

ALESSANDRO RICCI

L'ARTE DEL RAPPRESENTARE GEOGRAFICO

UN CONFRONTO TRA CARTOGRAFIA E PITTURA

NEL SECOLO D'ORO DEI PAESI BASSI

Introduzione. – Dalla mostra dal titolo *Vermeer. Il secolo d'oro dell'arte olandese*, inaugurata lo scorso 20 ottobre alle Scuderie del Quirinale, trae spunto questo articolo, che intende riprendere alcuni discorsi già affrontati in un precedente lavoro (Ricci, 2010) e svilupparli secondo un'ottica comparativa tra l'arte pittorica e la cartografia ⁽¹⁾ nell'Olanda del *Gouden Eeuw* olandese, quel lungo «Secolo d'oro» che, sia pure con alcune contraddizioni, gli studiosi tendono a identificare con il periodo compreso tra il 1588 e il 1702. Da tale confronto si cercherà di far emergere gli aspetti più interessanti delle conoscenze geografiche che si svilupparono in quel tempo nelle Province Unite e i legami con il retroterra culturale e l'evoluzione politica che contribuirono, in modo così determinante, al progresso scientifico, tecnologico, economico e artistico in quel momento storico. Non a caso, si identifica tale periodo come il «Secolo d'oro» olandese, per significare, sottolineandolo, il ruolo di potenza economica, commerciale e produttiva, oltre che di avanguardia nel settore cantieristico navale e coloniale, assunto dalle Province Unite immediatamente dopo la loro indipendenza e che vide il suo culmine nella metà del Seicento.

Entrambi gli aspetti che qui si vogliono comparare – quello pittorico e quello cartografico – configurano un momento del tutto particolare della scienza e delle conoscenze dell'uomo europeo, che si affermeranno, seppur con stili e metodi differenti, in tutto il Vecchio continente proprio a partire dal XVII secolo, secondo quella formula – tipica per l'Olanda – che molto correttamente è stata applicata a questo caso: «arte del descrivere» (Alpers, 2004). Formula che ben racchiude la *forma mentis* che sottende sia le opere artistiche in senso stretto sia quelle cartografiche. In alcuni casi, come ad esempio in Vermeer, i due settori coincidono o si sovrappongono l'un l'altro, in un gioco di interscambio e colli-

(1) Su questo rapporto molto si sta facendo, soprattutto dall'ottica artistica. Si veda, ad esempio, Fiorani (2010).

mazione che offre numerosi stimoli interpretativi e spunti di riflessione, attorno alla funzione delle opere e alla interpretazione e indirizzo che gli Autori hanno inteso dare alle proprie opere e sull'Olanda seicentesca, che contribuì notevolmente al progresso della cartografia europea d'Età moderna.

Comprendere i fattori sociali, religiosi, politici ed economici risulta cruciale ai fini anche di uno studio precoce sui legami e sulle similitudini che possono ritrovarsi in ambito olandese tra pittura e cartografia. Una componente essenziale per una lettura profonda e consapevole di tale rapporto è infatti quello che Simon Schama chiamò il «disagio dell'abbondanza» (Schama, 1988), vissuto dagli olandesi proprio nel XVII secolo: si trattò, in sostanza, di quel fenomeno sociale che derivò dalla capacità di produrre profitto ben al di sopra degli altri paesi europei – a partire dall'indipendenza raggiunta dalla monarchia spagnola – determinando un'agiatezza mai vissuta prima, grazie alla quale gli olandesi vissero una condizione di benessere davvero invidiabile per quell'epoca.

Di conseguenza, «come già in Italia, la prosperità dei commerci portò quella delle arti» (Praz, 1981, p. 3) e, in parallelo, si potrebbe aggiungere, anche quella dell'arte cartografica.

Fu quasi una «ubriacatura» da ricchezza, nata a partire proprio dalle enormi potenzialità economiche che si espressero principalmente nella produzione del grano, nello smercio della legna e quindi nella cantieristica navale, che rese possibile il superamento sui rivali inglesi nel Mar del Nord, portando la *Vereenigde Oost-Indische Compagnie* (VOC), fondata nel 1602 per i traffici con Africa ed Asia (Zandvliet, 1998; Castelnovi, 2007a), al primato nei traffici mondiali e, anche per l'azione della *Geoctroyeerde Westindische Compagnie* (WIC), fondata nel 1621 per il commercio con le Americhe, allo sviluppo delle conoscenze geografiche e della produzione cartografica derivanti da tali attività.

Dopo la secessione delle sette Province protestanti nel 1581, Amsterdam risultava di gran lunga la città più popolosa e ricca, con il suo porto al centro della provincia più grande. Ad Amsterdam erano raccolte tutte le istituzioni della neonata Repubblica e, com'era prevedibile, si concentrarono tutte le attività private, la sede principale della VOC e della WIC, nonché la maggior parte dei servizi erogati a livello federale. Anche a causa della presenza di soggetti così interessati alla navigazione, la città portuale a poco a poco divenne un centro di produzione cartografica maggiore non soltanto rispetto alle altre città della Repubblica (come ad esempio Enkhuizen, dove operava Wagenaer alla fine del Cinquecento: Castelnovi, 2007b, p. 226) ma persino di Anversa ⁽²⁾, che aveva vissuto il suo periodo più fecondo nel XVI secolo, quale centro dei commerci e delle attività produttive – non ultima quella cartografica (con i lavori di Ortelio, Mercatore, de Jode), sia in senso scientifico sia in senso più strettamente economico (de la Fontaine Verwey, 1967).

(2) Si veda, a titolo di esempio per il mercato cartografico, un recente lavoro di ricerca di Vladimiro Valerio (2012), che ha riguardato una carta della Sicilia pubblicata ad Anversa nel 1553.

Accanto alle analisi di carattere sociale, che si mescolano a fattori economici, i quali a loro volta affondano le radici in quelli politici, intervengono anche le considerazioni – di certo non secondarie – che Max Weber attuò circa un secolo fa (Weber, 1965), sull'influenza della cultura calvinista nell'implementazione della produttività capitalistica in misura tanto estesa e diffusa da poter essere individuata come nascita del capitalismo, sebbene sappiamo che gli esempi di proto-capitalismo abbondavano già nel Medioevo italiano con i mercanti liguri, veneti e toscani (Lopez, 1975). Senza dubbio il calvinismo introduceva alcuni elementi idonei ad estremizzare gli atteggiamenti capitalistici, sia enfatizzando il successo economico come conferma anticipata della benevolenza divina (per il servo arbitrio, l'uomo viene salvato da Dio e non dal proprio pentimento), sia elogiando i comportamenti improntati al risparmio, all'efficienza, alla produttività e alla sincerità: al punto che uno storico dell'economia scrisse che «la VOC reclutava il personale dei ranghi inferiori tra la feccia della società olandese e tedesca, e quello dei livelli superiori tra i campioni di cupidigia [...] questi uomini dovevano arricchirsi velocemente [...]» e «dovevano assolutamente fare in modo di fare soldi» (Landes, 2000, p. 159).

L'«industria felice» cartografica. – L'enorme apporto scientifico dato dai geografi e dai cartografi olandesi si pose su una via parallela a quella dei commerci e, più in generale, della potenza economica olandese, in senso biunivoco: se da un lato fu possibile aprire rotte commerciali grazie alle carte e alle conoscenze geografiche pienamente acquisite e all'ampia distribuzione di globi e mappe, dall'altro le stesse navigazioni dei mercanti e dei viaggiatori contribuivano (scientificamente ed economicamente) agli aggiornamenti necessari (Castelnuovi, 2011, p. 227), agli sviluppi e all'enorme espansione del mercato cartografico ⁽³⁾, che fu anche favorita dal carattere cosmopolita della civiltà olandese del tempo, per le ragioni politico-religiose che sottessero la rivoluzione anti-spagnola e per il processo indipendentistico che ne seguì. Le città olandesi cominciarono così a essere considerate punti di approdo dei riformati europei, luoghi della «tolleranza» religiosa e dell'apertura protestante, tali da permettere lo sviluppo delle arti e la mescolanza di stili interpretativi ⁽⁴⁾: «vi era dunque – sottolinea la curatrice della mostra, nel catalogo – nella Repubblica olandese un grado di libertà religiosa che potremmo dire unico in tutta Europa e che favorì il formarsi di una

(3) de la Fontaine Verwey afferma a tal proposito che: «the strongest incentive was provided by the Dutch voyages to the North, the East Indies, Africa, and America [...]. The cartographers incorporated the new information in their globes, maps, and atlases without delay» (de la Fontaine Verwey, 1967, p. 7).

