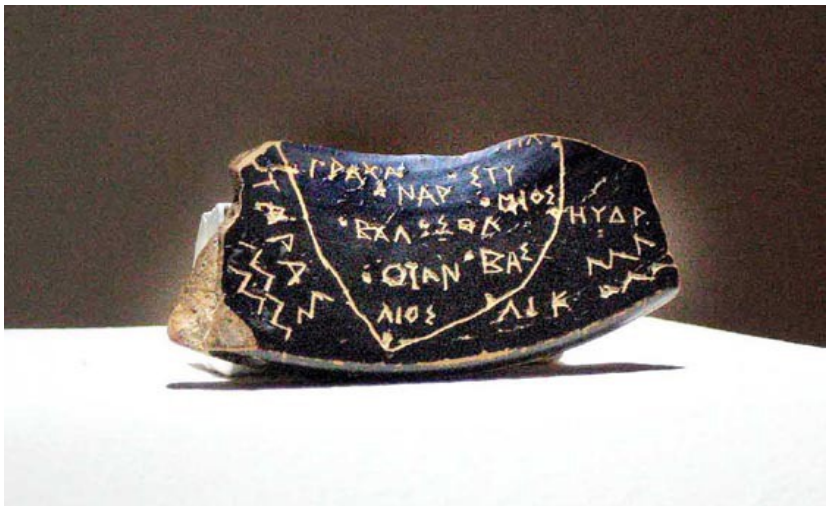
Il paesaggio in cartografia. *Selezione* e *narratività*.

di Amedeo Trezza

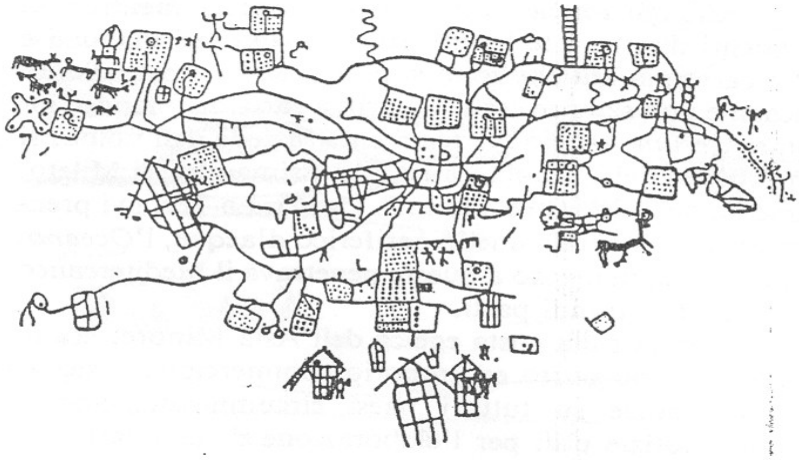
Com'è noto le arti figurative di ogni cultura e luogo non si sono mai limitate soltanto all'espressione di contenuti attraverso le rappresentazioni iconografiche o, più in generale, raffigurative. Molto spesso queste attività artistiche simbolizzate attraverso figure nella storia dell'umanità sono state integrate da inscrizioni alfabetiche che hanno contribuito a determinarle e specificarle ulteriormente – oppure, vedendola dal lato opposto, la figuratività ha spesso fornito il contesto di applicazione di nomi di cose e di luoghi. In ogni caso possiamo affermare con certezza che ogni volta che ci troviamo di fronte ad una tale commistione di mezzi espressivi la raffigurazione che ne deriva ha un preciso scopo pratico, oltre a poter rivestire anche scopi estetici, ma in qualche modo complementari alle finalità pratiche. È il caso, ad esempio, della cartografia, dalle prime inscrizioni rupestri o su pietre e fino alle più moderne carte geografiche, frutto di rilievi satellitari scientificamente ineccepibili quanto alla loro percezione misurativa.

