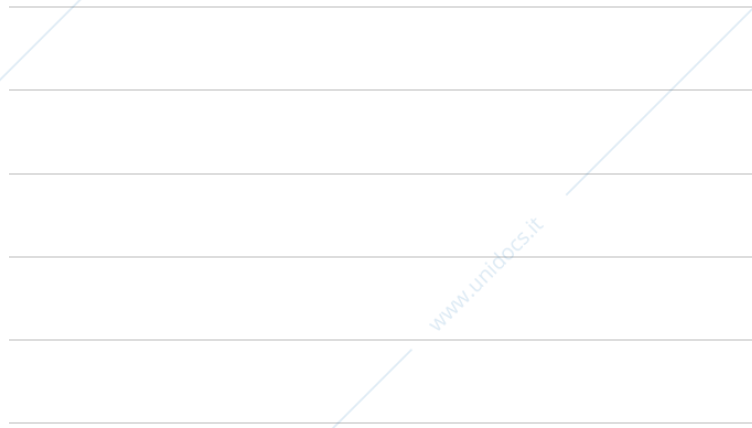


La geografia di Egnazio Danti

Geografia Della Comunicazione
Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

13 pag.



A series of seven horizontal lines for writing, with a small icon of a hand holding a pen above the first line.

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

I. Luoghi orridi

1. “La via del ritrarre”

Il pittore bolognese **Bartolomeo Passerotti**, intorno al 1577, realizzò il ritratto di Egnazio Danti, il frate domenicano di Perugia. Il dipinto lo rappresenta con un compasso in mano, nell'atto di esporre la teoria astronomica di Tolomeo nello Studio di Bologna. Il ritratto illustra, inoltre, l'attività bolognese di Danti, la sua propensione verso le scienze matematiche di cui era sia teorico che sperimentatore.

Nel 1583 Danti, trasferito a Roma già da tre anni, pubblicò l'opera di Jacopo Barozzi da Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica*, e ricambiò l'onore del ritratto realizzato da Passerotti lodandolo nel commento inserito dell'opera. Celebrò l'eccellenza de' “l'arte del Disegno” del pittore bolognese e, a questa arte, dedicò una tavola delle Scienze matematiche, la sua opera scritta e rappresentativa. Stando ad essa, una delle componenti fondamentali dell'arte del disegno è proprio il ritrarre e Tiziano Vecellio fu indicato come pittore modello di questa tecnica. Egli, secondo Egnazio Danti, “procedeva solo per la via del ritrarre” – tale espressione non riguarda solo Tiziano, bensì Danti sta proiettando su tale pittore modello un'esperienza autobiografica. Per Danti “la via del ritrarre” non è un'espressione metaforica. Egli intendeva letteralmente che l'arte del disegno si esercita in itinere (durante un percorso), ossia attraversando terre, paesi, contrade. Infatti, il disegno/ritratto/pittura è uno dei linguaggi che confluì nelle realizzazioni corografiche di Egnazio Danti (motivo per cui dedicò tanta attenzione nelle sue opere all'arte del disegno lodando gli esecutori). Le tavole corografiche, a loro volta, presuppongono una norma itinerante di rilevamento sul territorio. Questa norma si intreccia con la sua attività teorica connessa alle matematiche e, all'interno di tale norma, va individuata una chiave di lettura della stagione bolognese di Danti, il suo rapporto con Bologna e il fatto che sia stato definito un “descriptor chorographicus”.

In qualità di descriptor chorographicus, Danti fu anche un ritrattista dei paesi che attraversò e da cui compì il rivelamento. Perciò, nelle sue realizzazioni, la corografia instaura uno stretto dialogo con il ritratto del paese – con ciò che tra Cinquecento/Seicento iniziò a chiamarsi paesaggio – un dialogo che riguarda la natura dell'immagine, i suoi fondamenti.