(4) Si veda, come esempio, la vicenda del cartografo Johannes van Keulen, originario di Colonia: Quaini (2006, p. 109).

cultura artisticamente molto sviluppata» (Bandera, 2012, p. 81) ⁽⁵⁾. Possiamo parlare, più in generale, di una cultura anche cartografica arricchita proprio dai flussi migratori.

L'industria e l'espansione cartografica olandesi nacquero però già dal periodo della rivolta, quando per combattere la guerra contro gli Spagnoli era necessario esser forniti di mappe che permettessero alle truppe di conoscere il territorio e muoversi di conseguenza: si trattava delle «nieuwskaarten» (letteralmente «mappe nuove», cioè da notiziario o da almanacco), le carte che accompagnavano l'informazione sulle campagne belliche, sugli scontri armati e i testi dei *pamphlet* anti-spagnoli, che molto successo ebbero nella seconda metà del Cinquecento. Da qui prese avvio un'intensa produzione di carte, che verrà ulteriormente intensificata proprio nel Seicento, fino a contare un patrimonio di circa 160 mila singoli pezzi (Koeman, 1961, p. 5; Van der Krogt, 2003) ⁽⁶⁾. Oltre alle carte nautiche, necessarie alla navigazione e alle «nieuwskaarten», si devono menzionare, quali ulteriori prodotti cartografici tipici delle Province Unite, le «waterschapskaarten», cioè le carte per la gestione delle acque (de Vrij, 1967, pp. 30-42) – elemento, quest'ultimo, che tornerà più volte nella storia olandese (Ciriaco, 1994), definendo quella «geografia morale» di cui parla Schama costante nella nascita e nello sviluppo della potenza marittima olandese (Schama, 1988), tanto da indurre Immanuel Wallerstein ad affermare che «il processo di eliminazione dell'acqua dal paese per ottenere terra ad uso agricolo (la bonifica) portò all'invenzione dei mulini a vento ed alla fioritura della scienza dell'ingegneria, tanto che per molti versi l'Olanda diventò «il centro dell'era meccanica del legno»» (Wallerstein, 1982, p. 58).

Anzitutto le mappe, quale strumento di guerra, di navigazione e di gestione amministrativa, ma nel computo dell'industria della conoscenza geografica olandese non vanno dimenticati i globi, cui Peter van der Krogt ha dedicato una monumentale opera, *Globi Neerlandici*, dove in un passaggio, citando Edward Luther Stevenson, afferma che: «the great development in Dutch globe manufacturing is explained by the great demand of mariners and not by the demand of educators», proprio perché i globi erano «conform and equidistant» (van der Krogt, 1993, p. 224). Sebbene venissero largamente utilizzati negli insegnamenti (come attesta anche il dipinto di Olivier van Deuren, *Un giovane astronomo*, del 1685), non erano dunque gli educatori i principali acquirenti dei globi, ma più che altro i marinai. L'autore, a tal proposito, sottolinea il ruolo che ha giocato in questo contesto di «industria felice», come la definisce Massimo Quaini, la competizione produttiva, notando come, in altri contesti territoriali, i globi non ve-

(5) L'articolo 13 della Unione di Utrecht recitava espressamente: «ogni uomo deve restare libero nelle proprie scelte religiose e non deve mai essere molestato o interrogato circa il culto divino» (Nadler, 2002, p. 11).

(6) Il carattere cosmopolita venne messo ben in luce da de la Fontaine Verwey: «Large maps, with an explanatory text in several languages, were hastily produced of all sieges and battles» (1967, p. 8).

nissero usati con scopi pratici, di navigazione ⁽⁷⁾. L'autore sintetizza poi i motivi di una così rapida ascesa di questo mercato nei seguenti punti: l'interesse per il mondo fuori dell'Europa; la necessità di nuovi strumenti cartografici per la navigazione; il desiderio di riportare nuove conoscenze; la libertà di produrre globi e, infine, la competizione tra Hondius e Blaeu (van der Krogt, 1993, pp. 216-217). Insomma, come sottolinea Monique Pellettier, «atlanti, carte murali e globi [...] non sono soltanto strumenti didattici che permettono di acquisire nuove conoscenze, ma forniscono anche un quadro preciso dell'estensione del potere di chi li detiene» (Pellettier, 2001, p. 81).

Realismo ed estetica nella rappresentazione artistica e cartografica nell'Olanda del Seicento. – Si è solo accennato al confronto tra l'arte olandese e la cartografia, poiché «nessun'altra epoca e nessun altro paese videro mai un rapporto così stretto tra cartografia e pittura» (Alpers, 2004, p. 195), che nel *rappresentare* trovano il loro, non unico, punto di incontro.

Si cercherà ora di operare tale parallelismo partendo anzitutto dalla logica sottostante entrambe le forme espressive, pittorica e cartografica. A tal proposito, Svetlana Alpers nota come vi sia una «naturalzza della rappresentazione» nell'arte olandese (Alpers, 2004, p. 2), volendo con ciò porre l'accento sul carattere rappresentativo, realistico e «descrittivo» di tale propositività artistica, che si riscontra anche in ambito cartografico. Non è un caso che la «scuola» olandese si inserisca e dia il proprio sostanziale contributo a quel filone artistico che nel Seicento privilegiò di gran lunga la rappresentazione quanto più realistica non solo della quotidianità dell'epoca, ma anche delle scene bibliche: vi si ritrova, cioè, tra gli artisti olandesi del Seicento, «un'affezione per il vero, un amore per il reale, che danno alle loro opere un valore di cui le cose sembrano sprovviste» (Fromentin, 1943, p. 114). Ad accentuare la particolare attenzione posta alla fedeltà della riproduzione, la Alpers affronta, in chiave artistica, gli studi che all'epoca vennero effettuati sull'occhio da Keplero e quelli sull'organismo umano, evidenziando, in particolare, gli avanzamenti dell'analisi scientifica sul funzionamento oculare, con l'intento di mostrare lo strettissimo legame della rappresentazione artistica con l'ambito scientifico e, parallelamente a questo, con la realtà sociale del tempo, che rese possibili tali avanzamenti.

Legame, quello tra scienza e realtà del tempo, che si ritrova anche in ambiente geografico e di rappresentazione cartografica, del primo espressione viva e incarnata, che fa emergere appieno la caratteristica dell'Olanda del tempo di badare alle forme estetiche, nella consapevolezza della non esclusiva funzionalità degli strumenti: non più l'espressione artistica volta alla contemplazione del

(7) A tal proposito l'autore afferma che: «we may state that globes found on board ship were hardly used in actual practice» (van der Krogt, 1993, p. 237).

divino, come era nel Medioevo – quando le rappresentazioni del mondo erano dette «*imago mundi*» o «*pictura*», in una quasi coincidenza dell'arte con la cartografia ⁽⁸⁾ – ma la sua viva espressione di bellezza e la continua ricerca di estetica e di accuratezza dei dettagli e aderenza alla realtà rappresentata. Una cesura netta rispetto al passato medievale, dunque, ma dove il fattore religioso – strettamente calvinista, legato alla Riforma – non viene superato, anzi, agisce appieno. Tale realtà religiosa, unitamente a quella artistica, scientifica e più in particolare geografica e cartografica, è strettamente connessa a quella politica, laddove si rileva che la ribellione anti-spagnola e anti-imperiale venne a coincidere con le pretese autonomistiche, che a loro volta si richiamavano a quelle di carattere economico ⁽⁹⁾. È pur vero che, rispetto al passato medievale, venne conservato un certo carattere estetico, sebbene nel Medioevo avesse una funzione del tutto diversa rispetto alla Modernità: se in precedenza, infatti, era volto quasi esclusivamente alla contemplazione, grazie al continuo richiamo simbolico-religioso presente pressoché in ogni *mappa mundi* (che altro non era se non la trasposizione allegorica su carta di una certa visione del Mondo), trascurando dunque l'accuratezza dei dettagli funzionali all'utilizzo della carta, ora la ricerca di estetica unitamente a un senso di funzionalità «ritrovata» della mappa e a una scientificità che comincia ad affermarsi anche con la riscoperta di Tolomeo compongono le basi concettuali e strutturali della ricerca e della produzione cartografica. Le stesse considerazioni potrebbero essere specularmente proposte per l'ambito più strettamente artistico, poiché è il modo di concepire e di approcciarsi al mondo che si estrinseca in forma cartografica e artistica: il ruolo del centro nelle opere dei pittori e dei cartografi medievali, l'orientamento delle mappe, la gestione simbolica degli spazi nella tela e nella carta, l'utilizzo dei colori, la prospettiva erano tutti elementi utilizzati per gli scopi appena accennati.