Restringendo il campo d'indagine alla produzione cartografica occidentale, fino a pochi anni fa essa sembrava essere nata solo in epoca romana. Tuttavia, all'interno di un grande edificio messapico, il 21 agosto 2003 a Soleto, in Salento, l'archeologo belga T. van Compernolle nel corso di scavi scoprì quella che in seguito alla sua fama sarebbe stata ricordata come Mappa di Soleto, e testimonia le relazioni esistenti tra gli Iapigi, i Messapi ed i Greci nel V secolo a.C., non sempre approfondite dalla predominante tradizione letteraria greco-romana. Si tratta del frammento di un vaso attico smaltato di nero, un *ostrakon* le cui dimensioni sono di appena di 5,9 cm per 2,9 cm, e sul quale è incisa la linea costiera della penisola salentina insieme a due toponimi greci ed undici toponimi indigeni, le cui posizioni sono indicati da punti. Si riconoscono i nomi di Taranto scritto in greco e di Otranto, Nardò, Ugento, Soleto e Leuca scritti in messapico, mentre ai lati sono indicati in modo schematico il Mar Ionio ed il Mare Adriatico simboleggiati da sigma a quattro tratti:



La mappa dimostra anche come gli antichi Greci fossero interessati alla rappresentazione di aree realmente esistenti prima ancora dei Romani, e quindi la scoperta ripropone agli storici il problema di riconsiderare gli inizi dell'antica cartografia. Infatti la maggior parte delle mappe classiche esistenti sono romane e sono state datate a dopo la nascita di Cristo. Attualmente la mappa di Soleto risulta essere dunque la più antica mappa geografica occidentale proveniente dalla nostra antichità classica.

Sin dalle grandi civiltà protostoriche la descrizione per figure del territorio conosciuto è stata praticata, dall'antico Egitto per fini catastali e irrigui alla più antica tavoletta mesopotamica risalente al 2400 circa a.C.[1], ai graffiti preistorici della Val Camonica:



Quanto alla cultura mesopotamica – e per conseguenza alle sue conoscenze geo-cartografiche – c'è da dire che i progressi acquisiti durante il periodo iniziale (Sumeri, prima, e Accadi, poi) sono stati sostanzialmente confermati e non ulteriormente incrementati dalle fasi successive (Hurriti, Hittiti, Cassiti e Assiri). Il tratto caratteristico della produzione mesopotamica risiede nel totalizzante principio acritico d'analogia che traspare dalle sue produzioni visive, differentemente dai popoli mediterranei successivi che invece andarono man mano sostituendovi criteri logici di analisi del territorio[2].
Da questa scrupolosa attività di osservazione del territorio deriva la vasta e nota produzione mesopotamica delle tavolette d'argilla, contenenti vere e proprie liste di oggetti, luoghi, animali, minerali, stelle, piante, città, fiumi e montagne, ivi comprese quindi le determinazioni di carattere prevalentemente geografico. Da qui alla maturazione della scrittura cuneiforme il passo sembra essere stato breve: essa infatti, già di per sé di origine pittografica e simbolica, sembra essere anche il frutto di successive stilizzazioni di immagini precedentemente riportate sulle tavolette al fine, ad opera della stretta casta sapiente e detentrice della scrittura, di velare la verità e la conoscenza e di trasmetterla in maniera mirata ed elitaria[3].

---

[1] «Si tratta di una tavoletta d'argilla, che col suo graffito vuol sicuramente rappresentare quella regione, con l'Eufrate ed un affluente, le montagne che la limitano a nord, le città (rappresentate con un cerchiello)» (Sestini: 1980, 12).
[2] Si legge infatti in Ferro–Caraci: «Se è vero, in linea generale, che non è possibile isolare il pensiero scientifico di nessun popolo dell'antichità dal contesto religioso in cui si è formato, ciò è tanto più vero per i Mesopotamici, per i quali, nell'Universo dominato da forze sovrannaturali predeterminate, la Terra è così intimamente legata alla sfera celeste che qualsiasi mutamento si produca nell'una, trova immediata ripercussione nell'altra. Una simile visione spiritualistica del Cosmo si traduce sul piano scientifico in una conoscenza basata su acute osservazioni, mai però accompagnate dalla speculazione teorica sulle cause dei fenomeni» (Ferro–Caraci: 1979, 104-105).
[3] «Non bisogna dimenticare infatti che presso i Mesopotamici gli esorcisti e gli astrologi, che erano i soli in grado di percepire le forze, sia benefiche che malefiche, dell'Universo, erano i depositari del sapere; quindi scienza e cultura avevano un carattere marcatamente elitario e religioso, tale da favorire l'adozione di un linguaggio per soli iniziati»

