ BORA/FIACCADORI/NOVA, 2006, p. 107.

anche rispondere alle esigenze di un committente privato che aveva espressamente commissionato l'opera per il proprio diletto personale.¹⁰⁸ Nasce così la celebre *Odalisca con schiava*, da sempre



Fig. 15 Jean Auguste Dominique Ingres, *Odalisca con schiava*, 1839-1840, olio su tela montata su tavola, Cambridge, Harvard University, Fogg Art Museum.

considerata un'allegoria dei cinque sensi. Esattamente come il suo maestro David, qui Ingres riesce a «bloccare una moltitudine di volumi rettilinei e di superfici»¹⁰⁹, pur evocando un ambiente femminile caratterizzato da sensualità e voluttuosità: ritrae una languida odalisca in un harem, mentre sta ascoltando la musica proveniente dal *tar*, un liuto orientale, della sua serva. In questo dipinto emerge, come afferma lo storico dell'arte statunitense Rosenblum, «complessa fusione di sensibilità classica e orientale»¹¹⁰.

La sensibilità classica si può ritrovare nella rappresentazione dell'odalisca: la giovane donna adotta con compiacenza una delle pose languide tipiche delle opere di Ingres, ripresa non solo dal suo precedente quadro, *La dormiente*, dipinto nel 1814 e oggi perduto, ma anche dal nudo idealizzato delle grandi *Veneri* della pittura occidentale e dal marmo di Arianna dell'antichità greco-romana. Inoltre, il corpo dell'odalisca ondeggia in un modo quasi musicale, come se stesse ballando in una posizione reclinata. Invece, l'interesse nei confronti di un mondo esotico si palesa nella proliferazione di superfici ornamentali islamiche e anche nella raffigurazione dell'eunuco nero che sta in piedi sullo sfondo. La composizione, infatti, si arricchisce di particolari che connotano maggiormente

¹⁰⁸ In merito all'argomentazione che segue sull'analisi dell'opera *Odalisca con Schiava* di Jean Auguste Dominique Ingres si vedano R. ROSENBLUM/H. W. JANSON, *L'Arte dell'Ottocento*, 1986, pp. 131-132.

¹⁰⁹ ROSENBLUM/JANSON, 1986, p. 132.

¹¹⁰ ROSENBLUM/JANSON, 1986, p. 132.

l'ambiente, contribuendo anche questi ad includere l'opera nel filone dell'orientalismo. Ad esempio, i dettagli come la corona, il ventaglio di piume, le mattonelle del pavimento, il narghilè, ma anche la fontana e le balaustre, sono trattati con una precisione quasi iperrealistica.

A differenza del suo grande rivale Delacroix, Ingres aggiunge a questo *voyeurismo* occidentale la sua complessa sensibilità. Inoltre «egli, drasticamente, abbassò la temperatura delle Donne di Algeri di Delacroix, raffreddandone i colori ed i contorni in direzione di una inflessibilità glaciale».¹¹¹ Infatti, se l'uso del rosso e degli ocra è affine alle soluzioni di Delacroix, l'uso di colori inerti e freddi, un'atmosfera quasi fumosa, la linea perfetta e inconfondibile del nudo, che sembra duro ma contemporaneamente soffice, il candore madreperlaceo dell'odalisca, sono propri del talento, ormai maturo, di Ingres.

Una seconda opera esemplificativa dell'Orientalismo è l'*Omai* di Sir Joshua Reynolds. Quest'opera mostra come la figura della donna non sia l'unico soggetto in questo genere di rappresentazioni, infatti in questa raffigurazione di natura maschile si troveranno tanti stereotipi quanti quelli che caratterizzano il suo corrispettivo ideale femminile.

Sir Joshua Reynolds, presidente della Royal Academy di Londra, nel 1786 espone un ritratto in piedi a grandezza naturale, non di un intellettuale inglese o di un nobiluomo, ma di un indigeno: è ritratto Omai, un visitatore polinesiano che raggiunse l'Inghilterra nel 1775 sulla nave *Adventure* del capitano Cook.¹¹²

Durante la sua visita di un anno, Omai è stato ammirato dalla società londinese, affascinando persino lo stesso Re Giorgio III, incarnando una sorta di trofeo antropologico vivente per la società dell'epoca. La figura di Omai scaturlisce interesse in quanto straniero e infatti i segni del suo esotismo nel dipinto sono elementi centrali e ben chiari: ad esempio il paesaggio rurale arcadico con palme, i piedi scalzi, le unghie delle dita appuntite, il turbante orientaleggiante e le vesti da indigeno.

Nonostante la presenza di tutti questi elementi tipici dell'Oriente, la sua posa ricorda distintamente quella del marmo ellenistico più venerato del tardo Settecento: l'Apollo del Belvedere, proprio grazie all'abilità di Reynolds di adattare il 'vecchio' al 'nuovo', procedimento tipico di quegli anni di cambiamento.

Con questo Reynolds cerca di rappresentare l'idea di quanto un uomo che ha vissuto in una società primitiva e incorrotta, occidentale o orientale qualsivoglia, possa essere più bello sia fisicamente che moralmente dell'uomo che vive durante il periodo di decadenza del tardo Settecento: Omai rimane come modello, in una rappresentazione idealizzata che riecheggia il concetto di Jean-Jacques Rousseau di un nobile selvaggio.

Dal Medioevo al Rinascimento, l'Oriente, oltre ad essere un punto di scambio commerciale, è stato visto sotto l'aspetto religioso nella prospettiva di opposizione alla cultura islamica. La traduzione delle *Mille e una notte* suggerì un mondo esotico e misterioso, offrendo un invito per i viaggiatori attraverso spazi esotici e favolosi a gustare la fascinazione sensuale dei luoghi proibiti. Durante il secolo XIX, molti viaggiatori si sono rivolti all'Oriente suggestionati dai racconti, dove questo luogo geografico diventa lo scenario corrente in cui i romantici cercano di scappare lontano dai luoghi di appartenenza e trovano in questo nuovo approdo la fonte d'ispirazione e un posto per soddisfare i piaceri immaginari, costruendo una nuova patria per le loro idee.

¹¹¹ ROSENBLUM/JANSON, 1986, p. 132.

¹¹² In merito all'argomentazione che segue sull'analisi dell'opera di *Ritratto di Omai* realizzata da Joshua Reynolds si veda ROSENBLUM/JANSON, 1986, p. 17.



Fig. 16 Sir Joshua Reynolds, *Omai*, esposto alla *Royal Academy* nel 1776, olio su tela, 1862, York (GB), collezione di Castle Howard.

2.3 Le Americhe: *Nova et acurata totius Americae tabula*

La rappresentazione geografica della cartina delle Americhe è incorniciata, come gli altri continenti, da immagini ed iscrizioni: sul lato superiore si trova il titolo, mentre le fasce laterali e la fascia inferiore presentano, rispettivamente, rappresentazioni di popolazioni indigene e vedute delle principali città del continente.

I popoli, otto per lato, sono rappresentati secondo la consueta divisione per classe, con sovrani, servi, militari, spose, e talvolta sono identificati da elementi che colpiscono l'immaginario degli europei. Tra di essi è possibile riconoscere, ad esempio, *Groenlandi*, *Milites Floridiani*, *Mexicani*, *Peruviani* e *Fuegini*: questi ultimi erano gli abitanti della Terra del Fuoco, una zona del Sud America così chiamata perché le tribù di questo luogo usavano accendere le braci sfregando e colpendo un materiale come la selce su un pezzo di pirite; queste braci erano numerose e spesso venivano introdotte anche sulle canoe, cosa che impressionò gli esploratori che giungevano in questa zona, tra i quali, in particolare, Ferdinando Magellano.

La cornice lungo il bordo inferiore presenta dodici figure ovate con vedute di città ed insediamenti americani: *Pomeiooc Urbs Virginiana*, *Carolina Fortilitium Gallorum in Florida*, *S. Augustin Arx et Pagus Hispaniorum in Florida*, *Havana Portus commodissimum Cubae Ins*, *S. Domingo Urbs Ins Spagnilolae*, *Cartagena*, *Mexico*, *Cusco*; *Potosì*, *La Mocha in Chili*, *Rio Ianeiro*, *Olinda in Parnanbucco*.



Fig. 17 Willem Janszoon Blaeu, *Nova et acurata totius Americae Tabula*, incisione, 1677-80, inciso da Pietro Todeschi e pubblicato da Giuseppe Longhi, Bologna, Quadreria di Palazzo Rossi Poggi Marsili

La rappresentazione geografica comprende, oltre al Nuovo Mondo, anche una piccola parte del continente europeo e una stretta porzione dell’Africa Occidentale. Nella parte centrale dell’America del Nord è situata una porzione della Calotta Polare Artica mentre nell’angolo in basso a sinistra è posto un dettaglio geografico dell’Antartide.

Questa carta presenta numerose raffigurazioni allegoriche e mitologiche che, assieme alle rappresentazioni di mostri e di animali fantastici, si intervallano a barche indigene e vascelli, tra i quali possiamo ravvisare il re di Spagna Filippo III che attraversa l’oceano assieme ai suoi cavalli con fare baldanzoso, in modo da raggiungere le terre conquistate.¹¹³

Nell’angolo inferiore destro vi è un cartiglio a forma di cuore nel quale sono rappresentati alcuni illustri esploratori, tra cui Cristoforo Colombo, Amerigo Vespucci, Magellano, Francis Drake, Thomas Cavendish e Vander Noovt. Sono inoltre presenti varie iscrizioni minori e di carattere cartografico in lingua ispanica e latina, e quattro rose dei venti ai lati della cartina.

Il cartiglio degli esploratori: la generazione che cambiò il mondo

Nell’angolo in basso a destra della cartina, proprio nel bel mezzo dell’oceano Atlantico, è rappresentato un cartiglio a forma di cuore che celebra, in lingua latina, le scoperte degli esploratori Cristoforo Colombo e Amerigo Vespucci.

Nonostante l’antichità della mappa, si possono ancora leggere alcune righe: in particolare, nelle prime si distingue la frase «*primo delecta est anno 1492 a Christophoro Columbo*» che cita l’anno della scoperta dell’America da parte degli europei. Infatti, il 12 Ottobre 1492, data che convenzionalmente segna anche il passaggio dal Medioevo all’epoca moderna, l’esploratore genovese sbarcò nell’attuale San Salvador nelle Bahamas, isola che gli indigeni chiamavano Guanahani e che egli ribattezzò col nome con cui la conosciamo oggi.¹¹⁴ Colombo, che aveva letto e studiato a più riprese i resoconti di Marco Polo, si convinse di essere arrivato nelle Indie. Nei suoi diari, egli fornisce molte descrizioni degli abitanti del luogo.

Il racconto dello sbarco di Colombo ha suggestionato l’immaginario collettivo per secoli, tanto da diventare un soggetto molto riprodotto anche nelle arti figurative. Interessante, ai fini dell’argomentazione, può essere prendere in esame la versione che Dióscoro Puebla ha dato di questo antefatto storico.¹¹⁵ Il pittore di Burgos, in quest’opera, mostra una sua visione della prima spedizione nelle Indie e nello specifico dello sbarco di Cristoforo Colombo a Guanahani, cioè a San Salvador. In primo piano, sulla terraferma, spicca Cristoforo Colombo, ritratto con un vestito rosso e i capelli bianchi, inginocchiato a terra con lo sguardo rivolto verso il cielo; con la mano destra impugna una spada abbassata, mentre con la sinistra regge uno stendardo. L’immagine dello stendardo non è chiaramente visibile, anche se quasi sicuramente il vessillo sarà imputabile a Isabella di Castiglia, finanziatrice del viaggio. L’esploratore genovese è circondato dal suo equipaggio che si appresta ad attraccare sulla terraferma con una scialuppa: sono tutti abbigliati in maniera differente, marinai o soldati, e alcuni portano con sé anche stendardi e armi. Nella composizione è presente anche un frate

¹¹³ Cfr. P. FRABETTI, *La collezione delle antiche carte geografiche*, in P. FRABETTI/A. RIZZO, *La collezione delle antiche carte geografiche. Il museo delle navi*, 1959, p. 54.

¹¹⁴ L’isola, passata sotto il dominio inglese tra l’inizio del XVII e l’inizio del XX secolo, in questo periodo prese il nome di Watling. In merito all’argomentazione si veda C. COLOMBO, *Cristoforo Colombo e i popoli delle Indie*, in A. PROSPERI (a cura di), *La storia moderna attraverso i documenti*, 1974, p. 11.

¹¹⁵ Per l’argomentazione che segue sull’analisi del quadro di Puebla si veda J. C. ELORZA GUINEA (a cura di), *Dióscoro Puebla (1831-1901)*, 1993, p. 84.

francescano che regge un crocifisso - un anacronismo, in quanto non erano presenti uomini di chiesa durante le spedizioni (essi arriveranno alcuni decenni più tardi) - e un gruppo di nativi seminudi, omaggio antropologico agli *indios* descritti da Colombo. I nativi sembrano uscire da una sorta di giardino dell'Eden esotico e suscitano nello spettatore stupore e meraviglia, la loro nudità sembra quasi avere un qualcosa di arcaico. Sullo sfondo si stagliano le caravelle ancorate alla costa, con le vele ripiegate su un mare calmo.



Fig. 18 Dióscoro Puebla, *Lo sbarco di Cristoforo Colombo nel Nuovo Mondo*, olio su tela, 1862, Madrid, Museo del Prado.

L'immagine restituita da Puebla dello sbarco di Colombo affascina e ricrea quell'atmosfera suggestiva che l'esploratore genovese propone in alcuni passaggi dei suoi resoconti, con una visione dell'altro che tanta parte avrà nella progressiva elaborazione del mito del buon selvaggio.