Partendo dal lavoro della Alpers che, tra gli altri, comprende anche un capitolo sulla «vocazione cartografica» degli olandesi, sarà utile riprendere alcuni ulteriori elementi che l'autrice considera basilari nello studio dell'arte olandese, cercando di interpretarli in chiave cartografica, mostrando il parallelismo evidente tra questi due ambiti, scaturito da una realtà sociale, religiosa, economica e politica del tutto particolare, capace di imprimere un carattere unico alla rappresentazione della realtà degli olandesi. Esempio di tale «coincidenza» di *formamentis* e di propensione artistica sono le opere di Vermeer, o meglio alcune di

(8) Nota giustamente Ronald Rees, a rimarcare questo dato, che: «the forms of maps and paintings were often so similar that no clear distinction could be made between practitioners or their products» (1980, p. 65).

(9) Come afferma il curatore di una mostra che si tenne a Palazzo Vecchio alla fine degli anni Ottanta, dal titolo *Il secolo di Rembrandt. Pittura olandese del Seicento nelle Gallerie fiorentine*, «l'Olanda, governata dalla prima "borghesia" europea [Cfr. Marjolein 1993], riflesse nella sua produzione artistica – forse come mai nessun altro paese – la libertà sociale e spirituale conquistata a caro prezzo, divenendo uno specchio limpido entro il quale si rifletteva l'immagine di un popolo concreto, rivolto ai problemi spirituali, ma anche a quelli materiali» (Chiarini, 1987, p. 9).



Fig. 1 – Jan Vermeer, *Veduta di Delft* (1660)

esse, in cui questi due ambiti giungono a collimare completamente, l'uno includendo l'altro in maniera organica, armonica e senz'altro spettacolare.

Proprio nell'espressione artistica vermeeriana è possibile riscontrare quell'aderenza alla realtà di cui sinora si è parlato, che fu una delle peculiari caratteristiche proprio degli olandesi: «anche gli specchi, le carte geografiche e [...] perfino gli occhi possono prender posto accanto all'arte come forme del raffigurare così inteso [in senso realistico]» (Alpers, 2004, p. 44) e «Il mondo raffigurato dagli artisti olandesi ha l'aspetto e l'immediatezza del reale» (Wheelock, 2012, p. 21).

Interessante è quanto viene notato proprio in merito alla ricerca di realismo, quando la Alpers mette in rilievo l'assenza di una delimitazione del dipinto in molte delle opere pittoriche olandesi, dando l'impressione di voler instaurare un rapporto di continuità con la realtà stessa, e viceversa, fornendo «l'impressione che il mondo si depositi da sé, con i suoi colori e la sua luce, sulla superficie pittorica» (Alpers, 2004, p. 45) ⁽¹⁰⁾. A dimostrazione della mancanza di punti di riferimento, che pure interviene in tale tecnica artistica, viene riportata la *Veduta di Delft* di Vermeer, esempio lampante di tentativo di riportare su tela in termini di continuità la realtà paesaggistica e cittadina stessa – realtà urbana che

(10) Per inciso, al contrario, la pittura italiana dello stesso periodo è caratterizzata da una cinturazione della tela, quasi a voler configurare una «finestra» sul mondo, in cui invece il punto di osservazione è dato, stabilito, nonostante nel caso olandese «ebbe un ruolo fondamentale, e proprio perché basato sulla rappresentazione della realtà, l'esempio del Caravaggio [...] da cui trassero [gli olandesi] l'aspetto quotidiano della rappresentazione» (Chiarini, 1987, p. 12).

giocò un ruolo determinante nello sviluppo artistico olandese, grazie anche alla densa immigrazione avvenuta tra Cinque e Seicento.

La stessa idea di base: un particolare interesse per il dato concreto, di coincidenza tra realtà rappresentata e realtà fattuale, pur con l'eccezione dell'attenzione talvolta maniacale al fattore estetico (che pure ha un senso, lo si spiegherà più avanti, legato alle dinamiche sociali di emersione di una cartografia borghese e casalinga, da «arredo»), si ritrova anche in ambito cartografico ⁽¹¹⁾. L'intenzione sembra esser proprio quella di far collimare la realtà del Mondo con quella nazionale olandese, attestando così una sorta di convergenza di destini, volendo cioè porre in relazione le dinamiche del più potente Stato di quel secolo con quelle globali, dominate dall'Olanda – commercialmente, ma non solo. Sembra dunque concretizzarsi su carta, in forma di mappa, quello che Farinelli ha definito, rispetto all'opera di Vermeer, il «primo moderno pensiero della globalità» (Farinelli, 2009, p. 123) ⁽¹²⁾.

Si tralascerà qui la trattazione, anche di sicuro interesse, sull'utilizzo o meno della camera oscura a fini pittorici (una camera buia, dove si riproducevano su un telo bianco – tramite un piccolo foro aperto verso l'esterno – le immagini provenienti dall'ambiente), ma quello che importa sottolineare è proprio il tentativo di riproduzione quanto più fedele possibile della realtà, sia degli olandesi sia degli italiani, sebbene in termini differenti ⁽¹³⁾. Una curiosità, che non rimane però tale considerando la tela quale riflesso della realtà, è il fatto che molti artisti olandesi fossero figli di vetrai e avevano dunque imparato a coltivare una sorta di passione per gli specchi e dunque per la rappresentazione fedele della realtà (Alpers, 2004, p. 140) ⁽¹⁴⁾.

(11) È, questo, un dato che fa riflettere sull'utilità delle mappe e su quanto il vivere degli olandesi fosse aderente al Mondo: «ciò che conta è la visione esatta, la leggibilità del territorio nel quale è possibile avventurarsi» (Dubbini, 1994, p. 5).

(12) Questa stessa coincidenza – quasi in un anacronistico riemergere di alcuni e strumentali caratteri medievali – di centralità percepita e vissuta, nella tensione dell'espressione viva, evidente, di forza, vitalità, potenza e pienezza della realtà olandese, la si ritrova in quella «ambiziosa *mappa mundi* intarsiata nel pavimento della Burgerzaal nel municipio di Amsterdam, in cui la città, come la Gerusalemme medievale, sta al centro geografico e simbolico dell'universo» (Schama, 1988, p. 582).

(13) Gli studi sull'occhio saranno un fattore essenziale nell'avanzamento di tali tecniche e nelle possibilità che si intravedono nella pittura olandese: in ambito italiano, famosi sono gli studi realizzati da Leonardo, che lo hanno portato a considerarlo quale principio delle «scienze certissime», in un evidente slancio rinascimentale.

(14) Un esempio è Jan van der Heyden – figlio di vetraio – del quale è stata esposta nella mostra di Roma anche la *Veduta del Municipio nuovo di Amsterdam* (1667), «preludio alla nascita del vedutismo vero e proprio» (Chiarini, 1987, p. 13) – che «si dedicava alla ricerca di un modo per fondere la conoscenza tecnica delle leggi prospettiche e dell'ottica» (Bandera, 2012, p. 128). All'epoca il vetraio non si limitava a produrre il materiale, ma si incaricava anche dei decori e dei disegni illuminati dalla luce solare: un esempio lo si trova nel famoso *Il Bicchiere di Vino* di Vermeer, o negli splendidi rosoni delle altrimenti disadornate chiese protestanti.

In tema di confronto tra cartografia e arte, tra olandesi e italiani, Ronal Rees, in un lavoro di comparazione uscito per «Geographical Review», segnalava che sia in ambito cartografico sia artistico gli olandesi utilizzavano molto i colori ed erano soliti riportare una gran quantità di informazioni sulle popolazioni rappresentate, mostrando una strada differente da quella adottata e intrapresa dagli italiani, sebbene l'attenzione al fattore estetico portasse talvolta gli olandesi a trascurare l'accuratezza delle distanze e delle scale ⁽¹⁵⁾. Nonostante la misura di Blaeu, che sardonicamente riteneva di aver composto un libro di immagini per dilettanti, egli rappresentò uno dei due maggiori pilastri della scuola cartografica olandese, che si distinse per le innovazioni apportate nella produzione cartografica e per l'avanguardia di certe rappresentazioni e composizioni, oltre che per una vera e propria industria cartografica che si attestò ben presto, nel corso del Seicento, come la prima in Europa.