Da un certo momento in poi, dunque, le inscrizioni iconiche sulle tavolette mesopotamiche terminano di essere immagini per motivare i primi alfabeti fonetici. Nelle prime inscrizioni che mostrano un insieme di figure e non più una soltanto emerge la *narratività* del discorso raffigurato. Le medesime potenzialità narrative mostrano un allestimento contestuale che esprime un *paesaggio* sentito, percepito e concettualizzato. Possiamo pertanto avanzare l'ipotesi secondo cui le inscrizioni presenti sulle tavolette mesopotamiche d'argilla costituiscano la prima testimonianza del frutto della percezione del paesaggio colto, appunto, *narrativamente*.

Seguiamo in proposito le parole di A. Leroi-Gourhan, quanto alla nota differenza tra *mitogramma* e *pittogramma*. È precisamente nello scarto tra il primo e il secondo artificio simbolico-rappresentativo che si coglie la progressiva emergenza della narratività:

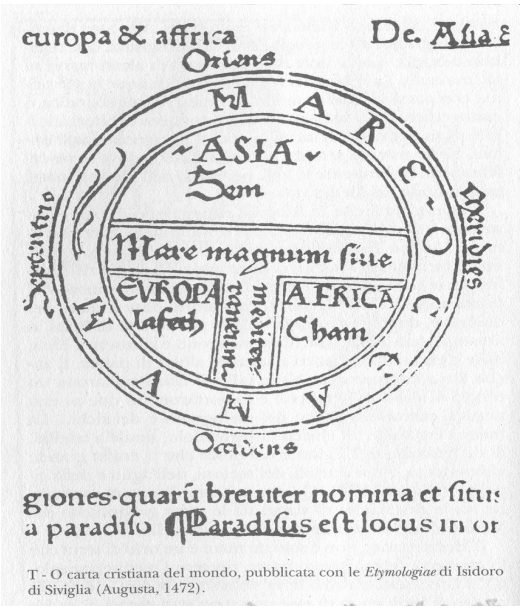
> Ciò che caratterizza il pittogramma nei suoi legami con la scrittura, è la linearità: com'è il caso per l'allineamento successivo delle fasi di un'azione. Quando si rappresentano gli stati successi delle fasi di un'azione in piccoli disegni, come fanno gli eschimesi, si è indiscutibilmente in presenza di un pittogramma. Esso può comprendere un'azione dove il gesto evoca lo scorrere del tempo, come si vede a Lascaux. L'uomo travolto da un bisonte è un pittogramma, ossia un'immagine che ha un passato, un presente e un futuro. Il movimento stesso del bisonte che travolge l'uomo implica che ci sia un *prima* dove l'uomo non è stato ancora travolto, un *durante* e un *dopo* dove l'atto è concluso. Il mitogramma, invece, presenta non gli stati successivi di un'azione, ma i personaggi non strutturati linearmente che sono i protagonisti di un'operazione mitologica» (Leroi-Gourhan: 1982, 64).

Quanto invece al mondo mediterraneo, attitudine prettamente greca era la raffigurazione a scopo eminentemente culturale, a partire dalla prima carta del mondo conosciuto, attribuita ad Anassimandro di Mileto datata all'incirca verso la metà del VI secolo a.C.; successivamente, attraverso Ecateo, Aristagora, Dicearco, Eratostene ed Ipparco di Nicea, giungiamo fino alla prolifica attività in ambito romano e al nome di Tolomeo. Dalle carte medievali ancora rudimentali[4], attraverso la nascita del mappamondo e fino alle più recenti scoperte scientifiche e all'elaborazione delle più raffinate tecniche di rappresentazione e di misurazione della superficie terreste, non possiamo non notare come la scienza cartografica si sia evoluta ed abbia affinato le proprie 'armi'. Tuttavia è proprio nelle prime raffigurazioni cartografiche (e fino al Cinquecento) che risiedono, quanto ai nostri scopi, le maggiori potenzialità semiotiche di una, sia pur rudimentale, cartografia.