Nella mappa, il «Nuovo Mondo» viene definito nel cartiglio come *quarta pars orbis*, ma non è l'unica fonte in cui si può trovare questa definizione. Infatti, Amerigo Vespucci, dopo aver conosciuto Cristoforo Colombo ed essersi incuriosito intorno ai suoi progetti, decise di partire alla volta del Nuovo Mondo su incarico di Ferdinando II di Aragona. A muoverlo non fu soltanto il desiderio di scoprire nuove terre, ma anche la curiosità scientifica di dare seguito ai suoi studi:

Arrivai alla terra degli Antipodi e riconobbi di essere al cospetto della quarta parte della Terra. Scoprii il continente abitato da una moltitudine di popoli e animali, più della nostra Europa, dell'Asia o della stessa Africa. [...] Trovamo ch'eran d'una generazione che si dicono canibali, è quali la maggior parte di questa generazione vivono di carne umana... ma done alcune non mangiano [dopo aver incontrato uomini antropofagi].¹¹⁶

¹¹⁶ Per l'argomentazione che segue in merito ai resoconti di Vespucci si vedano *Lettera di Amerigo Vespucci indirizzata a Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici*, in A.M. BANDINI (a cura di), *Vita e lettere di Amerigo Vespucci gentiluomo fiorentino raccolte e illustrate dall'abate Angelo Maria Bandini*, pp. 69-71.

Poi, continua raccontando ancora all'amico e protettore Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici: «Quello che vidi fu [...] Tanti pappagalli e di tante diverse specie che era una meraviglia; alcuni colorati di verde, altri di uno splendido giallo limone e altri neri e ben in carne... Gli alberi che vidi sono di tale e tanta bellezza e leggerezza che pensammo di trovarci nel paradiso terrestre».

In merito ai resoconti di Vespucci, va fatta una precisazione: il navigatore non godette da subito di una buona reputazione. Grazie al lavoro degli storici, oggi sappiamo che oltre alle già citate lettere di Vespucci, all'epoca circolavano una serie di scritti apocrifi di natura piuttosto romanzesca. Fu proprio la diffusione di queste produzioni, scambiati per originali, a favorire lo screditamento delle testimonianze di Vespucci. Questo malinteso ebbe un'eco piuttosto importante per l'epoca: basti pensare che il navigatore fu considerato per lungo tempo un mistificatore, e lo stesso Bartolomeo de Las Casas lo accusò di aver rubato il merito della scoperta dell'America a Cristoforo Colombo. Ma non è il caso di questa rappresentazione, in cui Vespucci occupa il posto che gli spetta, al pari del collega genovese.

Vespucci e Colombo, però, non sono gli unici a cui viene riconosciuto il merito delle proprie imprese, come già accennato all'inizio, e ai piedi del cartiglio si possono scorgere alcuni ritratti di piccole dimensioni raffiguranti altri quattro grandissimi esploratori: Ferdinando Magellano, Francis Drake, Thomas Cavendish e Vander Noovt. Le effigi di questi quattro grandi nomi dei viaggi d'oltreoceano, vengono posti a completamento della generazione degli esploratori e si collocano ai piedi dei padri del Nuovo Continente.

Barbarie contro civiltà: la percezione degli *indios* americani nel Cinquecento

Nel XVI secolo l'Europa, che nel Medioevo era stata un continente economicamente e culturalmente marginale rispetto a civiltà ricche, colte e potenti come quella islamica, conquistò progressivamente l'egemonia sul resto del mondo. Ma il «Nuovo Mondo» scoperto da Colombo era tutt'altra faccenda; per certi versi non era dissimile rispetto al mondo conosciuto, ma aveva qualcosa di disarmante, di eccezionalmente scioccante: con la scoperta delle Americhe, la mentalità dell'Europa occidentale fu costretta a cambiare passo nella concezione stessa del rapporto con l'*altro*. Tale incontro segnò l'entrata «in questo nostro tempo così nuovo e così diverso da ogni altro»¹¹⁷: ed è proprio nel confronto con il *diverso* che si instaura un lungo e acceso dibattito, in cui la critica non è volta solo al dissimile, ma anche al ruolo dell'europeo in occidente e nel mondo.

In questo senso la scoperta delle Americhe va considerata come uno spartiacque, non solo geografico, ma anche ontologico. Quindi, non è un caso che la concezione che gli europei maturarono in relazione alle notizie che gli esploratori riportavano e diffondevano, si presenti molto complessa e variegata. Ad esempio, in merito alla questione, il frate domenicano e portoghese Tommaso Ortiz scrive:

Mangiano, sulla terraferma, carne umana. Sono sodomiti più di qualsiasi altro popolo. Non vi è giustizia fra di loro. Vanno tutti nudi. Non rispettano l'amore, né la verginità. Sono stupidi e sbadati. Non rispettano la verità se non quando fa loro comodo; sono incostanti. Sono brutali, amano esagerare i loro difetti. Sono incapaci di ricevere delle lezioni. Non praticano arte alcuna, alcuna industria umana. Gli indiani sono più bestie degli asini, e non vogliono preoccuparsi di nulla.¹¹⁸

¹¹⁷ LAS CASAS, 1992, p. VII.

¹¹⁸ T. ORTIZ, *Queste sono le proprietà degli Indios per cui non meritano la libertà*, in T. TODOROV, *La conquista del Messico*, 1992, pp. 182-183. In merito all'argomentazione si vedano anche L. PELLICANI, *Dalla società chiusa alla società aperta*, 2002, pp. 355-367.

Mentre lo stesso Colombo afferma:

Essi non hanno né ferro né acciaio, sono molto generosi e sono così amorevoli che darebbero il cuore stesso. E se si chiede loro oggetti, di valore o non, lo si ottiene subito.¹¹⁹

Queste affermazioni esemplificano efficacemente la percezione degli europei nei confronti degli *indios* al momento dell'incontro tra i due popoli. In linea generale, nella moltitudine di testimonianze e testi a noi pervenuti, si rinviene una forte ambivalenza, una costante oscillazione tra due semplificazioni estreme: da una parte, una demonizzazione dell'*altro*, arretrato e brutale; dall'altra, si inizia a delineare quello che poi prenderà forma come il mito del "buon selvaggio", caratterizzato dall'idealizzazione di una vita percepita come «semplice», «pura» e «naturale». La letteratura avversa agli *indios*, il cui pensiero principale è espresso in modo molto duro e rigido dal frate Tommaso Ortiz, si contrappone fortemente ad un'altra linea interpretativa, quella dai toni più aperti e fortemente critica nei confronti della stessa cultura europea. Molto rappresentative in questo senso sono le parole di Michel de Montaigne:

Ora io credo, [...]che in quel popolo non vi sia nulla di barbaro e di selvaggio, a quanto me ne hanno riferito: se non che ognuno chiama barbarie quello che non è nei suoi usi. Sembra infatti che noi non abbiamo altro punto di riferimento per la verità e la ragione che l'esempio e l'idea delle opinioni e degli usi del paese in cui siamo. Ivi è sempre la perfetta religione, il perfetto governo, l'uso perfetto e compiuto di ogni cosa.¹²⁰

E in merito agli usi e costumi europei aggiunge:

Penso che ci sia più barbarie nel mangiare un uomo vivo che nel mangiarlo morto, nel lacerare con supplizi e martiri un corpo ancora sensibile, farlo arrostito a poco a poco, farlo mordere e dilaniare dai cani e dai porci - come abbiamo non solo letto, ma visto recentemente, non fra antichi nemici, ma fra vicini e concittadini e, quel che è peggio, sotto il pretesto della pietà religiosa-, che nell'arrostito e mangiarlo dopo che è morto.¹²¹

La difficoltà maggiore nello sviluppare un contatto con questi popoli era la mancanza di punti di riferimento per via di alcuni elementi culturali incompatibili con la visione europea e per la superficialità con cui si valutavano elementi come la supposta nudità e una presunta mancanza di religione o di leggi. Quindi, alla base della forbice interpretativa appena citata, si trova in realtà l'incapacità di comprendere l'*altro* in quanto tale, nella sua diversità, senza che questa divenga, da una parte, inferiorità, o dall'altra, superiorità.

Già a partire dal Cinquecento, questa incapacità, portata al suo massimo estremo, condurrà al dibattito sulla natura umana degli indigeni stessi per sfociare poi nel celebre quesito: *gli indios possiedono un'anima?* Il dibattito si protrarrà nel tempo, attraversando correnti di pensiero differenti, secoli di storia e rivoluzioni, fino all'epoca in cui prenderà forma la nuova disciplina dell'antropologia.

Il vero problema? Il punto di vista da cui si guarderanno gli altri popoli sarà sempre lo stesso: quello occidentale. Si dovrà attendere la seconda metà del Novecento affinché la parola passi agli intervistati, affinché un popolo possa parlare di sé in prima persona in quanto ritenuto fonte attendibile e

¹¹⁹ COLOMBO, 1974, p. 12.

¹²⁰ M. DE MONTAIGNE, *Saggi*, I, 31, *Dei Cannibali*, 2012, p. 373.

¹²¹ MONTAIGNE, I, 31, 2012, p. 381.

più adatta allo scopo. Il principio di osservazione europeo dovrà qui trovare un compromesso con un punto di vista che può confermare o smentire quanto teorizzato aprioristicamente. Purtroppo, nonostante lo sforzo, rimane comunque il problema della matrice culturale e di quanto questa possa essere un filtro potente, un nemico dell'oggettività nello studio di un popolo.

Ma per meglio comprendere questo problema, bisognerà analizzare la nascita di questo fenomeno da un punto di vista metodologico a partire dall'Illuminismo, tentando di inquadrare più correttamente la rappresentazione dei popoli proposta da Blaeu, e perché sia stata reiterata nelle sue traduzioni successive senza sostanziali cambiamenti.

Bontà e corruzione: il mito del buon selvaggio e il principio di natura

Le riflessioni critiche derivanti dal confronto con gli usi e i costumi dei popoli nativi americani entrano a pieno titolo nell'ambito della discussione filosofica con la corrente di pensiero illuminista.¹²² Vari autori trattano la tematica, tra cui anche Voltaire e Diderot, ma quello che li accomuna è il taglio sui cui si basa l'argomentazione: la comparazione tra culture diverse, tra analogie e differenze, ha la funzione di costruire una critica alla società occidentale.

Il filone è quello iniziato da Montaigne, ma con gli illuministi la critica è più strutturata, vuole essere una dimostrazione di come l'uomo definito civilizzato abbia smarrito valori, anche essenziali, in cambio di una specifica organizzazione sociale. È proprio Voltaire con il suo *Saggio sui costumi e lo spirito delle nazioni* ad introdurre la figura del *buon selvaggio* «che incarna le aspirazioni ideali relative all'uomo e alla sua natura».¹²³

A consolidare questa prospettiva, contribuì notevolmente anche il barone di Lahotan, noto viaggiatore e libertino del primo Settecento, che, grazie alla sua esperienza in prima persona a contatto con gli indiani Uroni nativi del Canada, teorizzò con fermezza l'immagine «di un selvaggio depositario delle leggi di natura e dotato di una naturale inclinazione a fare il bene».¹²⁴

Il selvaggio *buono* diventa così la prova vivente di quanto lo spirito occidentale si sia impoverito a causa di leggi, religione, denaro e proprietà.

L'immagine del buon selvaggio divenne così potente da trovare largo riscontro anche in letteratura oltre che in filosofia: un esempio molto eloquente di questa concezione è il personaggio di Venerdì, nel *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe. Venerdì incarna il buon selvaggio per antonomasia e si contrappone ai *cattivi* selvaggi che appartengono alle tribù antropofaghe, destinati a rimanere nel loro stato di abbruttimento.¹²⁵

Questo stato ideale dell'uomo, che è andato perduto tra gli europei ma resiste ancora nelle popolazioni indigene, prevede un'evoluzione che consente al soggetto di sviluppare alcuni utensili fondamentali, di crearsi una famiglia e una piccola comunità, pur vivendo secondo le leggi di natura, quindi senza conoscere né il denaro, né la cupidigia, né la guerra.

Interessante è in questo senso l'analisi di Jean Jacques Rousseau, che nel suo *Discorso* individua nella nascita della proprietà privata e nei primi insediamenti agricoli il consolidarsi delle pulsioni egoistiche dell'uomo e l'instaurarsi di un'ineguaglianza sociale sostenuta dalle leggi e dall'autorità costituita.¹²⁶

¹²² Cfr. DE BARTOLOMEO/MAGNI, 2006, p. 655.

¹²³ DE BARTOLOMEO/MAGNI, 2006, p. 656.

¹²⁴ DE BARTOLOMEO/MAGNI, 2006, p. 657.

¹²⁵ Cfr. DE BARTOLOMEO/MAGNI, 2006, p. 657.

¹²⁶ Cfr. J. J. ROUSSEAU, *Discorso sopra l'origine ed i fondamenti della ineguaglianza fra gli uomini*, 1797, p. 81.

Fintantoché gli uomini si contentarono delle loro rustiche capanne, fintantoché si ristrinsero a cucire i loro abiti di pelle cogli spini, o colle reste, a da ornarsi di piume e di conchiglie, a pingersi il corpo di diversi colori, a perfezionare, o ad abbellire i loro archi e le loro frecce, a tagliare con pietre taglienti alcune barchette da pescatori, o alcuni grossolani istrumenti di musica; in una parola Fintantoché non si applicarono che ad opere che poteva fare un solo, e ad arti che non avean d'uopo del concorso di molte mani, eglino vissero liberi, sani, buoni e felici quanto potevan esserlo di lor natura, e continuarono a godere fra loro di un indipendente commercio; ma dall'istante che un uomo ebbe bisogno del soccorso di un altro; dacché si apprese che era cosa utile ad un solo di aver provvigioni per due, disparve l'eguaglianza, s'introdusse la proprietà, divenne necessario il travaglio, e le vaste foreste si cambiarono in ridenti campagne che convenne innaffiare coi sudori degli uomini, e nelle quali si vide ben presto gemere e crescere colle messi la schiavitù e la miseria.¹²⁷

Rousseau individua nell'uomo nel suo stato *primitivo*, un soggetto «collocato dalla natura a distanze uguali e dalla stupidità dei bruti, e dai lumi funesti dell'uomo civile»,¹²⁸ anche se definisce questa condizione come «indolenza dello stato primitivo».¹²⁹

Però, la tentazione di attribuire la causa dell'infelicità umana al concetto di ineguaglianza come forma di ingiustizia sociale affonda le sue radici già nell'antica Grecia.