Tiziano Vecellio, *Amor sacro e Amor profano*, 1514-15 – L'elemento fondamentale di quest'ora è la figura del cavaliere inserito sullo sfondo paesaggistico, il quale sale una via che porta ad un castello munito di torri. Tale figura sembra precedere quei geografi che di lì a poco in Italia, su committenza principesca o papale, avrebbero percorso concretamente le vie del ritrarre – ossia, Tiziano sembra aver colto ciò che è sfuggito al ritratto in primo piano di un geografo, si può riconoscere nel cavaliere il ritratto ideale di colore che, nel Cinquecento, avrebbero attraversato le regioni italiane per crearne l'immagine.

Questo quadro è uno dei più enigmatici di Tiziano. Tutte le ipotesi novecentesche propendono per l'interpretazione allegorica e, su tutte, si è imposta quella di **Panofsky**. Secondo Panofsky, le due donne rappresentano due Veneri – la donna sulla destra sarebbe la personificazione della Venere celeste (amor sacro) mentre quella sulla sinistra personificherebbe la Venere terrestre (amor profano). Il bambino, invece, rappresenta Eros. Secondo questa interpretazione, l'opera è un riflesso della cultura umanistica e della teoria platonica dell'amore – della gradualità dell'amore (rivisitazione di un passo del *Simposio* di Platone divenuto celebre nel Quattrocento attraverso il commento di Marsilio Ficino e ripreso da Bembo negli Asolani). Entrambi i tipi di amore sono ricchi di bellezza – aspetto che accomuna le donne alla fonte – per quanto si tratti di due differenti livelli di elevazione consentita all'uomo da Eros, intermediario fra il sacro e il profano. Il motivo mitico-allegorico si lega alla committenza veneziana del dipinto, realizzato in occasione di aristocratiche nozze (allegoria dell'amore matrimoniale, teso tra virtù e sensualità).

L'interpretazione allegorica di Panofsky non prende in considerazione i paesaggi sullo sfondo. Il quadro di Tiziano viene spesso comparato con l'incisione B.73 di **Durer**, *Der Hercules*. La morale di Ercole fra *virtus* e *voluptas* viene rappresentata attraverso quadri bipartiti, dove alla personificazione allegorica della virtù e del vizio in primo piano corrisponde un duplice *paysage moralisé* sullo sfondo. Il “severo castello della Virtù”, posto in cima ad una ripita salita, si contrappone a un paesaggio sereno e pianeggiante, quanto facile e allettante è la via del vizio – castello in cima a una collina (dietro la Venere terrestre) si contrappone a un paesaggio bucolico di pianura (dietro la Venere celeste).

Però, l'opposizione dei paesaggi sullo sfondo non corrisponde all'opposizione allegorica in primo piano, o meglio, non corrisponde finché questi paesaggi sono considerati *moralisés* secondo la prospettiva appena

vista. Bisogna considerare, tuttavia, che la grande arte non è soltanto ripresa dal passato, ma deve essere soprattutto anticipazione. Le anticipazioni dell'opera di Tiziano sono nello sfondo paesaggistico e possono essere comprese soltanto liberando il quadro da quel filtro allegorico e leggendolo secondo i criteri di naturalezza e verosimiglianza che caratterizzano, secondo Danti, la sua via del ritrarre. Rispetto a Durer, Tiziano aggiunge la figura del cavaliere che rappresenta sia una novità che un interrogativo. Tiziano Vecellio muore nel 1576, stesso anno in cui Egnazio Danti inizia la sua piena attività a Bologna.

2. Egnazio Danti e Bologna

Cirone – luogo difficile da posizionare, ma determinante per fare il punto sulla vita e la produzione di Egnazio Danti. Egli scrisse una lettera da Cirone, il 22 settembre di un anno da stabilire, indirizzata a Firenze per Giuliano de' Ricci. Ma da dove è inviata e quanto?