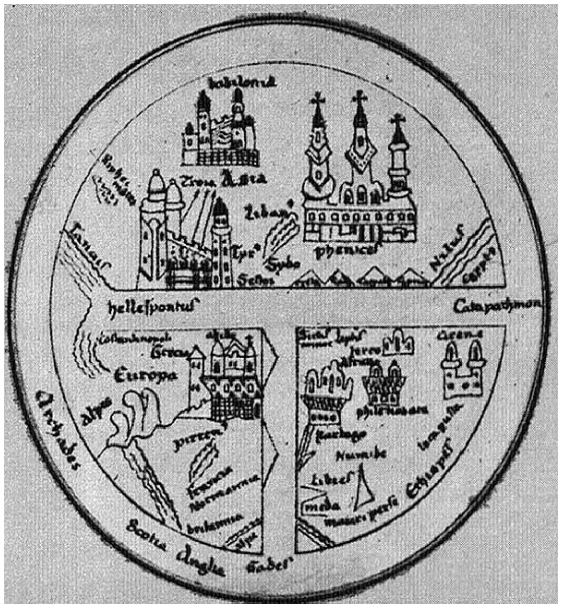
Se si prendono in esame i cosiddetti 'mappamondi a T', dagli *imago mundi* romani e cristiani fino al tardo Quattrocento, in cui sono indicati sommariamente e pressoché simbolicamente i continenti della terra emersa e il mare Oceano tutt'attorno, con o senza l'indicazione dei punti cardinali, si vede immediatamente come le prime carte, più che a raffigurare *iconicamente* il mondo, piuttosto tendevano a rappresentarlo *simbolicamente* e, ancor di più, a evidenziarne le *direzioni,* in maniera affatto schematica. Anziché indicare delle localizzazioni, ciò che maggiormente interessava all'autore era invece collocare *direzionalmente* i territori, funzionalmente alle sue potenzialità di percorribilità, attraverso i suoi *vettori di senso*. È come se la concezione dello spazio sottesa a questa produzione cartografica sia più di carattere *fenomenologico* che, diciamo così, *esistenziale*.

(Ferro–Caraci: 1979, 104-105).

[4] Quanto alla concezione dello spazio in età medievale si veda Spagnoli: 2004.



T - O carta cristiana del mondo, pubblicata con le *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia (Augusta, 1472).



[5]

È d'obbligo a questo proposito ricordare come invece la cartografia muti nel corso dei secoli, oltre ai suoi aspetti, anche le sue aspirazioni:

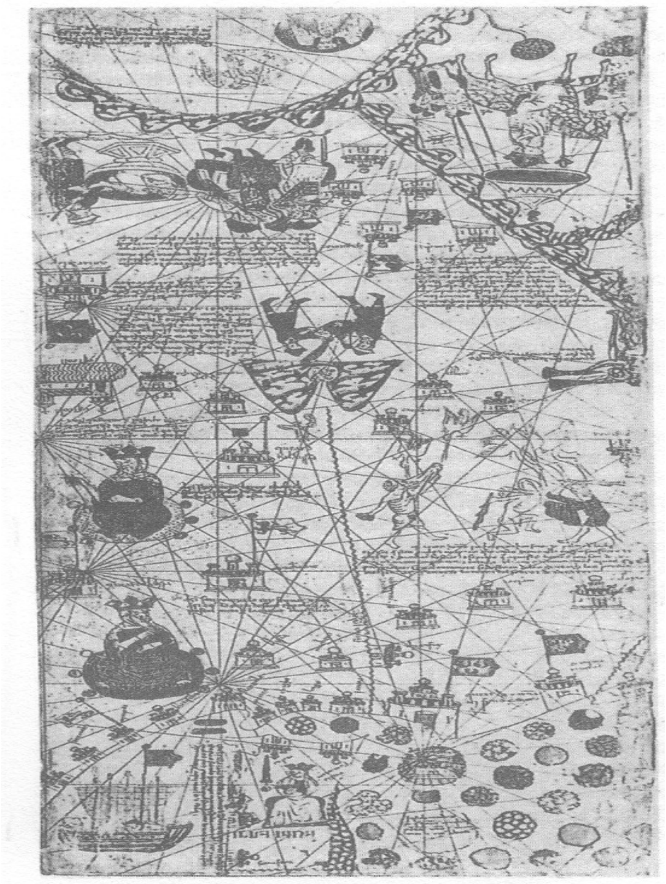
> Sulle mappe geografiche sopravvissero a lungo le immagini dei mostri marini, in particolare in quei punti dove venivano raffigurati mari lontani e appartenenti ad altri: enormi pesci che mostrano i denti, con le pinne ritte a somiglianza di Leviatani o Rahabi. Il lavoro di Mercatore è una discriminante anche sotto questo aspetto: esorcizza la carta. […] Mercatore la spinge verso la critica dell'immaginario. Voltaire la proclamerà critica della vanità. […] L'illuminismo si contrappose sia al dogma cristiano sia all'Islam. Dalla metà del XVIII secolo il meridiano fondamentale passa per Greenwich, lontano sia da Gerusalemme sia da Kaaba. La carta diventa laica: un modo di guardare il mare Mediterraneo (Matvejević: 1991, 178-180).

Ma torniamo di nuovo indietro nel tempo. All'atteggiamento cartografico *fenomenologico* poc'anzi descritto va aggiunto, a nostro parere, un altro tratto qualificante della produzione cartografica, ancora una volta, 'primitiva' (nel senso di pre-scientifica). In queste carte, con maggiore evidenza rispetto a quelle 'moderne', la rappresentazione si mostra in tutto il suo carattere di *narratività*, sia nella descrizione delle azioni dell'uomo operante in essa, sia nella commistione tra vedutismo pittorico e cartografia negli itinerari (percorsi e da percorrere) descritti, sia nel loro carattere di *programmi narrativi* (Greimas: 1986, *ad vocem*) suggeriti, ad esempio, agli esploratori invitati ad *attualizzarli*, sia infine come veri e propri 'racconti' storici o fantastici di avvenimenti, testi articolati narrativamente attraverso immagini, seguite e precedute o meno da didascalie e da commenti espliciti (fino ad arrivare ai racconti istoriati tipici del mondo bizantino o alle incisioni-racconto romane raffiguranti battaglie – come ad esempio quelle ornanti, tra innumerevoli esempi, l'Arco Traiano a Benevento):

> Il desiderio di possesso o di conquista stimolava sovente la realizzazione delle carte ma era altresì la carta stessa a suscitare un tale desiderio. Le nazioni che si andavano formando o estendendo nel corso dei secoli assumevano la carta ora come specchio, ora come programma. E così la storia del Mediterraneo finiva per determinare le carte

[5] Raffigurazione di un mappamondo del tipo a T - IV-V secolo d. C.

che a loro volta confermavano l'esito degli avvenimenti storici (Matvejević: 1991, 181-182).