Esiodo in *Le Opere e i Giorni* affronta questa tematica molto chiaramente, anche se alla luce di premesse apparentemente differenti. Il poeta racconta che un tempo vi era una stirpe di uomini che viveva in pace e armonia insieme agli dei senza dover compiere fatiche, subire pene o lavorare. La natura si occupava di soddisfare tutti i bisogni dell'uomo e gli permetteva di non doversi affaticare nel procurarseli da solo. Questa condizione dell'uomo, però, non è destinata a durare a lungo; infatti le generazioni successive, passando dall'età dell'oro, poi a quella dell'argento, del bronzo, fino a quella del ferro, saranno soggette a un peggioramento della loro condizione, vedendo sottratti loro i privilegi un tempo posseduti.¹³⁰ Tale degradazione della condizione umana sta anche nel reiterarsi di una punizione divina ad opera di Zeus, in risposta all'incapacità dell'uomo di scegliere eticamente e alla sua attitudine ad utilizzare l'inganno per eludere la giustizia quando questa non implica un tornaconto personale.¹³¹

L'ingiustizia di cui parla Esiodo ha origine nel cuore dell'uomo, a prescindere dal progresso, ed è una questione di diritto; anzi, il progresso non sarebbe neanche necessario se l'uomo fosse capace di scegliere ciò che è equo, accontentandosi di ciò che ha, invece di essere ingordo e cercare di ottenere ciò che non gli spetta. In questo senso si può notare un'analogia tra Rousseau ed Esiodo, perché l'origine del problema sociale nasce proprio quando l'uomo è posto davanti a questa scelta. Esiodo, però, vede un nesso tra giustizia e lavoro:¹³² infatti, anche se il lavoro è un onere gravoso, è necessario in quanto comporta «più felicità che l'ingiusta avidità dei beni altrui»;¹³³ la soluzione al problema sta nell'educare eticamente l'uomo attraverso «l'ammaestramento». Mentre, per Rousseau, pare non esserci una vera e propria soluzione, ma piuttosto un guardare quasi nostalgico ad uno stile di vita più *semplice e indolente*, simbolo di un ritorno alle origini pressoché inattuabile.

¹²⁷ ROUSSEAU, 1797, pp. 77-78.

¹²⁸ ROUSSEAU, 1797, p. 75.

¹²⁹ ROUSSEAU, 1797, p. 76.

¹³⁰ Cfr. ESiodo, *Le Opere e i Giorni*, v. 106-201.

¹³¹ In merito all'argomentazione sul diritto si vedano W. JAEAGER, *Introduzione* (1979), in Esiodo, *Le Opere e i Giorni*, 2018, pp. 11-19.

¹³² Cfr. JAEAGER, 2018, p. 13.

¹³³ JAEAGER, 2018, p. 14.

Attorno a questa visione *primitiva* dell'uomo si colloca, conseguentemente e nella sua accezione pedagogica più ampia, anche il concetto di educazione secondo il principio di natura: la natura detta legge e l'uomo si adegua di conseguenza. Proprio a partire da questa sfumatura e in risposta al rigore scientifico imposto dall'Illuminismo, nella seconda metà del Settecento nascerà il movimento proromantico tedesco dello *Sturm und Drang* (tempesta e impeto).

Il movimento prende il nome da un dramma di Friedrich Klinger ideato nel 1776, e al pari di Rousseau individua nel progresso la causa principale del problema dell'infelicità umana.

La corrente culturale e letteraria dello *Sturm und Drang* teorizza che il recupero dello stato incorrotto e primigenio originario dell'uomo sia attuabile attraverso la reiterazione di un rapporto diretto e spontaneo con la natura; un rapporto che non vuole essere scientifico, per cui la natura è un meccanismo puramente inanimato, ma un trionfo della natura stessa, in cui si vuole affermare l'espressione immediata dello spirito affine ad essa, oltre al valore del genio, che crea, esattamente come la natura, senza rispettare regole astratte, ma autoregolandosi.

Questo dualismo tra primitivismo ed educazione secondo il principio di natura, già originato nel Cinquecento con i primi contatti con gli *Indios*, sarà per lungo tempo affiancato alla visione dei popoli considerati *selvaggi*, favorendo una lettura ingenuamente riduttiva di un'organizzazione sociale etichettata come *semplice* solo perché al di fuori degli schemi del pensiero occidentale.

Dal mito del *buon selvaggio* all'antropopoiesi dell'umano: come si definisce la complessità culturale?

Possiamo trovare un altro esempio che testimonia l'importanza e l'enorme influenza che ebbe il mito del "buon selvaggio" nella società europea e sul suo modo di vedere e considerare le altre culture, nel dipinto *La vedova pellerossa*, del pittore britannico Joseph Wright of Derby.

È impressionante vedere come le idee di Rousseau e il suo ideale positivo di *selvaggio* siano riusciti a operare un cambiamento su vasta scala nella cultura europea, tanto da arrivare a influenzare il pensiero occidentale non solo in ambito scientifico e filosofico, ma anche in quei campi legati ad una sfera più umanistica, come l'arte e la letteratura.

In particolare, come possiamo notare dal dipinto, è evidente l'intento da parte del pittore di rappresentare la cultura dei nuovi *selvaggi* come esempio di stoicismo, di virtù quasi eroica e quindi come un modello di comportamento degno di ammirazione.¹³⁴

La donna raffigurata è la vedova di un capo tribù impegnata nel rituale funebre del marito: alla prima luna piena dopo la dipartita del consorte, la moglie deve sedere sotto i trofei di guerra del defunto, per un giorno intero, senza pause, senza interruzioni. Questa tradizione, che dimostra una forte devozione delle donne indigene per i mariti, colpì molto gli europei, ricordando loro una nobiltà d'animo e un insieme di valori che si riteneva gli occidentali avessero perso ormai da molto tempo. Sebbene vi siano degli elementi che tradiscono un'autentica rappresentazione delle tradizioni di questo popolo, la vedova infatti assomiglia più a una donna europea che non a un'indigena americana; ve ne sono altri che denotano invece un'approfondita conoscenza di questa cultura da parte dell'autore del quadro, come si evince dalla rappresentazione nei minimi dettagli delle piume, delle frecce, dei costumi e dei vari oggetti d'artigianato indiano. Ma la scena richiama anche un altro elemento, molto caro a questo genere di rappresentazioni, infatti a incorniciare la scena è lo spirito indomito della natura che avvolge con tutta la sua maestosità il solenne rituale:

¹³⁴ Cfr. ROSENBLUM/JANSON, 1986, p. 18.



Fig. 19 Joseph Wright of Derby, *La vedova pellerossa*, olio su tela, 1862, Derby, Art Gallery.

La severità di questo rituale è sottolineata, in modo visionario dalla fantasia di Wright che ha immaginato un repertorio di terrori naturali che include una tempesta vorticoso, illuminata da lampi e saette sopra a acque agitate, e, sulla destra, un vulcano in eruzione, l'equivalente Nord Americano del Vesuvio, di cui Wright aveva effettivamente osservato e dipinto, negli Anni Settanta del diciottesimo secolo, il fragore e la furia.¹³⁵

In questa istantanea, Wright, non cattura solo un momento rappresentativo della cultura degli indiani d'America, ma restituisce anche tutto quell'apparato ideologico che per lungo tempo ha accompagnato questo genere di rappresentazione e visione dell'altro. Non è un caso che a cornice del rito e della *virtus* indigena ci sia una natura indomita, vera educatrice del soggetto rappresentato. In ogni modo, il mito del buon selvaggio cadrà in disuso a partire dalla metà del XVIII secolo: il progressivo radicale mutamento del contesto europeo, unitamente alle scoperte sempre più dettagliate sui nativi e sul loro stile di vita, darà vita a nuove prospettive in merito alle culture non occidentali.¹³⁶

Nel 1799 nasce a Parigi la Società degli Osservatori, associazione fondata da Louis-François Jauffret a cui aderiscono filosofi, scienziati naturalisti, medici, studiosi del linguaggio, archeologi, geografi e storici. L'intento è quello di studiare le culture non europee con un occhio diverso. Ormai non

¹³⁵ ROSENBLUM/JANSON, 1986, p. 18.

¹³⁶ Cfr. DE BARTOLOMEO/MAGNI, 2006, p. 659.

bastano più le leggende e i vari miti costruiti su questi popoli per soddisfare la curiosità degli europei e grazie a questa esigenza si assisterà anche ad un progressivo mutamento del concetto stesso di *cultura*.

Nella tradizione filosofica il termine rinvia alla nozione di *paidéia* o *humanitas*, cioè ad un modello ideale di formazione umana cui solo gli uomini liberi dediti alle attività contemplative, quindi non i servi o i lavoratori manuali, potevano accedere. Solo con l'Illuminismo, con il riconoscimento che ogni essere umano è dotato di ragione ed è quindi passibile di educazione, la cultura è stata intesa come una possibilità alla portata di tutti.¹³⁷

Questa apertura permise agli europei di cercare un confronto con gli altri popoli basato sul tentativo di trovare un metro di giudizio chiaro e oggettivo, definibile come scientifico, che potesse essere impiegato non solo nello studio dei nativi d'America, ma anche nello studio di qualsiasi popolazione, o più in generale, di qualsiasi realtà estranea a quella occidentale.

In questo contesto si colloca la nascita dell'antropologia: la scienza che studia l'antropopoiesi dell'umano. Edward B. Tylor, uno dei padri fondatori della materia, definisce cultura «quell'insieme complesso che include la conoscenza, l'arte, la morale, il diritto, il costume e qualsiasi altra capacità e abitudine acquisita dall'uomo come membro della società».¹³⁸ Il termine cultura acquisisce così un significato omnicomprendente in cui l'uomo è prodotto e al contempo anche produttore sociale.

I grandi meriti di Tylor consistono nell'aver democratizzato il termine cultura, in quanto la cultura è un fattore acquisito, per cui esiste una diversa cultura per ogni società istituita; e quello di aver spostato l'uso del termine dalla sfera individuale a quella collettiva. Però, anche in questo caso va fatta una precisazione: l'approccio di Tylor, per quanto rivoluzionario, era comunque figlio delle teorie evoluzioniste dell'Ottocento,¹³⁹ per cui permangono i concetti di primitivismo, superiorità o inferiorità dei popoli, tant'è che la sua opera più celebre, pubblicata nel 1871, si intitola per l'appunto *Primitive Culture*.

L'antropologia dovrà combattere molte battaglie per sganciarsi da certi vizi intellettuali e impiegherà lungo tempo per comprendere appieno i rischi annessi al mestiere dell'antropologo. Studiare una cultura diversa dalla propria può comportare un offuscamento di giudizio per due motivi: c'è il rischio di fraintendere perché condizionati dalla propria matrice culturale, oppure, nel tentativo di evitare questo pericolo, perdersi completamente nell'altra cultura perché si è rinnegata qualsiasi capacità di giudizio, in quanto considerata fallace e condizionata. Questa problematica, che potremmo definire quasi aporetica, non è una questione semplice da risolvere, tant'è che gli antropologi contemporanei si stanno interrogando ancora oggi su quale sia la maniera migliore di agire da un punto di vista metodologico.

Alla luce di tutte queste considerazioni, capiamo molto meglio le scelte rappresentative di Blaeu e il perché esse siano state reiterate per secoli nelle traduzioni successive. Quello che per noi può sembrare un semplice raffigurare un elemento di *folklore*, cela in sé complessità enormi e dibattiti ideologici che si sono susseguiti per secoli.

¹³⁷ DE BARTOLOMEO/MAGNI, 2006, p. 653.

¹³⁸ In merito all'argomentazione su Edward B. Tylor, la definizione di cultura e il primitivismo in antropologia, si vedano U. FABIETTI, *Storia dell'antropologia*, 2012, pp. 14-15.

¹³⁹ Nel 1859, Charles Darwin pubblica *Origine delle Specie*. Purtroppo, le idee di Darwin vennero spesso interpretate erroneamente nella loro semplificazione, infatti, basti pensare alla corrente del darwinismo sociale che stravolse completamente quanto teorizzato dal filosofo naturalista inglese, associando al concetto di selezione naturale una superiorità delle razze.

2.4 L'Africa: *Nova et acurata Africae tabula*

Al centro della rappresentazione troviamo la cartina geografica del continente aggiornata secondo le conoscenze scientifiche dell'epoca. Nella parte continentale si possono vedere animali caratteristici delle singole regioni dell'Africa come elefanti, rinoceronti, coccodrilli, leoni, giraffe, cammelli, zebre e scimmie di varie razze. Ma troviamo rappresentati anche animali di fantasia come draghi, cavallette giganti e leoni dalla lingua biforcuta, nonché animali ibridi facenti parte dell'immaginario collettivo dell'epoca.

Anche intorno alla terraferma troviamo varie tipologie di rappresentazioni, non tutte di natura prettamente scientifica. Nei mari si possono vedere vascelli, tra cui le celebri caravelle che hanno guidato Colombo nelle sue esplorazioni, animali marini e pesci volanti; e varie figure mitologiche tra le più disparate, come sirene e tritoni, e ancora mostri marini di vario genere. Nella parte inferiore della carta a sinistra è presente un cartiglio, sopra il quale siede una scimmia, in cui è descritto il *modus operandi* con cui è stata realizzata la cartina; a supporto della spiegazione troviamo anche l'iscrizione «*Modus supputandi locorum distantias in Triangulis Suphuericis*».

Nei due fregi laterali sono visibili 16 raffigurazioni dei costumi dei vari popoli africani, mentre nella parte inferiore sono rappresentate 12 vedute a volo d'uccello delle città africane di maggior rilievo.