Il realismo che si ritrova in pittura (tramite l'utilizzo di quella particolare tecnica di continuità con la realtà rappresentata) come in cartografia (attraverso l'accuratezza delle descrizioni) testimonia dunque un potere che si affermerà pienamente nel corso del Seicento ed è frutto, al medesimo tempo, di una realtà sociale in profondo cambiamento. D'altronde nell'Olanda del tempo le mappe erano soltanto uno dei tasselli che componevano un quadro di straordinaria ricchezza, produttività, effervescenza della realtà sociale, scientifica e culturale: come afferma il geografo W.W. Jervis, le mappe «reflect the spirit of an age as faithfully as does its art» (Jervis, cit. in Rees, 1980, p. 64). È quest'ultima affermazione che fornisce un supporto essenziale a tali riflessioni, poiché è proprio questa la chiave per la conoscenza esatta di certe dinamiche che sottendono il risultato e il discorso cartografico (e artistico, se si vuole), altrimenti difficilmente comprensibile nel suo insieme organico, di motivazioni, funzionalità, estetica e composizione.

Il realismo della rappresentazione, però, è anche esso, come già visto a proposito di Vermeer, un sintomo dell'affermazione del calvinismo e di un cambiamento religioso che si era andato attestando nel corso del secolo precedente, frutto delle esperienze riformiste che si erano affiancate alle proteste sociali e anti-clericali del Cinquecento dell'Europa centrale. Come, cioè, la Chiesa riformata si scagliava contro le aberrazioni dei costumi della Chiesa cattolica, identificandoli con l'Anticristo e propugnava un *modus vivendi* impeccabile, che doveva esser segno di una elezione divina, così nelle tele ritroviamo questa sensibilità verso il privato, verso le consuetudini famigliari, verso l'intimo casalingo, che dovevano testimoniare la limpidezza dell'agire di uomini e donne appartenenti a una società rinnovata dalla Riforma e nelle mappe quell'aderenza al reale e al concreto, che poi si manifesterà in termini di «estetica» e ornamento, di

(15) A chiarire questo passaggio, Rees afferma: «In some of the exuberant Dutch maps, accuracy was an inevitable casualty, a lapse that prompted a contemporary of Willem Blaeu to deride his atlas as a picture book for dilettantes» (Rees, 1980, p. 64).



Fig. 2 – Jan Vermeer, *Allegoria della pittura* (1667 ca.)

cui si è detto. Alcune opere, tra quelle esposte a Roma (esempio ne è proprio la già citata di van der Heyden) ma non solo, denotano poi un altro elemento di estremo interesse: la dimensione urbana della vita olandese – dinamica, attiva, con un ruolo fondamentale negli sviluppi economico-politici della Repubblica – che caratterizzò tutto il Secolo d'oro, compresa la stessa attività artistica e cartografica. Sarebbe utile approfondire in un altro studio tale tematica, che qui non può essere sviscerata.

La mappa nell'Allegoria della pittura di Vermeer. – Contributi interessanti sull'opera cartografica di Vermeer sono forniti da James A. Welu, il quale su questi temi, un trentennio fa, a lungo ha indagato. In particolare, sembra utile – perché assai pertinente ai fini di questo lavoro – un articolo pubblicato su «Imago Mundi» nel 1978, in cui Welu analizza approfonditamente la carta presente in uno dei più celebri dipinti di Vermeer, *Allegoria della pittura*, completato nel 1667, proprio e non casualmente all'apice della potenza economica e sociale olandese, nel momento appena precedente la sua repentina decadenza che inizierà con il 1672. L'opera raffigura una donna – identificabile con Clio, con tromba d'araldo e corona d'alloro – in posa nello studio di un pittore (forse lo stesso Vermeer), raffigurato di spalle. Dietro la donna si trova una carta delle diciasset-

te Province prima dell'indipendenza, ben dettagliata, che non sembra ricoprire un ruolo secondario, ma piuttosto assumere una sostanziale centralità, forse anche più della donna stessa, mentre la parte sinistra è occupata in buona parte da una tenda che pare sovrastare tutto il resto. La presenza della carta geografica «sembra sottolineare come la musa della Storia possa garantire un futuro quasi eterno all'arte» (Bandera, 2012, p. 87). Se la storica dell'arte sottolinea ciò, si potrebbe aggiungere che non solo l'arte sia coinvolta in questa positività di visione espressa da Vermeer, anzi. La commistione di elemento storico e geografico, in un unico quadro che porta il nome di *Allegoria della pittura*, un titolo così simbolico, espressivo, incisivo e diretto, sembra ricondurci a una più ampia visione della realtà, sembra essere la positiva previsione di un futuro raggiante per l'arte, certo, ma anche per l'economia, la politica e il dominio coloniale, in cui le Province (tutte le province) dei Paesi Bassi – non solo quelle che componevano la Repubblica olandese, ma anche le cattoliche del Sud – avrebbero segnato la storia ventura – europea e mondiale – e in cui l'arte si sarebbe fatta tramite espressivo di tale grandezza e prosperità.

Un futuro «quasi eterno all'arte», certamente, ma anche alla stessa Olanda nella sua interezza, e non da ultimo alla conoscenza del Mondo, un Mondo che a quel tempo era vissuto, conquistato e dominato dagli olandesi. Ecco perché Franco Farinelli vede l'opera di Vermeer nella sua commistione di elemento cartografico e pittorico, dando una lettura della presenza della mappa come di un importante approdo conoscitivo – «il suo quadro è la puntualissima, quasi algoritmica traduzione in termini pittorici del sistema conoscitivo di Leibniz» (Farinelli, 2009, p. 123) – strettamente legato all'avanzamento della scienza geografica, oltre la quale è difficile andare: «Quel che il dipinto rappresenta è la ricomprensione e anzi la sussunzione dell'immagine pittorica da parte di quella cartografica, la cui posizione significa precisamente la sua funzione di punto d'arrivo e termine estremo della conoscenza concessa agli uomini» (Farinelli, 2009, p. 118), perché, citando la Alpers, «il volto della donna è proprio accanto alla carta geografica», «quasi schiacciato su di essa» (*ibidem*). Al contrario della Alpers, però, Farinelli nota che «Non ha così senso chiedersi *che cosa* il pittore stia guardando, come fa la Alpers. Bisogna invece domandarsi *se* il pittore, e allo stesso tempo Clio, l'uno bendato e l'altra come il Battista decollata, stiano davvero guardando qualcosa. La risposta è no: né lo sguardo cieco dell'artista né le palpebre abbassate della musa consentono più di percepire (monadicamente) alcunché del mondo» (*ibidem*, p. 119): qui, le domande sul perché non guardino il Mondo – se per fiducia in esso o per timore di un'imminente decadenza, nel momento di massimo splendore – non potremo mai saperlo, anche se «possiamo finalmente riconoscere nello sguardo che Clio rivolge ai modelli della creazione artistica disposti sul tavolo (la scultura, il disegno, la scrittura, la tessitura) 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» (*ibidem*, p. 121) o, forse, per cedere il passo a nuove e dirompenti forze politico-economiche.