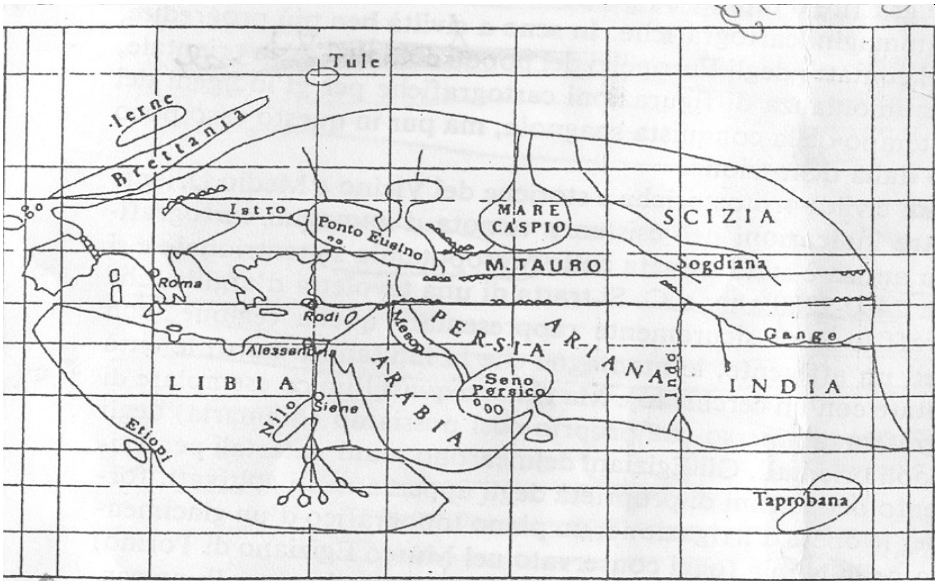


La mappa di Soleto, così come le vicissitudini della cartografia antica e moderna, ci dimostrano ancora una volta come fin dall'antichità la scrittura e le arti figurative siano state complementari l'una all'altra. Come vedremo anche più avanti, questa complementarietà 'collaborativa' tra diversi mezzi espressivi nell'ambito della cartografia la si ottiene ad un prezzo molto elevato. Se lo scopo di una 'carta' è quello informativo nei confronti di chi la consulta, le sue intenzioni comunicative si muovono su due binari paralleli, regolati rispettivamente da due *codici*, l'uno figurativo, l'altro linguistico. Entrambi i codici però, per riuscire a portare a termine il loro compito informativo e per integrarsi l'un l'altro senza ostacolarsi visivamente (e concettualmente), devono rispettare scrupolosamente il criterio di *selezione* delle informazioni. Ogni mappa, su carta o su qualsiasi altro supporto, ci dice sempre e solo *qualcosa* del territorio che vuole rappresentare, visto ogni volta sotto un certo rispetto (Peirce: 2003) e interpretato a scopi ben precisi. Spingiamoci oltre, affermando che la rappresentazione di un territorio non può mai essere 'generale' o 'globale', pena la sua *incomunicabilità*. Dall'astrattezza di una sua impalpabile generalità, un territorio può essere scritto e descritto solo a patto di selezionare alcune delle informazioni contenute in esse e che si decide di voler rendere intelligibili. Così ogni volta avremo una carta 'geografica', una carta 'politica', una carta 'dei sentieri', una carta 'archeologica', una carta 'militare', una carta 'turistica', una carta 'geologica', una carta 'botanica', una carta 'religiosa', una carta 'stradale' e così via.

Per *selezione* si intende una scelta da parte dell'autore di una carta che, dettata dal suo *contesto* di fruizione, comporta ora una mortificazione, ora una magnificazione di

elementi del territorio che rispettivamente verranno tralasciati (o rimpiccioliti sulla carta) o ingranditi e abbelliti, anche a scapito delle proporzioni della resa in scala[6]. Così una carta stradale avrà strade più larghe di fiumi, anche se in realtà essi hanno la medesima larghezza, mentre in una carta geografica avremo fiumi in evidenza laddove le strade verranno addirittura tralasciate. Su di una carta religiosa avremo icone di santuari più grandi dei monti e intere città relegate a puntini quasi invisibili.

In altri termini diremo che la *scelta contestuale* di *selezione* operata dall'*Autore* della carta influenza, *orienta*, istrada la lettura e la *interpretazione* dei suoi fruitori (*Lettori*), al contempo assecondando – l'*Autore* – proprio le *aspettative* del *Lettore* che di quella carta farà *uso* (Eco: 1979).



A ciò si va ad aggiungere la *complementarietà* tra raffigurazioni e scrittura, la quale complessifica maggiormente il processo di *discretizzazione* nella produzione cartografica in due momenti ben precisi: decidendo quali nomi omettere e quali inserire sulla carta e decidendo di sacrificare alcuni elementi figurativi per far emergere in primo piano i caratteri della scrittura.