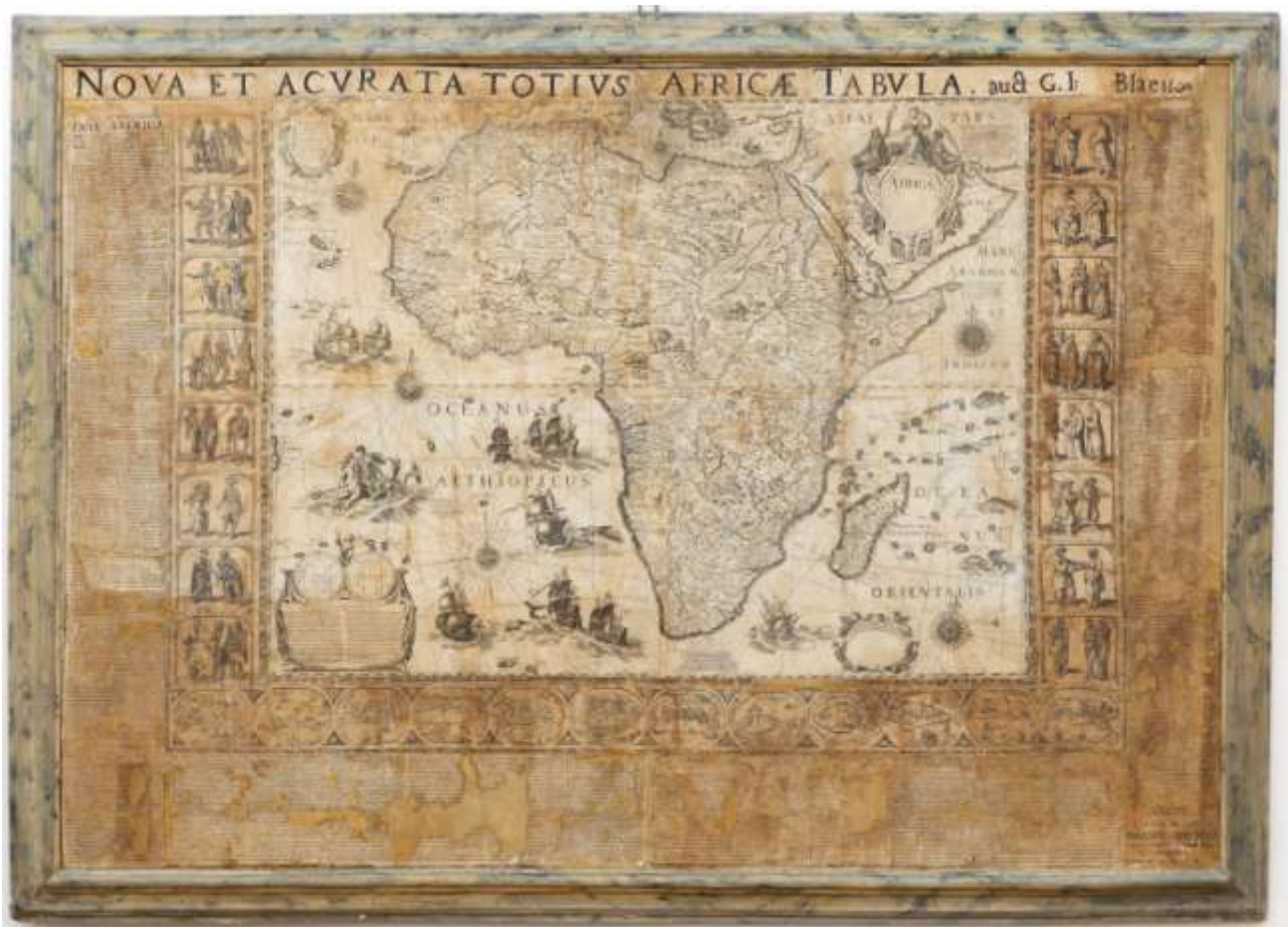


Fig. 20 Willem Janszoon Blaeu, *Nova et acurata totius Africae Tabula*, incisione, 1677-80, inciso da Pietro Todeschi e pubblicato da Giuseppe Longhi, Bologna, Quadreria di Palazzo Rossi Poggi Marsili.

A cornice della rappresentazione grafica, troviamo infine un testo redatto sia in lingua latina che italiana in cui viene descritto il territorio del continente africano dal punto di vista morfologico, orografico, faunistico ed etnico. Inoltre, sempre in questa dicitura, troviamo specificate le risorse o materie prime del continente; tra le varie di particolare interesse sono quelle di natura più preziosa come oro, sale, ferro e gemme.¹⁴⁰

Horror vacui: evadere l'ignoto nella rappresentazione

La cartina dell'Africa presenta molte raffigurazioni di creature fantastiche. Questa caratteristica è sicuramente dovuta alla conoscenza parziale che si aveva di questi territori in relazione alle esplorazioni dell'epoca. I buchi di conoscenza vengono quindi compensati con l'immaginazione: data l'innata propensione dell'uomo a riempire con la fantasia gli spazi sconosciuti e a non lasciare vuota la rappresentazione di una terra inesplorata, la cartina in questione risulta fortemente arricchita con figure fantastiche.

Così questi inserimenti in prima istanza compensano una paura dell'ignoto e, in secondo luogo, sono portatori di quel sapere condiviso tipico del tempo; basti pensare alla larga diffusione di notizie mitizzate spesso prodotte durante il periodo antico o medievale che erano state tramandate nei secoli a venire come veri e propri resoconti di storia.¹⁴¹ Questo atteggiamento, incline a interpretare i fenomeni naturali in modo simbolico, si traduce, a livello grafico e pittorico, nella tendenza a riempire ad ogni costo ogni centimetro di una superficie destinata a un manufatto artistico e prende il nome di *horror vacui* - orrore del vuoto.

In fisica l'*horror vacui* indica la teoria secondo cui la natura rifugge il vuoto, perciò ogni gas o liquido tende continuamente ad espandersi. Questa idea di Aristotele è stata a lungo sostenuta permeando nell'immaginario collettivo, e la sua inesattezza è stata dimostrata solo in età moderna.¹⁴²

In arte, la locuzione *horror vacui* esprime un concetto simile nell'ambito dell'ornamentazione e trova espressione a più riprese anche in epoche artistiche differenti: dall'arte barbarica, sopravvive fino al Barocco - periodo in cui queste mappe furono effettivamente realizzate.

In generale questa *fobia* potrebbe essere legata in ogni ambito ad un intrinseco bisogno dell'uomo di sentirsi completo, poiché il vuoto può essere sinonimo di solitudine. Dunque, si potrebbe dire che, inconsciamente, si rifiutava l'idea di lasciare vuoti, nella rappresentazione come nelle carte geografiche, e i luoghi inesplorati tendono ad essere mitizzati anche per alimentare quella innata curiosità dell'uomo.

«Immaginare è un conforto al male di vivere»

La tendenza a rappresentare in modo mitizzato il continente africano presenta anche altre spiegazioni, infatti, fino al XVI secolo, la concezione classica aveva identificato per prima l'Asia come la terra delle razze fantastiche e delle meraviglie.¹⁴³

¹⁴⁰ Le indicazioni qui riportate sono state tradotte direttamente dalle iscrizioni latine allegate alla mappa.

¹⁴¹ In merito all'argomentazione si veda la spiegazione sul *Romanzo di Alessandro* in WITTKOWER, 1987, pp. 105-108.

¹⁴² Cfr. ARISTOTELE, Fisica, IV 9, 217 a35-b38. In merito all'argomentazione si vedano anche M. CONSOLI/A. PLUCHINO, *Il Vuoto: un enigma tra Fisica e Metafisica*, 2015, pp. 78-80.

¹⁴³ Cfr. WITTKOWER, 1987, p. 85.

Molti uomini, spinti dalla curiosità e dal desiderio di conoscenza, intrapresero viaggi alla scoperta di nuove terre, in particolare a est, cercando di soddisfare il proprio interesse per l'ignoto, la stranezza e la rarità. Questi viaggiatori avevano infatti ricevuto una buona formazione culturale: conoscevano gli autori classici, avevano letto i loro trattati di scienze naturali e i romanzi cavallereschi, avevano osservato sulle loro carte gli stupendi paesi di quelle zone del mondo che si apprestavano a raggiungere.

Nutriti fin dall'infanzia di curiosità verso l'ignoto, intrapresero esplorazioni per conoscere i luoghi oggetto delle loro fantasie. Tuttavia, dopo essersi confrontati con la realtà effettiva nell'esplorazione dell'Oriente, rimasti delusi dall'ordinarietà delle terre visitate, trasferirono le loro fantasie sul continente in quel momento meno conosciuto: l'Africa.¹⁴⁴ Eppure, una volta giunti nel continente africano, gli esploratori si ritrovarono disorientati e incapaci di comprendere la nuova e diversa realtà che si delineava davanti ai loro occhi, per niente corrispondente alla loro concezione e alle loro aspettative precedenti; non furono dunque in grado di inquadrarla all'interno della loro visione europea, ma non vollero però rinunciare al vecchio modo di rappresentare questo continente, poiché, come Leopardi scrive in uno dei suoi canti: «Ahi ahì, ma conosciuto il mondo non cresce, anzi si scema, e assai più vasto l'etra sonante e l'alma terra e il mare al fanciullin, che non al saggio appare».¹⁴⁵

Nella sua canzone l'autore spiega che non conoscere il mondo permette di immaginarlo e l'immaginare è un conforto al male di vivere che fa evadere l'uomo dalle proprie pene.¹⁴⁶

Così, le terre e il mare appaiono più incredibili a un ragazzino inesperto, mentre al sapiente sembrano privi di meraviglia. Leopardi ricorda dunque il viaggio che aveva portato Cristoforo Colombo a raggiungere il nuovo continente, partendo dalla Liguria, e le conseguenze che questa esplorazione aveva comportato: le fantasie erano svanite, confinando così il mondo ad apparire disegnato in una piccola carta geografica, in cui tutto è uniforme dal momento che le scoperte aumentano solo il nulla, poiché il reale è così povero e meschino che, rispetto all'ideale, a quello cioè che siamo capaci di immaginare, è nulla.¹⁴⁷

A tal proposito, sono molto interessanti anche le affermazioni di Rudolf Wittkower che ha individuato nella cultura degli antichi greci il fondamento dell'arte di rappresentare mostri nei luoghi sconosciuti, per farli sembrare meravigliosi:

I Greci fornirono ad alcune di queste concezioni primordiali una forma visibile che fu universalmente accettata per millecinquecento anni: riuscirono cioè non soltanto a dar forma ai sogni a occhi aperti di bellezza e di armonia degli uomini d'Occidente, ma vollero anche creare simboli adatti a esprimere le paure generate dai loro incubi.¹⁴⁸

¹⁴⁴ Cfr. WITTKOWER, 1987, p. 126.

¹⁴⁵ G. LEOPARDI, *Ad Angelo Mai*, in *Canti del Conte Giacomo Leopardi*, 1831, p. 39.

¹⁴⁶ Cfr. LEOPARDI, 1831, p. 39.

¹⁴⁷ Cfr. LEOPARDI, 1831, p. 39.

¹⁴⁸ WITTKOWER, 1987, p. 132

Erodoto e il *thaumastòs* delle terre lontane

Nonostante la maggior parte dei territori africani fosse quasi del tutto sconosciuta, l'Egitto e i territori appartenenti all'impero persiano erano maggiormente noti per le storie di Erodoto.¹⁴⁹

Lo storiografo greco, nella sua opera *Le Storie*, aveva a lungo narrato del *thaumastòs*, cioè l'elemento meraviglioso delle terre da lui esplorate, riportando fatti storici realmente avvenuti ma anche le leggende e i racconti che gli erano stati narrati dagli abitanti del posto, con lo scopo di preservare queste memorie dall'oblio. Proprio per questa sua caratteristica, non tutte le notizie da lui tramandate sono da considerarsi affidabili o propriamente degne di attendibilità.

Secondo alcuni grecisti, Erodoto si può identificare con la figura del moderno etnografo, poiché quest'ultimo descriveva dall'esterno le popolazioni con cui entrava in contatto, in particolare quelle del continente africano, limitandosi ad una pura osservazione e non immergendosi completamente nella cultura della popolazione oggetto del suo studio, ma nutrendo comunque un forte interesse nei confronti delle loro tradizioni. Questo stesso atteggiamento tipico di Erodoto è stato impiegato dai cartografi del Seicento, in particolar modo dagli olandesi, nella rappresentazione del territorio. Erodoto nei suoi viaggi non aveva un atteggiamento di superiorità nei confronti dei popoli cosiddetti «barbari» (secondo l'etimologia del termine *balbuziente*, con cui i greci identificavano coloro che non parlavano la loro lingua). Egli, infatti, con un'attitudine estremamente moderna, non reputava inferiori i popoli di culture diverse da quella greca, ma capiva, come è tipico della natura umana, che in ogni luogo gli abitanti credono nella superiorità delle proprie usanze.

Similmente, nell'epoca delle grandi scoperte, gli europei guardavano sì, con interesse e curiosità queste popolazioni così diverse da loro, ma d'altra parte mostravano un innato senso di superiorità nei loro confronti, che derivava essenzialmente da una visione del mondo eurocentrica, che ancora oggi persiste.

Le due Afriche: un continente sospeso tra civiltà e barbarie

Il mondo dell'antichità, secondo la categorizzazione europea del XVII-XVIII secolo, era diviso in luoghi abitati da: uomini civilizzati, barbari e selvaggi. Secondo gli Europei, i popoli africani facevano parte di quest'ultima categoria, dal momento che avevano un'organizzazione sociale tribale, considerata primitiva nell'ottica eurocentrica. Inoltre, la religione di questi popoli si basava essenzialmente sull'adorazione di divinità antropomorfe ed elementi naturali che si suole collegare ad uno stadio arcaico della civiltà.