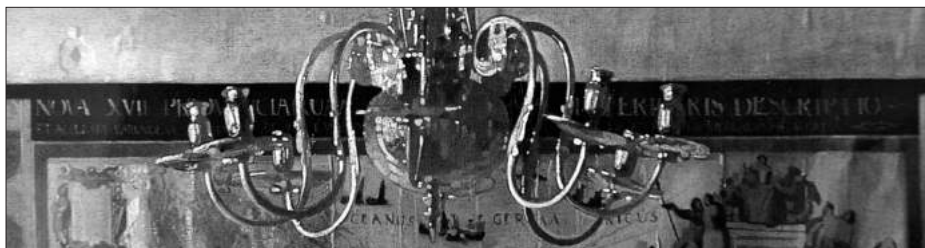


Fig. 3 – *Particolare dell'incisione della carta nel dipinto di Vermeer*

Ma qual è l'origine filologica della carta? Da chi Vermeer ha tratto spunto per questa riproposizione così simbolica? La risposta, sebbene non definitiva ma pressoché certa, la fornisce lo stesso Welu, il quale ha ricondotto su quello che appare un corretto binario l'origine della carta, anche tramite lo studio dell'incisione posta a spiegazione della mappa, che recita: *NOVA XVII PROV[IN]CIARUM [GERMANIAE INF] ERI [O] DESCRIPTIO/ET ACCURATA EARUNDEM ... DE NO[VO] EM[EN]D[ATA] ... REC[IT]ISS[IM]E EDIT[A] P[ER] NICOLAUM PISCATOREM*. La chiave di volta la si trova esattamente in queste ultime quattro parole: pubblicata da *Nicolaum Piscatorem*, noto anche come Nicolas «Claes» Janzsoon Visscher o Visscher (vocabolo che in olandese significa, per l'appunto, «pescatore»). Sulla biografia di Visscher molto si è detto e proprio Welu ha analizzato a lungo l'origine della mappa e la sua reale collocazione cartografica e temporale. Certo è che un altro elemento dell'incisione balza agli occhi: quelle Diciassette Province, quando in realtà la Repubblica olandese ne contava solo sette. Le altre, appartenenti al Sud cattolico, erano forse un'aspirazione, per Vermeer come per parte della popolazione olandese. Proprio Vermeer, infatti, si era convertito al cattolicesimo e rappresentò una carta che significava un'unità anacronistica rispetto alla realtà del suo tempo, poiché era la raffigurazione di un'entità politica *de facto* inesistente, ma forse auspicata, che includeva anche le province cattoliche, rimaste escluse dal processo indipendentistico. *Forse* desiderata, perché costituirebbe un errore «accostare ai diversi elementi che compongono la personalità nazionale particolari confessioni religiose o categorie sociali» (Schama, 1988, p. 124).

Perché la presenza di mappe nelle opere artistiche? – Un dato è opportuno mettere in rilievo: nella produzione artistica di Vermeer e degli altri esponenti dell'arte olandese nel XVII secolo, ricorrono spesso le rappresentazioni cartografiche. Le domande da porsi sono: perché tale consuetudine? Avevano davvero un ruolo così rilevante le carte e i globi nella vita degli olandesi? Si può rispondere a tali questioni procedendo su due linee direttrici, che confluiscono forse in un univoco punto di approdo.

La prima la segnala Massimo Quaini, il quale nota come in tali rappresentazioni artistiche il più delle volte la cartografia venisse associata alla vita quotidiana e alle attività delle donne: «Vermeer esprime bene nei suoi quadri – per esempio dove il soggetto è costituito da donne che leggono lettere o donne che suonano – il nuovo ruolo della donna nella nascente società borghese». Spiega poi il perché di questa associazione, che offre più di un motivo di riflessione: «Le lettere e la musica, infatti, possono essere intese come archetipi o simboli della carta: le prime perché rivelano, rendono visibile attraverso la scrittura ciò che non è presente (come la carta di un paese lontano), la seconda perché, come la carta, è deputata a decifrare l'armonia, l'ordine e la bellezza del cosmo» (Quaini, 2006, p. 99). Tra i punti individuati da Quaini, come distintivo della società olandese del Seicento e che coinvolge anche il settore produttivo cartografico, vi è quella «nascente società borghese» di cui si è parlato. La chiave di lettura dell'interpretazione che qui viene proposta – parziale, rispetto a un'analisi più organica fatta da Quaini – dà la cifra del contesto economico e sociale di riferimento: di un'Olanda, cioè, in cui il fattore produttivo, cui già più volte si è fatto cenno, ricorre ovunque, tanto da renderla una civiltà che, sulla base dei parametri valutativi di Max Weber (1965), incarna pienamente lo «spirito del capitalismo» ⁽¹⁶⁾.

Gli olandesi, cioè, proprio a partire da quel «disagio dell'abbondanza» già accennato, furono tra i primi a concepire la cartografia in termini «borghesi» (Germain, 2012), non certo soltanto destinata ai palazzi reali o del potere, ma che avesse anche una finalità puramente estetica, dunque non solo funzionale a discorsi militari, di dominio o politici. È importante sottolineare come sia 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 culturali riservati prima alla nobiltà e ai ceti dirigenti. In senso bidirezionale, è quel tipo di economia – foraggiata anche dalle navigazioni e dai commerci della VOC, che vedeva coinvolto un gran numero di marinai – ad aver reso possibile il «disagio dell'abbondanza» di cui parla Schama e l'accesso della società civile a una certa industria cartografica, ma, al contempo, era proprio quella stessa industria ad autoalimentarsi ed estendersi a macchia d'olio a causa delle reali necessità di navigazione della stessa VOC. Il rappresentare le donne, intente nei loro impegni o nello svago «casalingo» accanto alle carte, vuole proprio attestare le possibilità che in Olanda si stavano vivendo, vale a dire: la semplicità di un ac-

(16) Max Weber – fin dal 1904 – affermava che lo «spirito» capitalista si basa su alcuni presupposti: «ricordati che il tempo è denaro», «ricordati che il credito è denaro», «ricordati che il denaro è di sua natura fecondo e produttivo» e infine «ricordati che – come dice il proverbio – chi paga puntuale è il padrone della borsa di ciascuno» (Weber, 1965, pp. 100-101), anche se, a ben guardare, i medesimi principi ispiravano le imprese mercantili, finanziarie e bancarie delle cattolicissime Repubbliche marinare italiane almeno da tre secoli (con l'ossessione per gli orologi come emblema del «tempo dei mercanti»: Le Goff, 1977). Fu proprio questo stesso spirito a permeare quella società in tutte le sue componenti, tanto che il disastro finanziario degli anni Trenta del Seicento, causato da una delle prime bolle speculative della storia economica occidentale, sui bulbi di tulipano, coinvolse l'intero paese.

cesso a uno strumento tipicamente di potere, quali erano le carte e, al contempo, i cambiamenti che socialmente si stavano verificando proprio in virtù di queste nuove possibilità economiche e di una *forma mentis* che andava rapidamente mutando, anche sulla scorta degli avvenimenti politico-religiosi. «L'arte di Vermeer riflette la felicità [...] della borghesia olandese [...], quando cominciarono a rilassarsi e a godere dei frutti delle attività dei loro padri e dei loro nonni» (Rosenberg, 1972, p. 187, trad. mia): cominciò cioè a emergere un carattere borghese che fece seguito al turbolento periodo politico degli anni precedenti e immediatamente successivi all'Indipendenza del 1579.

Quest'ultimo dato di accesso alla cartografia anche agli ambiti non strettamente politici, amministrativi e militari non contraddice però la considerazione che le carte siano simbolo – evidente, palese – di potere. Ora, di quale potere si sta parlando? Si tratta sempre dell'ormai più volte considerato potere economico? Prima di tentare di rispondere a queste due domande, è forse utile soffermarsi sul dato messo in rilievo, sulle carte rappresentate anche all'interno di opere artistiche e sul perché di tale scelta. Oltre alla considerazione sopra fatta – facendo seguito a quanto affermato da Quaini – di opere che vogliono rappresentare una realtà borghese nella sua quotidianità, che si è affermata partecipando a un apparato economico-produttivo assai diffuso ed efficiente, è forse possibile sostenere che intento degli artisti era anche quello di voler mostrare la potenza olandese quale realtà *organicamente* potente. Non si voleva, cioè, porre in evidenza soltanto il dato «borghese» e di potere – attraverso l'utilizzo delle mappe – ma anche rendere evidente come si trattasse di una realtà in cui la potenza economico-produttiva fosse giunta nelle case di tutti gli olandesi, anche negli spazi più ristretti, angusti e semplici della cittadinanza «borghese». Mostrare, dunque, come fosse la realtà politica ed economica più importante nel contesto seicentesco europeo. Lo era certamente dal punto di vista economico – e lo si è visto – ma lo era anche da quello sociale, di navigazione, di scoperte scientifiche e di colonizzazione e, quindi, anche politico.

Le carte, in sostanza, erano un simbolo – una rappresentazione – del potere, in quanto avevano a che fare con il controllo del territorio, attraverso la sua conoscenza. Ciò lo si può ben denotare in alcuni esempi di carte che, partendo dal dato reale, rappresentano l'Olanda con il simbolo del *Leo Belgicus* ⁽¹⁷⁾, in una deformazione allegorica che è la viva incarnazione (Boria, 2012) di quanto si è appena detto, di uno spirito di rivendicazione della propria autonomia ma, ancor di più, della propria forza, della propria potenza, che sostituì la Lega Ansetica nei traffici marittimi del Mare del Nord e del Baltico, che poi si impose anche nel Mediterraneo, e nel frattempo trovava energie sufficienti per tentare sia la via delle Americhe sia quella per l'Estremo Oriente, dove i commerci che si erano sviluppati avevano permesso una piena attestazione di potere.