Questa *discretizzazione* è però compensata in qualche modo da una parziale *iconizzazione* dei caratteri a stampa i quali, per esigenze di spazio o anche di disambiguazione nella loro attribuzione alle rispettive immagini, finiscono con l'assumere i colori di esse e col seguirne, nella linearità della scrittura, i contorni, emulandone la forma: così avremo che i nomi dei fiumi, dello stesso colore della convenzione iconografica che vede questi ultimi rappresentati con un tratto azzurro filiforme, dispongono la successione delle proprie lettere seguendo l'andamento figurativo dei corsi d'acqua, oppure che i nomi delle macro-aree geografiche o delle catene montuose che si estendono a coprire tutta l'area di pertinenza forniscono al contempo due informazioni, quella del nome e dei loro confini, della loro estensione.

[6] Qui il ruolo della *metonimia* e della *metafora* nella realizzazione delle carte 'tematiche' è enorme: si pensi come e quanto si faccia uso di singole figure per rappresentare intere classi (un monte per una catena montuosa, e così via, pressoché all'infinito), oppure si raffiguri un monaco o una croce per indicare un luogo sacro o una costruzione religiosa (e anche qui gli esempi sarebbero innumerevoli). Ciò che conta, memori della 'lezione' genettiana sulla prolifica 'promiscuità' – o meglio, intimità – tra queste due potenti figure retoriche del discorso, è che la loro contiguità sembra confermata anche in testi iconografici come le carte antiche, e che, per dirla tutta, spesso la metafora si annida nella contiguità metonimica e da essa molto spesso trae origine (Genette: 1986, 42).

Il rapporto tra il *paesaggio* e la *cartografia* vede quindi la seconda come rappresentazione selettiva del primo, secondo le esigenze computazionali, geografiche, culturali e percettive, produttive, selezionando le informazioni; tale tendenza va di pari passo con una progressiva scomparsa nel corso dei secoli del paesaggio iconico narrato dalla realizzazione delle carte geografiche (Turri: 2004, 67-84).

Stando così le cose, possiamo facilmente constatare come nelle rappresentazioni cartografiche l'attività di *imitazione* della realtà ad opera dell'uomo non può mai essere ascritta ad una semplice *copia* del reale. Non ci troviamo cioè mai in presenza di una rappresentazione iconica del tutto *analoga* (in quanto ispirata dall'unico principio della *analogia*) alla realtà. Ogni rappresentazione figurata di un territorio (in cartografia come anche in pittura) sarà così sempre regolata da *codici* istituiti e stabiliti per *convenzione*, a volte *motivati* da forme e colori riscontrabili nella natura ma altre volte anche del tutto *arbitrari* e tali solo in quanto *riconosciuti* dalla comunità di parlanti che *comunitariamente* li ha funzionalmente adottati ad uno scopo comunicativo ben preciso.

Se accettiamo la distinzione secondo la quale per *territorio* intendiamo una porzione di superficie terrestre e per *paesaggio* la sua resa significativa agli occhi di una comunità umana, caratterizzata da specifiche attitudini socio-culturali ed estetiche, non possiamo non notare come le due accezioni illustrate in Vallega (2001) da G. Devoto e G. Oli qui appresso, sebbene distinte, in realtà presuppongono entrambe il *punto di vista* dell'*osservatore* che, in quanto tale, istituisce il paesaggio, altrimenti *soltanto* territorio. In altri termini, ancora una volta, ciò che 'fa la differenza' è la soggettività umana:

> «'Territorio' fu introdotto nel Trecento con il significato di porzione di superficie terrestre, o di terra abitata. […] 'Territorio' deriva da *terra*(*m*), di ristretta derivazione indoeuropea. Il termine ha assunto varie accezioni, da quella di elemento opposto al mare a quella di pianeta abitato da uomini a quella di paese abitato (Cortellazzo e Zorli, 1988, V, pp. 1331-1332). […] Il termine 'Paesaggio', la cui etimologia richiama l'idea di uno spazio circoscritto da un confine, era stato considerato come un insieme di aspetti che colpiscono la percezione dell'osservatore in una determinata posizione del territorio e, in questo ambito, era stato riferito soprattutto ad *aspetti estetici*. […] Etimologicamente, 'paesaggio' deriva dalla stessa etimologia di 'paese'. È infatti la risultante del latino parlato *pagense*, aggettivo di *pagus* (villaggio, ma in origine cippo di confine fissato in terra), a sua volta derivato da *pangere* (conficcare), di origine indeuropea (Cortellazzo e Zorli, 1988, IV, pp. 860-861). Devoto e Oli (1982, p. 357) rilevano come 'paesaggio' possegga due significati distinti: un *significato corrente*, secondo cui il termine è inteso come porzione di territorio, considerato dal punto di vista prospettico o descrittivo, perlopiù con un senso affettivo, cui può più o meno associarsi anche un'esigenza di ordine artistico ed estetico; e un *significato geografico*, secondo cui il paesaggio è un complesso di elementi caratteristici di una zona determinata» (Vallega: 2001, 555)

Attraverso un'indagine di percorsi di continuità e contiguità tra la pittura e la cartografia, vediamo quindi chiaramente come per interrogarci sulla natura della percezione del paesaggio sia importante passare attraverso le sue rappresentazioni, la natura e le fattezze di queste rappresentazioni essendo utili suggerimenti circa il meccanismo semiotico in opera nella produzione comunitaria di un *testo paesaggistico*. Se i meccanismi convenzionali e a volte anche arbitrari della *selezione* e della *combinazione* di informazioni significative orienta la *somiglianza* che emerge dalle rappresentazioni *analogiche* del territorio, il medesimo meccanismo semiotico opera nell'assunzione dello

stesso territorio come *paesaggio*. Infatti la rappresentazione, in quanto rappresentazione di un territorio, oltre a dirci qualcosa sul paesaggio, è essa stessa paesaggio, essendo quest'ultimo tanto frutto dell'agire dell'uomo sul territorio quanto sua presa di consapevolezza visiva e culturale. Carte e tele, quindi come, spie, indizi, del *modo di vedere* il territorio e quindi di concepire il paesaggio.

In altri termini, non si tratta di applicare la proprietà transitiva tra le rappresentazioni del paesaggio e il paesaggio *in sé*, poiché un paesaggio *in sé* non esiste (mentre può esistere un territorio *in sé*), essendo il paesaggio un *testo* prodotto dall'uomo e per l'uomo e frutto esclusivo di un'attività semiotica che ogni volta lo istituisce nel momento in cui lo produce attraverso il punto di vista che *legge* e *interpreta* un territorio dato.

Bibliografia

Eco, Umberto
1979 *Lector in fabula*. Milano: Bompiani 2006.

Ferro, Gaetano – I. Caraci
1979 *Ai confini dell'orizzonte*. *Storia delle esplorazioni e della geografia*. Milano: Mursia Editore.

Genette, Gérard
1986 *Figure III. Discorso del racconto* [1976]. Torino: Einaudi.

Greimas, Algirdas Julien – J. Courtés
1986 *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio* [1979], a cura di P. Fabbri. Milano: Mondadori 2007.

Leroi-Gourhan, André
1982 *Le radici del mondo. Dalla ricerca preistorica uno sguardo sulla totalità dell'uomo* (intervista con l'autore). Milano: Jaka Book 1986.

Matvejević, Predrag
1991 *Breviario mediterraneo* [1987]. Milano: Garzanti 2007.

Peirce, Charles Sanders
2003 *Opere* (a cura di Massimo Bonfantini). Milano: Bompiani.

Sestini, Aldo
1980 *Cartografia generale*. Bologna: Pàtron Editore.

Spagnoli, Luisa
2004 *Spazio e uomo nell'Alto Medioevo*. *Dallo spazio percepito allo spazio vissuto.* Roma: Bollettino della Società Geografica Italiana, n. 3.

Turri, Eugenio

2004 *Il paesaggio e il silenzio*. Venezia: Marsilio.

Vallega, Adalberto
2001 *Il paesaggio. Rappresentazione e prassi*. Roma: Bollettino della Società Geografica Italiana, n. 4.