Per tutti questi motivi nella carta gli africani sono rappresentati seminudi, come dei selvaggi, e le loro città sono ridotte a villaggi rudimentali. È chiaro come tali rappresentazioni descrivano la visione stereotipata che gli europei dell'epoca avevano nei confronti dei popoli africani, facendoli quindi apparire primitivi e rozzi, e connotandoli negativamente. Al contrario i popoli asiatici, sebbene non fossero cristiani e quindi non potessero essere ritenuti al pari degli europei, praticavano religioni monoteiste o comunque più vicine al Cristianesimo. Ma è anche vero che l'Africa è composta da entrambe queste realtà, in quanto parte del territorio africano viene identificato come Medio Oriente, quindi è come se ci fossero due afriche. Questo dualismo, nella percezione della cultura legata al continente africano, permane fino all'Ottocento, ed è proprio nell'ambiente culturale dei *Salon*

¹⁴⁹ In merito all'argomentazione su *Erodoto etnografo* si veda V. CITTI (a cura di), *Storie e autori della letteratura greca*, 2018, pp. 524-53.

francesi che viene immortalato in tutta la sua contraddittorietà.



Fig. 21 Horace Vernet, *Capi arabi che raccontano una novella*, esposto al Salon del 1834, olio su tela, 1862, Chantilly, Musée Condé.

Un'importantissima corrente artistica che interessò l'Ottocento europeo fu proprio l'Esotismo, una ricerca pittorica orientata ad uno spiccato interesse per le culture e i popoli extraeuropei, soprattutto i popoli dell'Oriente. Questa curiosità andava di pari passo con la tendenza ottocentesca di intraprendere viaggi culturali; così molti intellettuali, principalmente pittori, si recarono in quelle terre lontane per poterle esperire senza filtri. In un certo senso questo movimento si può definire una sorta di riscatto per quelle popolazioni che fino a quel momento erano state categorizzate solo come selvaggi da un punto di vista eurocentrico.

Un'opera particolarmente esemplificativa di questo fenomeno è *Capi arabi che raccontano una novella*, di Horace Vernet, esposta al *Salon* del 1834.¹⁵⁰ Il dipinto rappresenta le autorità di Algeri nei loro abiti tradizionali seduti in cerchio in uno sfondo naturale mentre si raccontano una storia. Risulta evidente che l'opera è stata realizzata da un artista che non aveva semplicemente sentito parlare di quei luoghi, ma che li aveva visitati personalmente. Questo si evince dal ritratto analitico e imparziale che l'artista vuole proporre, un ritratto basato su ciò che aveva vissuto e visto direttamente con i suoi occhi. In quest'ottica il dipinto riesce a restituire

¹⁵⁰ In merito all'argomentazione sul quadro di Horace Vernet si veda ROSENBLUM/JANSON, 1986, pp. 145-146.

una certa dignità culturale ad un popolo che fino ad ora era stato parzialmente denigrato e considerato largamente inferiore.



Fig. 22 Auguste-François Biard, *Il commercio degli schiavi*, esposto al Salon del 1835, olio su tela, 1862, Wilbelforce House, Kingston upon Hull City Museum.

In linea con questa necessità di restituire un qualcosa ad un popolo privato di molte cose da parte dell'Europa, tra cui, per l'appunto, la dignità culturale, può essere molto interessante prendere in esame un'altra opera esposta al Salon, l'anno successivo rispetto all'opera di Vernet.

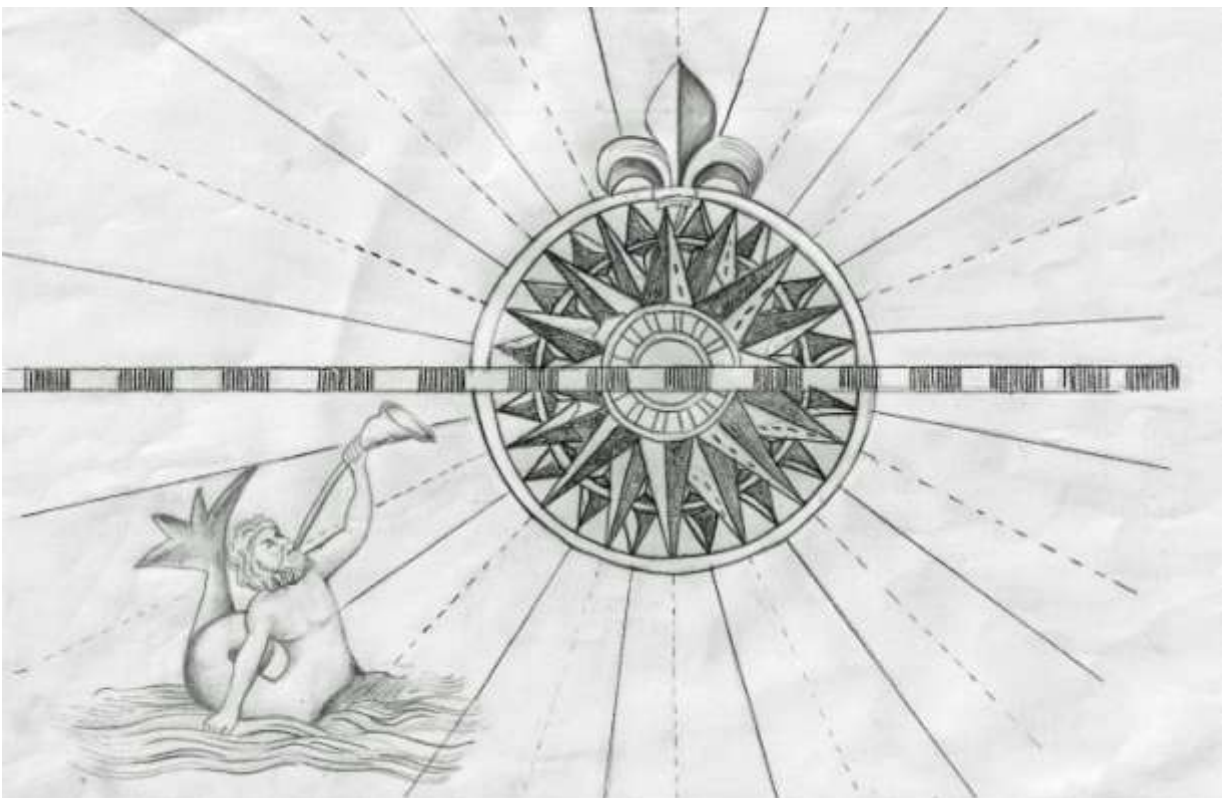
Si tratta de *Il commercio degli schiavi* di Auguste-François Biard.¹⁵¹

Nell'opera, gli schiavi vengono ritratti come merce, che i padroni trattano alla stregua di animali: frustandoli, incatenandoli e marchiandoli. Questo a monito degli orrori commessi nei confronti del popolo africano da parte dell'Europa e a denunciare la percezione che si aveva ancora di fatto in merito a quel tipo di cultura.

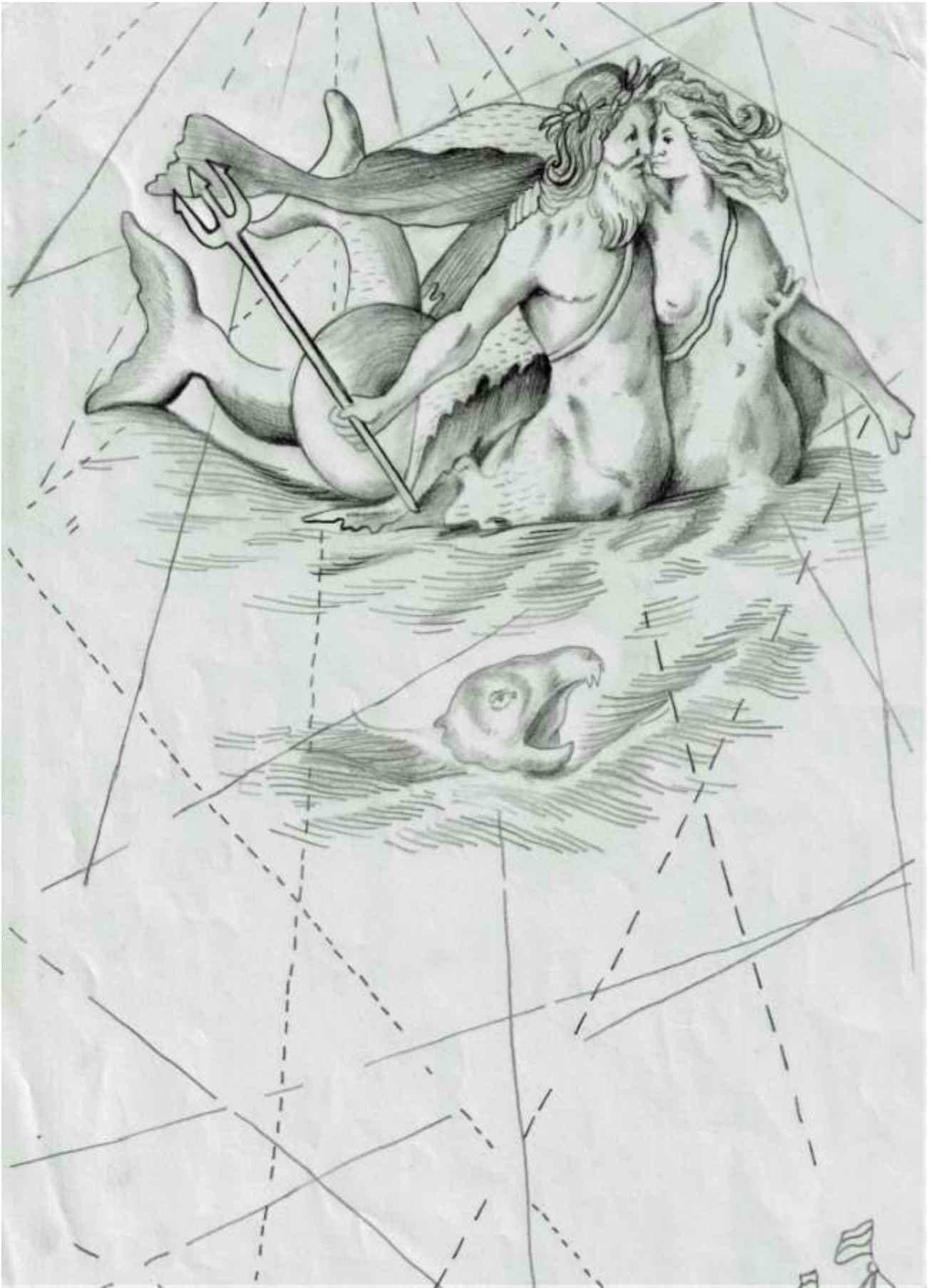
L'opera di Vernet, come quella di Biard, mette in luce l'opposizione dualistica che vige nell'Ottocento nei confronti dei popoli africani, che avevano conquistato da un lato una dignità e dall'altro venivano ancora ritenuti inferiori agli occidentali, creando così un contrasto che a distanza di secoli non è ancora stato del tutto superato.

¹⁵¹ In merito all'argomentazione sul quadro di Auguste-François Biard si veda sempre ROSENBLUM/JANSON, 1986, pp. 175-176.

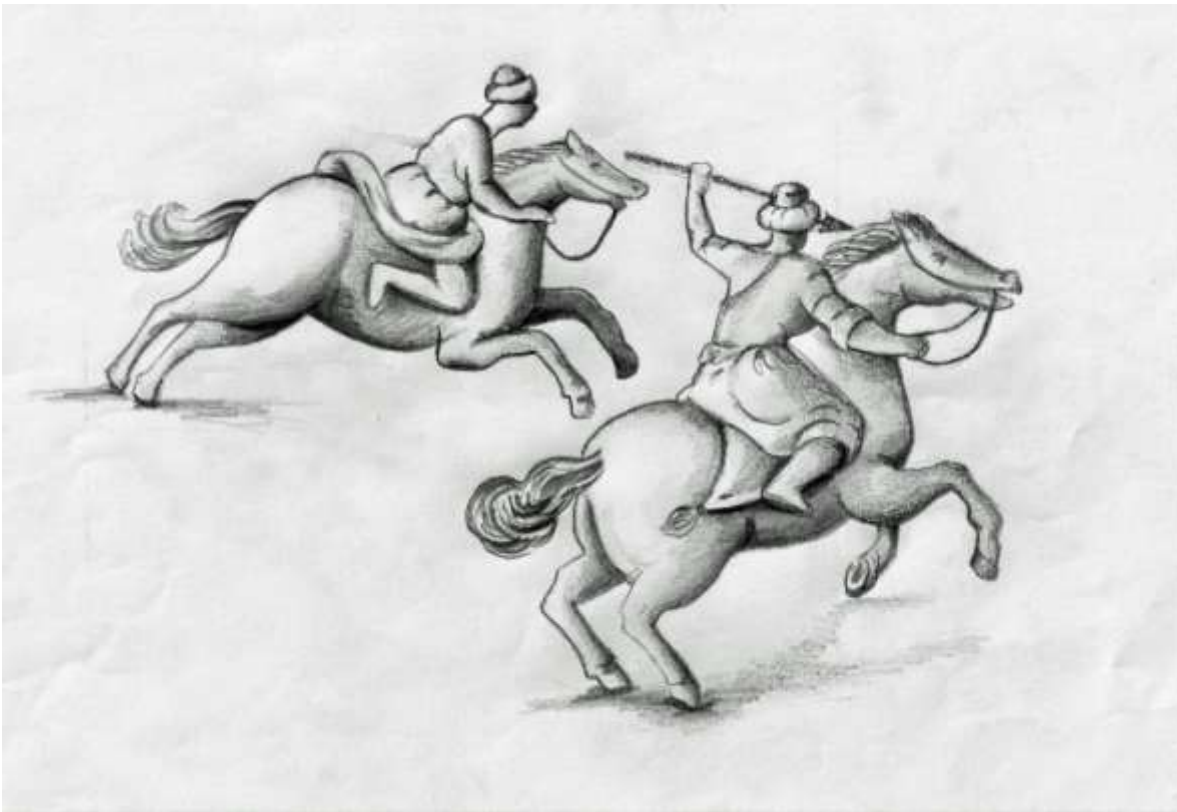
Dettagli grafico-pittorici delle mappe realizzati dagli studenti e studentesse della III C