(17) Si veda, ad esempio, Pieter van den Keere, *Germania inferior. Leo Belgicus* del 1617, o Claes Jansz Visscher, *Leo Hollandicus*, del 1648.

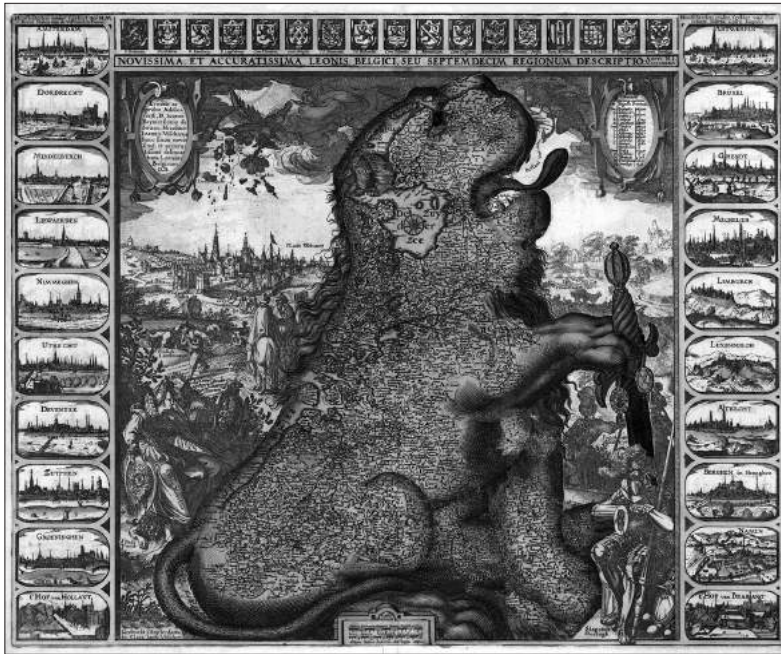


Fig. 4 – Claes Jansz Visscher, *Leo Belgicus* (1609)

Una versione della *Germania inferior* si ritrova anche in un'opera della mostra di Roma: *Il tamburino disobbediente*, di Nicolaes Maes, del 1655 circa. In questa tela la mappa, scarsamente visibile, è appesa alla parete che fa da sfondo al soggetto del quadro (un bambino che si strofina gli occhi mentre la madre lo rimpovera): «la presenza di questa carta in un dipinto eseguito alla metà del secolo potrebbe indicare che l'artista guardava con nostalgia all'epoca precedente la divisione, oppure che auspicava che le due metà potessero tornare a essere un intero» (Bandera, 2012, p. 150). Anche in tal caso, dunque, torna il tema già affrontato con Vermeer dell'auspicio di una potenza olandese riunita.

Il fatto che si mettesse in evidenza che una buona parte della popolazione olandese aveva appese alla parete rappresentazioni cartografiche, dunque, vuole forse essere una piena dimostrazione di potere, a cui si era approdati attraverso la propria attività economico-produttiva, contribuendo in maniera determinante al prestigio internazionale olandese. È dunque questa compartecipazione che in qualche modo pare anche legittimare la presenza di mappe e globi all'interno delle case olandesi e in tale contesto viene preso in considerazione il ruolo delle donne, che testimonia il valore casalingo e il dato borghese di cui si è parlato in precedenza.



Fig. 5 – Nicolaes Maes, *Il tamburino disobbediente* (1655 ca.)

Da quanto rilevato, volendo con questi due binari interpretativi porre qualche ulteriore riflessione, è opportuno ora tentare di rispondere, per quanto possibile, alla domanda iniziale: perché Vermeer indugia nel disegnare mappe? In parte, è stato detto: mostrare come fosse «accessibile» alla borghesia uno strumento prima riservato a chi deteneva il potere e, attraverso ciò, mostrare forse anche il ruolo predominante della potenza olandese nel contesto europeo. Ma c'è un altro dato che va messo in rilievo: se Vermeer e altri autori erano soliti dipingere scene comuni, di vita «borghese», con mappe che facevano da sfondo, vuol dire che, in ossequio al realismo cui si è fatto più volte cenno – e che caratterizza non solo l'arte olandese del XVII secolo, ma più in generale l'arte in quel periodo – quelle mappe erano *realmente* presenti nelle case degli olandesi (o almeno dei ceti più ricchi anche se non necessariamente patrizi): «Le grandi carte murali, che avevano sostituito le più costose gallerie affrescate [dei nobili] e che risultano diffuse anche nelle case dei ricchi borghesi, come dimostrano i famosi quadri di Vermeer» (Quaini, 1992, p. 809) permettono di evincere il differente ruolo assunto dall'arte della rappresentazione cartografica: dapprima esclusivamente strumentale, e solo in una fase successiva di utilizzo anche ornamentale, senza però perdere completamente la vocazione simbolica, di potere e di strumento pratico.

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: quella di rappresentare semplicemente la realtà – e una data realtà, quella «borghese». Poiché Vermeer è l'autore che meglio di altri incarna il carattere nazionale olandese, discostandosi, in questo, da un più riflessivo e individualista Rembrandt, che lo precedette di circa un quarto di secolo (Schama, 2000).

Conclusioni. – Le direttrici, ora, sono segnate e i punti chiave sono quelli appena delineati: da una parte, la volontà dell'artista di farsi portavoce di chi prima, la voce, non ce l'aveva, vale a dire la classe borghese che stava contribuendo al potere dell'Olanda; dall'altra, questo stesso dato rivela come quella realtà borghese avesse un suo preciso rilievo economico-sociale, avendo contribuito in modo sostanziale al benessere e alla crescita della Repubblica. Ora, il punto di confluenza degli elementi sciorinati sembra proprio essere questo: l'attestazione di un potere immenso olandese nel XVII secolo – anzitutto economico (grazie anche al liberalismo politico), ma anche sociale e scientifico, come conferma l'immensa produzione di mappe – che si manifesta nella vita quotidiana degli olandesi, e che gli artisti riprendono, volendo mostrare quella stessa realtà quotidiana nazionale⁽¹⁸⁾. L'orgoglio di una potenza e il voler inserirla all'interno di un contesto globale che la vedeva protagonista sembrano essere le parole che chiariscono ancor meglio – confermando quanto finora detto – le motivazioni di una così vasta produzione.

Sembra poi indubitabile il dato di fatto che emerge sia da uno studio dell'arte olandese – e sono stati citati illustri studiosi in quest'occasione – sia dall'analisi delle fonti cartografiche – dove altrettanto si è fatto – di una realtà incredibilmente produttiva, prolifica ed effervescente proprio in quello che fu il suo periodo d'oro. Se in *The Pelican History of Art* si afferma che anche Vermeer fu colpito dalla crisi artistica olandese nata proprio dal 1670, lo stesso può dirsi anche della produzione in ambito cartografico e di conoscenza geografica, mostrando uno strettissimo legame con la componente di politica, in particolare estera. Dal 1672, infatti, con la guerra commerciale che già da qualche anno era stata intrapresa dalla Francia di Luigi XIV e, soprattutto, con le politiche di Colbert, cominciò a vacillare il colosso olandese, che sulla navigazione, sul controllo delle acque e sul dominio di esse (Schama, 1988, pp. 15-52) si era basato per fondare il più grande (forse il primo, vero) esempio di capitalismo mercantile

(18) Nota Schama: «there is no shortage of evidence to suggest that maps were displayed in the grander patrician houses almost interchangeably with paintings. As cultural items they were at the same time reflexive and outward-looking, embodying both a pride in place and a curiosity to situate the Netherlands within a wider order of things» (1987, p. 78).

applicato a un intero ambito nazionale, con la piena partecipazione di tutti gli strati sociali e che vide il suo apice proprio negli anni Sessanta del Seicento⁽¹⁹⁾.