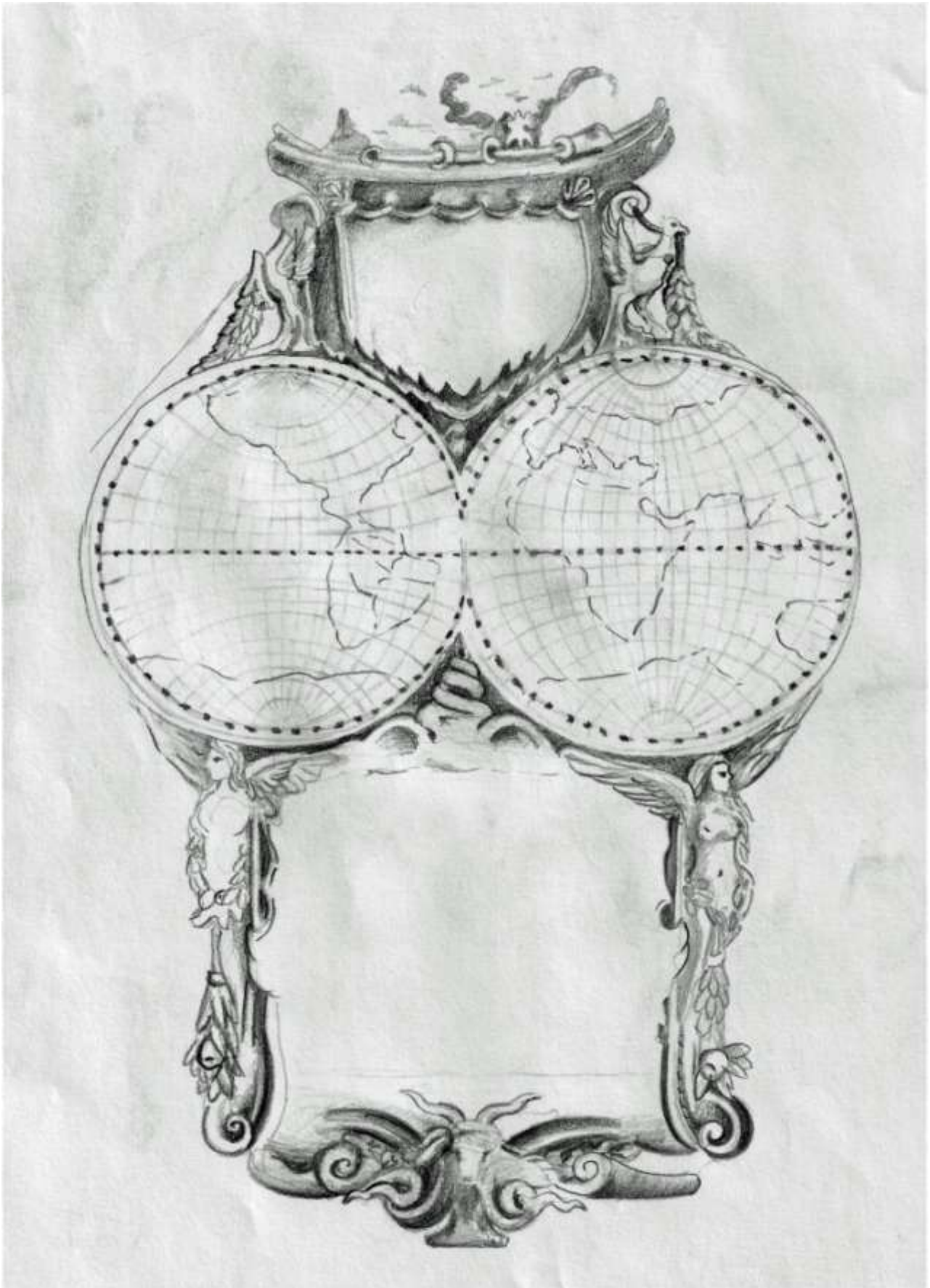
Americhe



Asia



Planisfero



Europa



Europa



Africa

Nota metodologica

Obiettivi originari del laboratorio erano la promozione della conoscenza e l'interpretazione delle mappe come un sistema di informazioni di genere pratico, concettuale e simbolico; la trasposizione su questo sistema grafico e simbolico, legato a un codice prodotto dalla civiltà secentesca, della nostra visione moderna, in una convergenza tra mappa reale e mappa virtuale. Con queste chiavi di lettura, volevamo stimolare una riflessione sui viaggi d'esplorazione europei – dai quali queste rappresentazioni scaturiscono – sul contatto interculturale e la rappresentazione dell'”altro”. Tutto questo sperimentando il museo come luogo attivo di conoscenze, dove mettere in pratica l'apprendimento teorico di discipline scolastiche attraverso il contatto diretto con i beni culturali. La caratteristica permeante del percorso è stata costituita dal lavoro di gruppo, incentivando l'organizzazione delle attività e l'individuazione di ruoli e compiti specifici, mirando al rafforzamento del senso di responsabilità, dell'autostima personale e dell'autonomia di pensiero.

Nella fase iniziale del laboratorio, ognuna delle cinque mappe è stata affidata a un gruppo di quattro studenti che, al loro interno, si sono ulteriormente divisi il lavoro, sotto forma di lettura del testo e delle immagini, di ricerca delle fonti, di comparazione con altre mappe geografiche simili, e di studio di materiali correlati. È seguita la fase di individuazione e classificazione dei beni: gli studenti e le studentesse sono entrati in contatto con le mappe, avendo modo di osservarle e fotografarle, acquisendole sia in toto che nei dettagli, concentrandosi sui diversi elementi (i testi scritti, le figure e i simboli geografici, le immagini allegoriche, le divinità, i personaggi storici, i paesaggi, le scene di ambiente, le didascalie, i diversi popoli con i loro nomi e costumi, gli animali reali e fantastici, le costellazioni), che in alcuni casi sono diventati il focus tematico dei loro lavori. Si è dunque dato avvio alle attività laboratoriali, guidati dal personale di ASP, dalle docenti del Liceo Minghetti e dalle volontarie del FAI Emilia-Romagna.

Gli incontri si sono aperti con una panoramica ampia riguardante il concetto di mappa da una prospettiva storica e antropologica, e le sue declinazioni con esempi dalla preistoria ai nostri giorni. Partendo da questo quadro, l'analisi si è successivamente concentrata sulle mappe oggetto del lavoro: si è trattata la realtà socio-culturale in cui esse sono state prodotte, l'Europa del XVII secolo, riflettendo sui viaggi d'esplorazione europei, il contatto interculturale e la rappresentazione dell'”altro”; si è stimolata una riflessione sul fatto che il contesto influisce sempre sulla realizzazione di ogni mappa, la quale fornisce informazioni sia sui soggetti rappresentati, sia sui soggetti produttori; è stata quindi approfondita l'analisi e la lettura dei vari contenuti delle mappe, delle informazioni geografiche, storiche e antropologiche. Contestualmente, è stato fornito agli studenti materiale di approfondimento a riguardo dei temi affrontati.

Parallelamente al lavoro di raccolta e studio della documentazione, si è dato avvio all'elaborazione dei testi scritti da parte degli studenti e delle studentesse. Tale fase ha costituito l'occasione per realizzare degli incontri riguardanti i metodi di ricerca delle fonti e le norme di redazione di un testo. Nella produzione del materiale, ogni gruppo ha manifestato le proprie peculiarità, sviluppando i temi verso cui gli studenti e le studentesse hanno maturato interesse nel corso dei laboratori.

Nel progetto originario, le attività di ricerca, studio ed elaborazione teorica e pratica avrebbero dovuto svolgersi nella loro totalità nella Quadreria, nell'Istituto Scolastico, nelle biblioteche cittadine e in diversi musei ed istituti, al fine di consentire un approccio e un contatto diretto con i beni culturali, e di sperimentare tali luoghi come contesti di conoscenza attiva e confronto. Tale modalità è stata

possibile fino al mese di febbraio 2020. A partire da quel momento, dopo un'interruzione, le attività sono riprese in modalità online: attraverso incontri virtuali con i singoli gruppi, gli studenti sono stati accompagnati nel percorso di analisi e studio dei testi di approfondimento e nella produzione del materiale scritto, sia dal punto di vista dei contenuti, sia delle norme di redazione. Hanno così preso vita cinque testi (uno per ogni gruppo/mappa), in cui le conoscenze acquisite e le riflessioni elaborate negli incontri seguono sviluppi propri di ciascun gruppo di studenti, che in questa fase hanno messo in campo la propria passione e le proprie capacità e conoscenze, e rivelato le sorprese più grandi.

Conclusioni

Questo catalogo è il risultato di un complesso percorso nato dalla collaborazione tra ASP Città di Bologna, il Liceo Minghetti e il FAI Emilia-Romagna, nel contesto del concorso promosso dall'IBC Emilia-Romagna *“Io Amo i Beni Culturali” - IX edizione*, un concorso di idee volto alla promozione e valorizzazione dei beni culturali del territorio.

All'origine dell'idea, vi erano due obiettivi complementari: si intendeva giungere ad una piena valorizzazione delle mappe del mondo seicentesche conservate nella Quadreria di ASP Città di Bologna, raffiguranti il planisfero e i quattro continenti allora conosciuti; si è voluto perseguire questo obiettivo attraverso un percorso di ricerca, interattivo e partecipato, che coinvolgesse in primo luogo gli studenti, attraverso il quale analizzare in profondità i significati molteplici che questi preziosi oggetti rivestono nella nostra storia, da un punto di vista storico, antropologico, geografico e artistico.

Il progetto si è svolto attraverso un'attività laboratoriale e di ricerca volta a conoscere tali mappe, e a riflettere sui temi che attraverso di esse si possono sviluppare. Le carte, infatti, unendo lo studio geografico e la rappresentazione cartografica con quella artistica e figurativa, raffigurano, insieme ai territori rappresentati, simboli, diagrammi astrologici, immagini di popoli e vedute di città, e una ricca serie di iscrizioni ed immagini che le rendono documenti ricchi dal punto di vista geografico, storico e antropologico. Esse sono state osservate come sistemi di segni e strumenti di studio e riflessione a riguardo del periodo storico, della società e del sistema di conoscenze che le ha prodotte, del contatto interculturale e della rappresentazione dell'“altro”. Tale prospettiva ha costituito il punto di partenza per incentivare una riflessione sulla natura della mappa, la quale, in quanto rappresentazione, riflette visioni del mondo e sistemi di valori propri del contesto sociale che la produce.

Il testo rappresenta dunque il punto d'arrivo di questo percorso, sviluppato in sinergia tra le operatrici di ASP Città di Bologna, le docenti del liceo Minghetti, le volontarie del FAI Emilia-Romagna e, soprattutto, gli studenti e le studentesse.

All'inizio del cammino, ci siamo poste molti obiettivi da raggiungere attraverso l'osservazione e l'analisi di queste mappe: come in ogni viaggio, mentre percorrevamo la strada seguendo la direzione stabilita in partenza, e mentre progressivamente si concretizzavano le tappe prefissate, molti altri inaspettati orizzonti hanno preso vita, grazie alle straordinarie capacità e alla passione che gli studenti e le studentesse, man mano che si immergevano nel progetto, hanno fatto emergere.

Naturalmente, lo sviluppo dei percorsi non avviene quasi mai in modo completamente coincidente con il tracciato originario: è il fascino del viaggio, che mentre procede nella direzione immaginata, rivela e fa germogliare, ad ogni passo, nuove strade e possibilità. Inoltre questo anno, estremamente difficile per tutti, ha segnato in molti modi il cammino iniziato: la chiusura delle scuole e dei musei, il dover portare avanti le attività e fare fronte alle incombenze attraverso un contatto unicamente virtuale, le molte interruzioni e deviazioni, l'impossibilità di essere insieme, la lontananza dal museo, che avrebbe dovuto essere il luogo di sperimentazione attiva e condivisione, le riunioni online, oltre allo stato d'animo collettivo, sono stati ostacoli estremamente condizionanti che hanno messo a dura prova ognuno di noi, in modi diversi. Nonostante questo, dopo una prima fase di smarrimento e assestamento, abbiamo raccolto le energie, trovato nuove coordinate, e proseguito il viaggio. È in questo momento che sono emerse le sorprese più grandi e significative, quando gli studenti e le studentesse hanno sviluppato un coinvolgimento e rivelato capacità che sono il cuore di questo libro.

Il gusto della scoperta, riflessioni e accostamenti inediti, approfondimenti su tematiche per le quali proprio in mezzo a questo progetto si è scoperta la passione, accostando e fondendo in modi inaspettati filosofia, storia dell'arte, storia, antropologia, letteratura, astronomia, e molto altro, hanno dato vita a questo testo che condensa un percorso inaspettatamente difficile, ma altrettanto inaspettatamente sorprendente e gratificante.

Progressivamente, ha preso forma una nuova comprensione dell'oggetto-mappa, della sua funzione di “finestra sul mondo”, e si è messo a fuoco come nessuna carta sia oggettiva, ma una rappresentazione, figlia di un determinato contesto storico/geografico/culturale, e il frutto di un complesso processo di scelte più o meno consapevoli. Ripercorrendo la loro evoluzione e le differenze spaziali e temporali, partendo dalle immagini preistoriche e arrivando a *Google Maps*, passando attraverso il Medioevo, l'età delle conquiste, e mappe prodotte in contesti altri rispetto a quello europeo, si è presa coscienza di come le mappe costituiscano rappresentazioni simboliche, sistemi di segni e, più ampiamente, sistemi di valori di una data realtà; si è visto come esse vengano prodotte per rispondere a specifici obiettivi e veicolare contenuti: alla base vi è l'intenzione di rappresentare visivamente messaggi e concetti religiosi, rotte per i viaggiatori e i mercanti, mostrare gli aspetti più diversi di un dato territorio, e molto altro.

Gli studenti e le studentesse che hanno dato vita a questo testo hanno fatto molta strada, hanno imparato a verificare le fonti e fare affidamento a siti scientificamente validi, dimostrando grande intraprendenza e professionalità; nell'analisi delle opere si sono confrontati con autori al di fuori del programma scolastico, si sono cimentati nell'interpretazione allegorica delle immagini; durante le ricerche, qualcuno è inciampato in una scoperta o ha deciso di dare voce a tematiche sociali rilevanti e attuali, come la figura della donna in oriente, attraverso la paladina Sherazade; a partire dalle rappresentazioni dei popoli e dalla storia della conquista dei territori rappresentati, si sono cimentati nel tema della “scoperta dell'altro”: un tema complesso, che, a partire dalle parole di Colombo, Cortés, Montaigne, Las Casas e altri missionari, filosofi ed esploratori, ha consentito di riflettere a fondo e sviluppare ragionamenti su tematiche profondamente attuali.

Ludovica Popescu

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

Fig. 1. Frederik de Wit, *Nova Totius Terrarum Orbis Tabula*, incisione, 1675 ca, inciso da Carlo Scotti e pubblicato da Giuseppe Longhi, Bologna, Quadreria di Palazzo Rossi Poggi Marsili; fotografia realizzata da Andrea Scardova, Regione Emilia-Romagna., 2019.

Fig. 2. Jan Vermeer, *Soldato con ragazza sorridente*, olio su tela, 1658, New York, Frick Collection.

Fig. 3. Jan Vermeer, *Allegoria della Pittura*, olio su tela, 1666, Vienna, Kunsthistorisches.

Fig. 4. Carlo Scotti, *Nova Totius Terrarum Orbis Tabula*, incisione, 1675 ca, dettaglio del planisfero celeste, stampato da Giuseppe Longhi, Bologna, Quadreria di Palazzo Rossi Poggi Marsili.

Fig. 5. Frederik de Wit, *Nova Totius Terrarum Orbis Tabula*, incisione, 1660, Amsterdam, Universiteits Bibliotheek Amsterdam.

Fig. 6. Frederik de Wit, *Nova Totius Terrarum Orbis Tabula*, incisione, pubblicato da Giacomo de' Rossi, 1675, Modena, Seminario Metropolitano.

Fig. 7. Frederik de Wit, *Nova Totius Terrarum Orbis Tabula*, incisione, 1675 ca, dettaglio di Ercole e Atena, inciso da Carlo Scotti e pubblicato da Giuseppe Longhi, Bologna, Quadreria di Palazzo Rossi Poggi Marsili.

Fig. 8. Willem Janszoon Blaeu, *Nova et acurata totius Europae Tabula*, incisione, 1677-80, inciso da Pietro Todeschi e pubblicato da Giuseppe Longhi, Bologna, Quadreria di Palazzo Rossi Poggi Marsili; fotografia realizzata da Andrea Scardova, Regione Emilia-Romagna., 2019.

Fig. 9. Giambattista Tiepolo, *L'Olimpo e i quattro continenti*, dettaglio dell'Europa, affresco, 1753, Residenza di Würzburg.

Fig. 10. Mattia Camangi, *Proiezione di Mercatore: il centro del mondo è l'Europa*, contenuto digitale, realizzato mediante Photoshop e Illustrator, 2019.

Fig. 11. Mattia Camangi, *Proiezioni a confronto: Mercatore VS Peters*, contenuto digitale, realizzato mediante Photoshop e Illustrator, 2019.

Fig. 12. Willem Janszoon Blaeu, *Nova et acurata totius Asiae Tabula*, incisione, 1677-80, inciso da Pietro Todeschi e pubblicato da Giuseppe Longhi, Bologna, Quadreria di Palazzo Rossi Poggi Marsili; fotografia realizzata da Andrea Scardova, Regione Emilia-Romagna., 2019.

Fig. 13. Manifattura di Tournai, *Maturità di Alessandro Magno*, arazzo, 1450 ca, Roma, Palazzo Doria; fotografia realizzata da Saiko, 2014.

Fig. 14. Thomas Cole, *The Voyage of Life: Youth*, olio su tela, 1842, Washington D.C., National Gallery of Art.

Fig. 15. Jean Auguste Dominique Ingres, *Odalisca con schiava*, 1839-1840, olio su tela montata su tavola, Cambridge, Harvard University, Fogg Art Museum.

Fig. 16. Sir Joshua Reynolds, *Omai*, esposto alla *Royal Academy* nel 1776, olio su tela, 1862, York (GB), collezione di Castle Howard.

Fig. 17. Willem Janszoon Blaeu, *Nova et acurata totius Americae Tabula*, incisione, 1677-80, inciso da Pietro Todeschi e pubblicato da Giuseppe Longhi, Bologna, Quadreria di Palazzo Rossi Poggi

Marsili; fotografia realizzata da Andrea Scardova, Regione Emilia-Romagna., 2019.

Fig. 18. Dióscoro Puebla, *Lo sbarco di Cristoforo Colombo nel Nuovo Mondo*, olio su tela, 1862, Madrid, Museo del Prado.

Fig. 19. Joseph Wright of Derby, *La vedova pellerossa*, olio su tela, 1862, Derby, Art Gallery.

Fig. 20. Willem Janszoon Blaeu, *Nova et acurata totius Africae Tabula*, incisione, 1677-80, inciso da Pietro Todeschi e pubblicato da Giuseppe Longhi, Bologna, Quadreria di Palazzo Rossi Poggi Marsili; fotografia realizzata da Andrea Scardova, Regione Emilia-Romagna., 2019.

Fig. 21. Horace Vernet, *Capi arabi che raccontano una novella*, esposto al Salon del 1834, olio su tela, 1862, Chantilly, Musée Condé.

Fig. 22. Auguste-François Biard, *Il commercio degli schiavi*, esposto al Salon del 1835, olio su tela, 1862, Wilbelforce House, Kingston upon Hull City Museum.

BIBLIOGRAFIA DI LAVORO

1. FONTI

ARISTOTELE, *Fisica*, in R. Radice (a cura di), *Collana Il Pensiero Occidentale*, Milano: Bompiani/Giunti Editore, 2019.

C. COLOMBO, *Cristoforo Colombo e i popoli delle Indie*, in A. Prospero (a cura di), *La storia moderna attraverso i documenti*, Bologna: Zanichelli, 1974, pp. 11-14.

ESIODO, *Le Opere e i Giorni*, in Lodovico Magugliani (trad. it.), Milano: BUR, 2018.

G. LEOPARDI, *Ad Angelo Mai*, in *Canti del Conte Giacomo Leopardi*, Firenze: Guglielmo Piatti, 1831, pp. 35-47.

M. MONTAIGNE, *Saggi*, in F. Garavini/A. Tournon (a cura di), *Collana dei Classici della Letteratura Europea*, Milano: Bompiani, 2012.

T. ORTIZ, *La bestialità degli indigeni*, in G. Gliozzi (a cura di), *La scoperta dei selvaggi. Antropologia e Colonialismo da Colombo a Diderot*, Milano: Principato, 1971, pp. 28-29.

M. POLO, *Il libro di Marco Polo intitolato il Milione*, in L. Carrer, *Relazioni di viaggiatori: Il libro di Marco Polo intitolato Il Milione; Viaggio di Niccolò di Conti*, *Biblioteca classica italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, Venezia: Co' i tipi del Gondoliere, 1841, XI, I, pp. 1-231.

C. RIPA, *Iconologia, ovvero Descrizione d'Imagini delle Virtù, Viti, Affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo e sue parti*, Padova: per Pietro Paolo Tozzi: nella stamperia del Pasquati, 1611.

J. J. ROUSSEAU, *Discorso sopra l'origine ed i fondamenti della ineguaglianza fra gli uomini*, in Niccolò Rota (trad. it.), Venezia: Dalla Tipografia di Antonio Curti presso Giustino Pasquali Q. Mario, 1797.

A. VESPUCCI, *Lettera di Amerigo Vespucci indirizzata a Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici*, in A. M. Bandini (a cura di), *Vita e lettere di Amerigo Vespucci gentiluomo fiorentino raccolte e illustrate dall'abate Angelo Maria Bandini*, Firenze: Stamperia all'Insegna di Apollo, 1745, pp. 64-86.

1.2 TESTI CRITICI

SAFAA A. ALAMAD, *Re-inscribing Shahrazad: The Quest of Arab-American Women in Mohja Kahf's Poetry*, «Arab World English Journal (AWEJ)», Special Issue on Literature, 4, 2016, pp. 43-57.

FAHD AL-OLAQI, *The Influence of the Arabian Nights on English literature: A selective study*, «European Journal of Social Sciences», 31 (2012) 3, pp. 384-396.

G. BORA/G. FIACCADORI/A. NOVA, *Dall'età neoclassica all'impressionismo, I luoghi dell'arte: storia, opere e percorsi*, Milano: Electa/B. Mondadori, 2006, V.

J. BROTON, *La storia del mondo in dodici mappe* (2012), in V. B. Sala (trad. it.), Milano: Feltrinelli, 2019.

V. BUCKLEY, *Cristina regina di Svezia. La vita tempestosa di un'europea eccentrica*, in J. Peregalli/C. Pierrotet (trad. it.), *Oscar Storia*, Milano: Oscar Mondadori, 2008.

B. CARACOGLIA, *Ruolo della cartografia nella scoperta e definizione del Mediterraneo*, in M. P. Pagnini/M. Scaini, *Le metafore del Mediterraneo: atti del convegno Trieste, 13-14 dicembre 2002*, Trieste: EUT, 2006, pp. 42-52.

- R. CEDRINI, *La visualizzazione delle conoscenze geografiche come potere*, in G. Cusimano/G. D'Agostino, *L'Africa ritrovata, antiche carte geografiche dal XVI al XIX secolo*, *Quaderni del Servizio Museografico della facoltà di lettere e Filosofia dell'Università di Palermo*, Palermo: Servizio museografico, Facoltà di lettere e filosofia, Università di Palermo, 1986, III, pp. 48-50.
- V. CITTI (a cura di), *Storie e autori della letteratura greca* (2015), 3 voll., Bologna: Zanichelli, 2018, I.
- M. CONSOLI/A. PLUCHINO, *Il Vuoto: un enigma tra Fisica e Metafisica*, Roma: Aracne, 2015.
- M. DE BARTOLOMEO/V. MAGNI, *La scoperta dell'altro*, in *Voci della Filosofia*, 3 voll., *Filosofia moderna*, Bergamo: Atlas, 2006, II, pp. 650-665.
- M. CESARI, *Il ritratto del mondo nel Seicento: le carte geografiche dei quattro continenti. Blaeu/de' Rossi del Seminario Metropolitano di Modena*, «Carrobbio», 36, Bologna: Pàtron, 2010, pp. 147-180.
- M. CESARI, *New Evidence for the Date of Five rare Dutch-Italian Wall Maps: F. de Wit's World Map and W. j. Blaeu's Four Continents*, «Imago Mundi», 64 (2012) 1, pp. 41-59.
- F. FARINELLI, *La crisi della ragione cartografica*, Torino: Einaudi, 2009.
- U. FABIETTI, *Storia dell'antropologia*, Bologna: Zanichelli, 2012.
- F. M. FELTRI/M. M. BERTAZZONI/F. NERI, *Il Disagio dell'Abbondanza: religione e ricchezza nell'Olanda del Seicento, Approfondimento A*, in *La Torre e il Pedone*, Torino: Sei, 2012, vol. 1, pp. 1-9.
- P. FRABETTI/A. RIZZO (a cura di), *La collezione delle antiche carte geografiche. Il museo delle navi*, Bologna: Tipografia Compositori, 1959.
- S. MAGNANI, *Geografia storica del mondo antico*, Bologna: Il Mulino, 2003.
- E. PERCIVALDI, *Atlanti Celesti: un viaggio nel cielo attraverso l'età d'oro della cartografia*, Milano: White Star, 2018.
- D. PIZZAGALLI, *La regina di Roma: vita e misteri di Cristina di Svezia nell'Italia barocca*, Milano: Rizzoli, 2002.
- A. RICCI, *L'Arte del rappresentare geografico: un confronto tra cartografia e pittura nel secolo d'oro dei Paesi Bassi*, «Bollettino della società geografica italiana», Roma, s. XIII, VI, 2013, pp. 655-667.
- R. ROSENBLUM/H. W. JANSON, *L'Arte dell'Ottocento* (1984), Roma: Fratelli Palombi, 1986.
- F. SURDICH, *Verso il Nuovo Mondo: l'immaginario europeo e la scoperta dell'America*, Firenze: Giunti, 2002.
- G. THOMSON/S. MAGLIONI, *Literature in Time and Space: From the Origins to the Romantic Age*, Canterbury: Cideb-Blackcat Publishing, 2004, pp. 382-385.
- T. TODOROV, *La conquista del Messico*, Torino: Einaudi, 1992.
- R.J. TUTTLE, *Il Palazzo dell'Archiginnasio in una relazione inedita di Pier Donato Cesi al Cardinale Borromeo*, in G. Roversi (a cura di), *Il Palazzo, l'Università*, Bologna: Credito Romagnolo, 1987, vol. I, pp. 65-85.
- J. VIBAEK, *Dal concreto all'astratto: la conoscenza di un continente attraverso il segno cartografico*, in G. Cusimano/G. D'Agostino, *L'Africa ritrovata, antiche carte geografiche dal XVI al XIX secolo*,

Quaderni del Servizio Museografico della facoltà di lettere e Filosofia dell'Università di Palermo, Palermo: Servizio museografico, Facoltà di lettere e filosofia, Università di Palermo, 1986, III, pp. 44-46.

R. WITTKOWER, *Allegoria e migrazione dei simboli*, in M. Ciccuto (trad. it.), Torino: Einaudi, 1987.

2.1 Cataloghi

Dióscoro Puebla (1831-1901), catalogo della mostra, in J. C. Elorza Guinea (a cura di), Burgos, Casa del Cordon, Febbraio 1993 - Marzo 1993, Valladolid: Junta di Castilla y León, Ministero della Cultura e del Turismo, 1993.

F. KELLY/N. CIKOWSKY JR/D. CHOTNER/J. DAVIS, *American Paintings of Nineteenth Century*, Washington: National Gallery of Art, 1996, I.