Insieme al declino in ambito politico, dunque, si comincia ad assistere anche a un decadimento della rappresentazione di quella storia gloriosa, artistica e cartografica. È come se quel tentativo di far coincidere la realtà del tempo con le rappresentazioni pittoriche e geografiche – volendo continuare il discorso affrontato sopra – fosse in qualche modo svanito proprio con lo sgonfiarsi di quell'enorme potenza economica e politica che fu l'Olanda seicentesca, a partire dall'anno del «disastro», il 1672. È come se, in sostanza, all'emergere di quel potere fosse corrisposta una stessa vitalità rappresentativa, quando cioè quel che veniva rappresentato era pienamente espresso dalla realtà olandese, in tutte le sue forme e parallelamente, al dissolversi di quel potere, di quel dominio capitalistico-mercantile e politico sembra esser corrisposta una stessa dissolvenza in ambito artistico e cartografico, in una coincidenza dell'elemento espressivo con quello economico-politico assolutamente esemplare. A tal proposito, e in specifico parlando di Vermeer, Sandrina Bandera afferma, forse anche esasperando il declino della città olandese: «Alla morte di Vermeer, nel 1675 a 43 anni, tale splendore [culturale e artistico, a Delft], era tramontato: alcuni di questi pittori erano già morti [...] così che la città ricadde nella sonnolenza provinciale da cui l'immigrazione l'aveva svegliata un secolo prima» (Bandera, 2012, p. 80).

Certo, la stessa considerazione potrebbe esser fatta per molti altri contesti, ma in questo caso la coincidenza pare esser netta, indiscutibile, palese, tanto più se si considera che le stesse dinamiche di ascesa e declino si verificarono in più ambiti della conoscenza umana. Inoltre, va considerato che proprio in questi due ambiti, come si è visto, l'uomo olandese si esprime in modo del tutto simile, in una sostanziale libertà espressiva – derivante da quel multiculturalismo, liberalismo politico e tolleranza religiosa che furono caratteristiche essenziali dell'Olanda del Seicento – che in ciò trova uno dei più significativi elementi di discriminazione con altre entità statuali del tempo. Se è vero, cioè, che in altri momenti l'arte e la conoscenza scientifica andarono di pari passo rispetto al potere politico-economico acquisito da uno Stato, spesso però esprimendo una volontà derivante da un'impronta prestabilita, in qualche modo univoca, nel caso olandese ci si trova dinanzi a un mondo incredibilmente sfaccettato, in cui i commerci furono assai favoriti da un lassismo in materia legislativa e in cui vigevano poche e lasche regole in tema economico, che però portarono a un grande sviluppo commerciale.

Pur nelle differenti «scuole», sia pittoriche sia cartografiche, possono cogliersi alcuni aspetti comuni, di cui il realismo della rappresentazione borghese sembra il tratto più evidente. È questa la principale ragione di un così immediato parallelismo tra arte pittorica e rappresentazione geografica, che qui si è voluto inda-

(19) E infatti: «Amsterdam cartography reached its zenith around 1660» (de Vrij, 1967, p. 92).

gare e che, come si è visto, presenta numerosi spunti di riflessione, distinguendo il caso olandese da molti altri esempi di grandi potenze. Rappresenta anche il cruccio di Simon Schama, il quale a conclusione della sua opera si chiede se effettivamente si possa parlare, in un contesto di così molteplice diversità – esemplarmente raffigurata dall'*Interno della Nieuwe Kerk a Delft*, di Emmanuel De Witte, esposta nella mostra di Roma – di un'unica identità culturale (Schama, 1988, pp. 579-624). La risposta alla questione posta dall'autore – sulla effettiva coerenza di un quadro culturale organico – è quella che potrebbe essere applicata anche a questo lavoro: «Riconosco dunque di aver voluto enfatizzare i tratti mentali e sociali che univano, più che separare, la gente olandese [in questo caso, il rappresentare artistico e cartografico]. Ma ritengo che questa posizione non sia peggiore di quella alternativa, che organizza i concetti di cultura di "élite" e "popolare" distribuendoli lungo le linee della differenziazione sociale. Se il mio punto di vista è in qualche modo idealista, quello opposto è sovente acriticamente materialista» (Schama, 1988, p. 580). Non una separazione degli ambiti rappresentativi, dunque, ma una loro integrazione, per la comprensione di un'epoca passata che vide l'Olanda primeggiare in Europa.

È allora forse vero che quel capo lievemente abbassato di Clio, raffigurata nell'*Allegoria della pittura* di Vermeer, e la carta appesa alle sue spalle che pare quasi troppo grande per le figure umane rappresentate, sembrano presagire un momento di inversione, di svolta nella storia olandese – che si verificherà solo cinque anni più tardi: se prima si è detto della difficoltà di interpretare questo sguardo abbassato (presagisce l'anno del disastro» o non guarda alla carta per troppa fiducia?), col senno del poi e forse in una forzata interpretazione, si potrebbe optare per la prima soluzione: quegli occhi abbassati, oltre a essere la rappresentazione di un passaggio di conoscenza dall'arte alla cartografia, come rilevato da Farinelli, sembrano simboleggiare la presa di coscienza che dal momento più alto si può solo scendere e che il Secolo d'oro – dell'arte, della cartografia e della società olandese nel suo complesso – era, ormai, irrimediabilmente destinato a tramontare.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALPERS S., *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004 (ed. or. 1983).
- BANDERA S., *Vermeer e l'Italia: il percorso dell'artista e le sue affinità con la tradizione italiana*, in BANDERA, LIEDTKE e WHEELLOCK (2012), pp. 79-103.
- BANDERA S., W. LIEDTKE, A.K. JR. WHEELLOCK (a cura di), *Vermeer. Il secolo d'oro dell'arte olandese*, Milano, Skira, 2012.
- BORIA E., *Carte come armi. Geopolitica, cartografia, comunicazione*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2012.

- BOXER Ch.R., *The Dutch Seaborne Empire, 1600-1800*, Londra, Penguin Books, 1990.
- BROC N., *La Geografia del Rinascimento*, Modena, Panini, 1988.
- CASTELNOVI M., *Dal mito alla conoscenza: la cartografia olandese*, in M. QUAINI e M. CASTELNOVI, *Visioni del Celeste Impero. L'immagine della Cina nella cartografia occidentale*, Genova, Il Portolano, 2007 (a), pp. 127-148.
- CASTELNOVI M., *Nuova luce sulla produzione cartografica di Francesco Maria Levanto (circa 1664)*, in M. QUAINI e L. ROSSI (a cura di), *Cartografi in Liguria (secoli XIV-XIX), Dizionario Storico dei Cartografi Italiani*, Genova, Brigati, 2007 (b), pp. 221-248.
- CASTELNOVI M., *Uno "Specchio del Mare" stampato nel 1664. Il Mediterraneo secondo Francesco Maria Levanto*, in S. CONTI e G.F. MACRÌ (a cura di), *Giochi di specchi. Spazi e paesaggi mediterranei tra storia e attualità*, Locri, Pancallo Editore, 2011, pp. 223-236.
- CHIARINI M. (a cura di), *Il secolo di Rembrandt. Pittura olandese del Seicento nelle Gallerie fiorentine*, Firenze, Centro di Edifimi, 1987.
- CIRIACONO S., *Acque e agricoltura. Venezia, l'Olanda e la bonifica europea in età moderna*, Milano, Franco Angeli, 1994.
- DARBY G. (a cura di), *The Origins and Development of the Dutch Revolt*, Londra e New York, Routledge, 2001.
- DE LA FONTAINE VERWEY H., *Cartography in Amsterdam in the 17th Century*, in M. DE VRIJ (a cura di), *The World on Paper. A Descriptive Catalogue of Cartographical Material Published in Amsterdam During the Seventeenth Century*, Amsterdam, Theatrum Orbis Terrarum, 1967.
- DE VRIJ M., *The World on Paper. A Descriptive Catalogue of Cartographical Material Published in Amsterdam During the Seventeenth Century*, Amsterdam, Theatrum Orbis Terrarum, 1967.
- DUBBINI R., *Geografie dello sguardo. Visione e paesaggio in età moderna*, Torino, Einaudi, 1994.
- FARINELLI F., *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.
- FARINELLI F., *La crisi della ragione cartografica*, Torino, Einaudi, 2009.
- FEDERZONI L. (a cura di), *I Fiamminghi e l'Europa. Lo spazio e la sua rappresentazione*, Bologna, Patron editore, 2001.
- FIORANI F., *Carte dipinte. Arte, cartografia e politica nel Rinascimento*, Modena, Panini, 2010 (ed. or. 2005).
- FROMENTIN E., *I maestri d'un tempo*, Torino, De Silva, 1946.
- GERMAIN S., *Vermeer. Pazienza e sogno della luce*, Roma, Elliot, 2012 (ed. or. 1993).
- HARLEY J.B. e D. WOODWARD (a cura di), *The History of Cartography, Volume 3: Cartography in the European Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007.
- HARLEY J.B., *The New Nature of Maps. Essays in the History of Cartography*, Baltimora e Londra, The John Hopkins University Press, 2001.
- HART M.C., *The Making of a Bourgeois State. War, Politics and Finance during the Dutch Revolt*, Manchester, Manchester University Press, 1993.
- HUIZINGA J., *La civiltà olandese del Seicento*, Torino, Einaudi, 2008 (ed. or. 1933).