Vermeer. Il secolo d'oro dell'arte olandese, catalogo della mostra, in A. K. Wheelock /W. Liedtke/S. Bandera (a cura di), Roma, Scuderie del Quirinale, 27 settembre 2012 - 20 gennaio 2013, Milano: Skira, 2012.

SITOGRAFIA

- P. L. ANTOINE, *Odalisque and Slave*, in LOUVRE (consultato il 02/12/2020)
(<https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/odalisque-and-slave>)
- C. BALDAZZI, *Mille e una notte* (2006), in TRECCANI (consultato il 29/10/2020)
(https://www.treccani.it/enciclopedia/mille-e-una-notte_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/)
- A. BATTAGLIA, *L'invenzione del Medio Oriente* (2016), in TRECCANI (consultato il 13/11/2020)
(https://www.treccani.it/enciclopedia/l-invenzione-del-medio-oriente_%28Il-Libro-dell%27Anno%29/)
- A. BATTISTINI, *Barocco* (2006), in TRECCANI (consultato il 12/11/2020)
(https://www.treccani.it/enciclopedia/barocco_%28Enciclopedia-Italiana%29/)
- Cabrál, Pedro Alvares* (2010), in TRECCANI (consultato il 18/11/2020)
(<https://www.treccani.it/enciclopedia/pedro-alvares-cabral/>)
- A. R. CAPOCCIA, *La rivoluzione scientifica: i domini della conoscenza. Pascal e l'Horror Vacui* (2012), in TRECCANI (consultato il 12/11/2020)
(https://www.treccani.it/enciclopedia/la-rivoluzione-scientifica-i-domini-della-conoscenza-pascal-e-l-horror-vacui_%28Storia-della-Scienza%29/)
- D. CASELLI, *I Capitani coraggiosi: Amerigo Vespucci, l'uomo che diede il nome all'America*, in DIGILANDER LIBERO (consultato il 09/11/2020)
(<https://digilander.libero.it/casellidomenico/Amerigo%20VESPUCCI.htm>)
- A. CECILIA, *Vespucci, Amerigo*, in TRECCANI (consultato il 11/11/2020)
(https://www.treccani.it/enciclopedia/amerigo-vespucci_%28Enciclopedia-Dantesca%29/)
- F. DE FANIS, *L'Horror Vacui nell'epoca dei social network tra arte, psicologia e filosofia* (2017), in ART SPECIAL DAY (consultato il 10/11/2020)
(<http://www.artspecialday.com/9art/2017/11/15/horror-vacui-social-network/>)
- C. CERRETI, *Polo, Marco* (2006), in TRECCANI (consultato il 29/10/2020)
(https://www.treccani.it/enciclopedia/tag/marco-polo/Enciclopedia_dei_ragazzi/)
- M. EMILIANI, *Medio Oriente* (2007), in TRECCANI (consultato il 13/11/2020)
(https://www.treccani.it/enciclopedia/medio-oriente_%28Enciclopedia-Italiana%29/)
- C. ERRERA, *Cabrál, Pedro Alvares* (1930), in TRECCANI (consultato il 18/11/2020)
(https://www.treccani.it/enciclopedia/pedro-alvares-cabral_%28Enciclopedia-Italiana%29/)
- C. ERRERA, *Núñez de Balboa, Vasco* (1935), in TRECCANI (consultato il 18/1/2020)
(https://www.treccani.it/enciclopedia/nunez-de-balboa-vasco_%28Enciclopedia-Italiana%29/)
- Europa e popolazione nell'Europa occidentale del 1620 circa*, in ZANICHELLI (consultato il 13/11/2020)
(<https://dizionariapiu.zanichelli.it/storiadigitale/p/mappastorica/131/economia-e-popolazione-nell-europa-occidentale-nel-1620-circa>)
- A. FANTONI, *Darwin, Charles* (2005), in TRECCANI (consultato il 12/11/2020)
([https://www.treccani.it/enciclopedia/charles-darwin_\(Enciclopedia-dei-ragazzi\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/charles-darwin_(Enciclopedia-dei-ragazzi)/))

- Frederick de Wit*, in BRITISH MUSEUM (consultato il 13/11/2020)
(<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG63797>)
- Horror Vacui*, in TRECCANI (consultato il 10/11/2020)
(<https://www.treccani.it/vocabolario/horror-vacui/>)
- I 130 anni del meridiano zero. Il primo novembre del 1884 si chiuse a Washington la conferenza che stabiliva il "tempo universale" e che portò alla nascita dei moderni fusi orari* (2014), in IL POST (consultato il 13/11/2020)
(<https://www.ilpost.it/2014/11/01/meridiano-zero/>)
- I più comuni tipi di proiezioni*, in DM UNIFE (consultato il 13/11/2020)
(<http://dm.unife.it/matematicainsieme/matcart/tipiprz.htm>)
- Il meridiano di Greenwich si è "spostato, ecco perchè*, in WIRED (consultato il 13/11/2020)
(https://www.wired.it/scienza/lab/2015/08/12/meridiano-greenwich-spostato/?refresh_ce=)
- Il Romanticismo e lo Sturm und Drang* (2008), in ARIANNA SCUOLA (consultato il 12/11/2020)
(<http://www.ariannascuola.eu/ilfilodiarianna/it/filosofia/filosofia-romantica/131-il-romanticismo-e-lo-sturm-und-drang.html>)
- M. JACOPI, *Cristina di Svezia, Regina stravagante* (2019), in STORIA IN (consultato il 25/11/2020)
(<http://www.storiain.net/storia/cristina-di-svezia-regina-stravagante/>)
- TAHAR B. JELLOUN, *Quando Venezia dialogava con l'Oriente* (2007), in ESPRESSO REPUBBLICA (consultato il 30/11/2020)
(<https://espresso.repubblica.it/senza-frontiere/tahar-ben-jelloun/2007/07/27/news/quando-venezia-dialogava-con-l-oriente-1.1699>)
- F. LAMENDOLA, *Vico e il "Buon Selvaggio"*, in ACCADEMIA NUOVA ITALIA (consultato il 13/11/2020)
(<http://www.accademianuovaitalia.it/index.php/storia-e-identita/storia-e-geografia/7352-vico-rousseau-e-i-selvaggi>)
- S. LECHIARA, *Il valore sociale della proiezione di Gall-Peters* (2017), in MANI TESE (consultato il 13/11/2020)
(<https://www.manitese.it/valore-sociale-proiezione-gall-peters-educazione>)
- Lezione 13- La declinazione magnetica*, in SAN VITO (consultato il 11/11/20)
(<http://www.sanvito1.org/tecniche/scout/corso-topografia/declinazione-magnetica>)
- Magellano, Ferdinando*, in TRECCANI (consultato il 18/11/2020)
(<https://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-magellano/>)
- A. MAGNAGHI, *Magellano, Ferdinando* (1934), in TRECCANI (consultato il 18/11/2020)
(https://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-magellano_%28Enciclopedia-Italiana%29/)
- E. MANERA, *Orientalismo. L'immagine dell'Oriente come l'altro della cultura europea* (2015), in NOVECENTO (consultato il 02/12/2020)
(<http://www.novecento.org/dossier/mediterraneo-contemporaneo/orientalismo-limmagine-delloriente-come-laltro-della-cultura-europea/>)
- Mercatore, Gerardo*, in TRECCANI (consultato il 13/11/2020)
(<https://www.treccani.it/enciclopedia/gerardo-mercatore/>)

- S. MORETTI, *Magellano, Ferdinando* (2006), in TRECCANI (consultato il 18/11/2020)
(https://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-magellano_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/)
- S. MOROSI, *Amerigo Vespucci e Cristoforo Colombo: chi ha scoperto l'America?* (2015), in LENIUS
(consultato il 11/11/2020)
(<https://www.lenius.it/chi-ha-scoperto-l-america-amerigo-vespucci-cristoforo-colombo/>)
- Nativi Americani*, in WIKIPEDIA (consultato il 09/11/2020)
(https://it.wikipedia.org/wiki/Nativi_americani)
- Núñez de Balboa, Vasco*, in TRECCANI (consultato il 18/1/2020)
(<https://www.treccani.it/enciclopedia/nunez-de-balboa-vasco/>)
- Pacifico, Oceano*, in TRECCANI (consultato il 22/11/2020)
(<https://www.treccani.it/enciclopedia/oceano-pacifico/#:~:text=Pacifico%2C%20Oceano%20Il%20pi%C3%B9%20vasto,Meridionale%20%2C%20il%20Mar%20dei%20Coralli%20%2C>)
- Peters, carta di*, in TRECCANI (consultato il 13/11/2020)
(https://www.treccani.it/enciclopedia/carta-di-peters_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/)
- Polo, Marco* (2011), in TRECCANI (consultato il 29/10/2020)
(https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-polo_%28Dizionario-di-Storia%29/)
- Primer desembarco de Cristóbal Colón en América*, in MUSEO DEL PRADO (consultato il 11/12/2020)
(<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/primer-desembarco-de-cristobal-colon-en-america/fe9c76e5-eae5-4586-9adb-83b8c92cbdce>)
- Quadreria, la sala delle mappe è aperta* (2017), in ASP BOLOGNA (consultato il 13/11/2020)
(<https://www.aspbologna.it/index.php/308-servizi-erogati/2328-quadreria-la-sala-delle-mappe-e-aperta>)
- Quelle est la différence entre le méridien de Greenwich et le méridien de Paris?*, in IGN (consultato il 23/11/2020)
(https://geodesie.ign.fr/contenu/fichiers/Meridiens_greenwich_paris.pdf)
- A. RATTI, *Lo straordinario viaggio di Marco Polo* (2020), in STORICA NG (consultato il 29/10/2020)
(https://www.storicang.it/a/straordinario-viaggio-di-marco-polo_14697)
- Selvaggio*, in TRECCANI (consultato il 12/11/2020)
(<https://www.treccani.it/enciclopedia/selvaggio/>)
- Sognando Xanadu; "Kubla Khan" di Coleridge* (2018), in GREENLANE (consultato il 20/11/2020)
(<https://www.greelane.com/it/humanities/letteratura/samuel-taylor-coleridges-poem-kubla-khan-2725508/>)
- Sturm und Drang*, in TRECCANI (consultato il 12/11/2020)
(https://www.treccani.it/enciclopedia/sturm-und-drang_%28Dizionario-di-filosofia%29/)
- M. TUCCARI, *Medio Oriente* (2006), in TRECCANI (consultato il 13/11/2020)
(https://www.treccani.it/enciclopedia/medio-orient_e_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/)

J. A. WELU, *Vermeer e la sua ossessione per la cartografia*, in GOOGLE ARTS AND CULTURE (consultato il 13/11/2020)
(<https://artsandculture.google.com/story/JgKCOBoqo-TBKQ?hl=it>)

M. ZIZI, *Vespucci, Amerigo* (2006), in TRECCANI (consultato il 18/11/2020)
(https://www.treccani.it/enciclopedia/amerigo-vespucci_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/)

Cataloghi Online

ACA-F-029741-0000, Storia di Alessandro: arazzo della Manifattura di Tournai conservato a Palazzo Doria a Roma, in ALINARI (consultato il 29/11/2020)
(<https://www.alinari.it/it/dettaglio/ACA-F-029741-0000>)

Carta dell'America di Willem Janszoon Blaeu, in IBC Regione Emilia Romagna (consultato il 9/11/2020)
(https://bbcc.ibc.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=167550)

File:1660 Nova Totius de Wit 12 bladige wandkaart.jpg, in COMMONS WIKIMEDIA (consultato il 13/11/2020)
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1660_Nova_Totius_de_Wit_12_bladige_wandkaart.jpg)

De Wit, Frederick (1629/1630 – 1706) and Giacomo Giovanni DE ROSSI (1627-1691). Nova Totius Terrarum Orbis Tabula. Rome: Rossi, 1675 (2016), in CHRISTIE'S (consultato il 13/11/2020)
(<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/de-wit-frederick-16291630-1706-and-6005491-details.aspx>)

Maps in the Low Countries, in *Mr. Vignaud's Maps: Unraveling a Cartographic Mystery from the Golden Age of Dutch Cartography* (2018), online exhibit, in E. Platte/T. Utter (a cura di), University of Michigan Stephen S. Clark Library's collection, in UMICH (consultato il 18/11/2020)
(<https://apps.lib.umich.edu/online-exhibits/exhibits/show/rediscoveringvignaud/the-low-countries/low-country-maps#making-maps>)

Mr. Vignaud's Maps: Unraveling a Cartographic Mystery from the Golden Age of Dutch Cartography (2018), online exhibit, in E. Platte/T. Utter (a cura di), University of Michigan Stephen S. Clark Library's collection, in UMICH (consultato il 18/11/2020)
(<https://apps.lib.umich.edu/online-exhibits/exhibits/show/rediscoveringvignaud>)

Nova Totius Terrarum Orbis Tabula" di Frederik De Wit (1670 circa), in SIGNUM FIRENZE (consultato il 13/11/2020)
(<https://www.signumfirenze.it/prodotto/nova-totius-terrarum-orbis-tabula-di-frederik-de-wit-1670-circa/>)



**Progetto realizzato dal Liceo classico “Marco Minghetti” e da
ASP Città di Bologna in collaborazione con FAI Emilia-Romagna per
il concorso promosso dall’IBC Emilia-Romagna
“Io amo i beni culturali”.**

Viola Accardi, Rocco Busciolano, Anna Cameruccio, Francesca Cazzara, Alessandro Comi, Sara Cristoni, Letizia Daini, Tilda Del Pozzo, Gaia Faiella, Giorgia Garroni, Martina Labate, Stella Mantani, Anna Montenegro, Beatrice Nipoti, Irene Oliva, Sara Orsi, Lorenzo Romagnoli, Fabio Gabriel Sangiorgi, Elena Tinti, Matilde Zambelli Tasca, Alessia Zini

Coordinamento Liceo Minghetti: Silvia Emanuele, Marianna Guglielmo

Referente ASP città di Bologna: Ludovica Popescu

Referente FAI Emilia-Romagna: Veronica Betti

Ristampato nel mese di Settembre 2023
con il contributo di