- ISRAEL J.I., *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness, and Fall, 1477-1806*, Oxford, Oxford University Press, 1995.
- KOEMAN C. (a cura di), *Atlantes Neerlandici*, Amsterdam, Theatrum Orbis Terrarum, 1967-1971.
- KOEMAN C. e M. VAN EGMOND, *Surveying and Official Mapping in the Low Countries, 1500-ca. 1600*, in HARLEY e WOODWARD (2007), pp. 1246-1295.
- KOEMAN C., *Collections of Maps and Atlases in the Netherlands. Their History and Present State*, Leida, E.J. Brill, 1961.
- KOEMAN C., *Joan Blaeu and his Grand atlas*, Amsterdam, Theatrum Orbis Terrarum, 1970.
- KOEMAN C., *Miscellanea Cartographica. Contributions to the History of Cartography*, Utrecht, HES Publishers, 1988.
- KOEMAN C., G. SCHILDER, M. VAN EGMOND e P. VAN DER KROGT, *Commercial Cartography and Map Production in the Low Countries, 1500-ca. 1672*, in HARLEY e WOODWARD (2007), pp. 1296-1383.
- LANDES D.S., *La ricchezza e la povertà delle nazioni: perché alcune sono così ricche e altre così povere*, Milano, Garzanti, 2000.
- LE GOFF J., *Tempo della Chiesa e tempo dei mercanti, e altri saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1977.
- LOPEZ R.S., *La rivoluzione commerciale del medioevo*, Torino, Einaudi, 1975.
- MANGANI G., *Cartografia morale. Geografia, persuasione, identità*, Modena, Panini, 2006.
- MANGANI G., *Il mondo di Abramo Ortelio. Misticismo, geografia e collezionismo nel Rinascimento dei Paesi Bassi*, Modena, Panini, 1998.
- NADLER S., *Baruch Spinoza e l'Olanda del Seicento*, Torino, Einaudi, 2002.
- ORTELIO A., *Teatro del Mondo (con l'introduzione di Giorgio Mangani)*, Firenze, Istituto Geografico Militare, supplemento al n. 6/2007 della rivista «L'Universo».
- PELLETTIER M., *Carte e potere*, in *Segni e sogni della terra. Il disegno del mondo dal mito di Atlante alla geografia delle reti*, Milano, De Agostini, 2001.
- PRAK M., *The Dutch Republic in the Seventeenth Century. The Golden Age*, New York, Cambridge University Press, 2009.
- PRAZ M., *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*, Firenze, Sansoni, 1981.
- PRICE J.L., *The Dutch Republic in the Seventeenth Century*, Londra, Palgrave Macmillan, 1998.
- QUAINI M., *Il mito di Atlante. Storia della cartografia occidentale in Età Moderna*, Genova, Il Portolano, 2006.
- QUAINI M., *L'età dell'evidenza cartografica. Una nuova visione del mondo fra Cinquecento e Seicento*, in G. CAVALLLO (a cura di), *Due mondi a confronto 1492-1728: Cristoforo Colombo e l'apertura degli spazi*, Roma, IPZS, 1992, pp. 781-812.
- REES R., *Historical Links between Cartography and Art*, in «Geographical Review», 70, 1, 1980, pp. 60-78.
- RICCI A., *Alle origini della geografia dell'incertezza. Il capitalismo mercantile nell'Olanda del Seicento*, in «Documenti geografici», Roma, Università degli Studi di Roma «Tor Vergata», 2010, 15, pp. 27-52.

- ROSENBERG J., S. SLIVE, E.H. TER KUILE, *The Pelican History of Art. Dutch Art and Architecture 1600-1800*, Middlesex, Baltimore, Victoria, Penguin Books, 1972.
- SCHAMA S., *Culture as Foreground*, in P.C. SUTTON, *Masters of 17th Century Dutch Landscape Painting*, Boston, The Herbert Press, 1987.
- SCHAMA S., *Il disagio dell'abbondanza. La cultura olandese dell'epoca d'oro*, Milano, Mondadori, 1988 (ed. or. 1987).
- SCHAMA S., *Gli occhi di Rembrandt*, Milano, Mondadori, 2000 (ed. or. 1999).
- SCHILDER G. e M. VAN EGMOND, *Maritime Cartography in the Low Countries during the Renaissance*, in HARLEY e WOODWARD (2007), pp. 1384-1432.
- SUTTON P.C., *Masters of 17th Century Dutch Landscape Painting*, Boston, The Herbert Press, 1987.
- TOOLEY R.V., *Maps and Map-makers*, Londra, B.T. Batsford Ltd., 1982.
- VALERIO V., *Notizie su una rara carta della Sicilia pubblicata nel 1553 ad Anversa*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana», 2012, pp. 73-88.
- VAN DER KROGT P., *Globi Neerlandici. The Production of Globes in the Low Countries*, Utrecht, Hes Publishers, 1993.
- VAN DER KROGT P., *Koeman's Atlantes Neerlandici*, Utrecht, Hes & De Graaf Publishers, 1997-2003, voll. 3.
- WALLERSTEIN I., *Il Sistema Mondiale dell'Economia Moderna*, vol. II – *Il mercantilismo e il consolidamento dell'economia-mondo europea: 1600-1750*, Bologna, il Mulino, 1982.
- WEBER M., *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Firenze, Sansoni, 1965 (ed. or. 1904-1905).
- WELU J.A., *The Map in Vermeer's Art of Painting*, in «Imago Mundi», 1978, 30, II, 4, pp. 9-30.
- WELU J.A., *Vermeer and Cartography*, Boston, Boston University (Archive of Ph.D. Dissertations), 1977.
- WELU J.A., *Vermeer: His Cartographic Sources*, in «The Art Bulletin», 1975, 4, 57, pp. 529-547.
- WHEELOCK A.K. JR., *Vermeer e il secolo d'oro della pittura olandese*, in BANDERA, LIEDTKE e WHEELOCK (2012), pp. 21-40.
- WHITE C., *The Dutch Pictures in the Collection of Her Majesty The Queen*, New York, Cambridge University Press, 1982.
- WILSON C., *La Repubblica olandese*, Milano, Il Saggiatore, 1968.
- WOODWARD D. (a cura di), *Art and Cartography. Six Historical Essays*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- ZANDVLIET K., *Mapping for Money. Maps, Plans and Topographic Paintings and their Role in Dutch Overseas Expansion during the 16th and 17th Centuries*, Amsterdam, Batavian Lion International, 1998.
- ZANDVLIET K., *Mapping the Dutch World Overseas in the Seventeenth Century*, in HARLEY e WOODWARD (2007), pp. 1433-1462.

THE ART OF GEOGRAPHICAL REPRESENTATION IN THE NETHERLANDS. A COMPARISON BETWEEN PAINTING AND CARTOGRAPHY IN THE DUTCH GOLDEN AGE. – The article aims at analysing the cartography in the Netherlands during the 17th century, starting from a comparison with the artistic production in the same period. Painting and cartography will be shown as results of the same economic, social and political context, deeply changed since the independence of the late 16th century. The contacts and interactions between the two areas of interest will be studied, in order to investigate the causes and peculiarities of the cartographic development occurred in the Netherlands in the 17th century, which was defined as an «happy industry» in the Golden Age. The article is based on Vermeer's and other Dutch artists paintings, hosted in the exhibition *Vermeer. Il Secolo d'Oro dell'arte olandese* [Vermeer. The Golden Age of the Dutch Art]. In many of those artworks, the artists exemplary reproduced maps and globes, giving a clear idea of which role the geographical elements have had in the Dutch development and the article will try to explain why they were distributed that much.

Università degli Studi di Roma «Tor Vergata», Dipartimento di Scienze storiche, filosofico-sociali, dei Beni culturali e del Territorio

alessandro.ricci@uniroma2.it