Secondo **Dubourg Glatigny** sarebbe stata inviata nel 1574, da Cirone, in provincia di Massa-Carrara – non può essere così perché nelle mappe odierne la località di Cirone si trova in provincia di Parma ed è il passo appenninico. L'errore è di tipo temporale, in quanto ha consultato le carte odierne dell'Italia e non quelle dell'Italia in cui Danti è vissuto – le tavole dell'Italia tardocinquecentesca, l'opera più famosa di Danti, affrescate sulle pareti della Galleria delle Carte geografiche in Vaticano, commissionate da papa Gregorio XIII. Secondo tali corografie, non si ha traccia di Cirone sull'Appennino emiliano, ma si trova nella tavola della Romandiola (Romagna). Cirone è un toponimo (nome proprio di un luogo) latineggiante per quella che fu la sede di un castello sull'Appennino ravennate, indicata oggi come Ceruno (confermato dal contenuto della lettera).

Il contenuto, inoltre, smentisce il fatto che la lettera possa essere stata scritta nel 1574 – Danti, alla fine di settembre, deve tornare a Bologna per la prima terzeria, una fra le quattro rate in cui venivano pagati gli stipendi ai lettori dello Studio bolognese, ed egli diventa pubblico lettore di Matematiche a Bologna nel 1576. Danti scrisse da Cirone nel 1578 o 1579, una delle tappe nello stato della Chiesa. La lettera, perciò, permette di datare con precisione il lavoro dantiano di rivelamento in Romagna, di conseguenza è importante stabilire la data esatta.

Secondo **Almagià**, che non conosceva la lettera, avrebbe potuto svolgere il lavoro soltanto nel 1579, in quanto l'anno prima era troppo impegnato nel rilievo bolognese. Il contenuto, però, lo contraddice dandosi che afferma di aver effettuato il rivelamento in trentaquattro giornate (20 agosto – 22 settembre), periodo in cui si trovava a Roma. Egnazio Danti partì da Bologna il 21 luglio, dopo un rilevamento a Rocca Corneta, e arriva a Roma il 31 luglio. Non si sa quanto si trattenne, ma dal 26 agosto al 12 settembre 1579 egli fu a Roma. Il motivo di tanto interesse intorno alla sua figura è dovuto al fatto che il Senato in quell'anno sollecitava il ritorno a Bologna del descriptor chorographicus, reclamandolo al pontefice – interesse che non emerse dallo scambio di lettere fra Giovanni Aldrovandi e il Senato nell'estate del 1578.

Il rilevamento in Romagna si deve collocare fra la seconda metà di agosto e la seconda metà di settembre del 1578, confermato da una lettera del febbraio 1578, inviata a Vincenzo Borghini (Danti dice che tanto il governatore di Bologna quanto il presidente della Romagna hanno ricevuto l'ordine di provvedere ai suoi bisogni di viaggio).

La lettera non spiega i motivi per cui Egnazio Danti arrivò a Bologna nel 1575. Nel 1563 si trasferì a Firenze, da Perugia, nel convento di S. Maria Novella per realizzare i disegni di trenta tavole, oggi presenti nella sala della Guardaroba Nuova di Palazzo Vecchio. La realizzazione di questa sala accompagnerà tutta la stagione fiorentina di Danti fino al 1575 e l'incompiutezza della medesima sala sarà la testimonianza di un suo frettoloso ed enigmatico trasferimento a Bologna. Restò a Bologna fino al 1580, per poi trasferirsi stabilmente a Roma su convocazione di Gregorio XIII.

La maggior parte degli studi sulla produzione di Egnazio Danti è caratterizzata dall'esigenza di riscrivere ogni volta la biografia del domenicano, anche se poi ci si focalizza solo su alcune delle sue realizzazioni cartografiche/astronomiche, piuttosto che su alcuni dei suoi scritti matematici. Ciò è dovuto alla difficoltà di trovare una costante interpretativa per la produzione dantiana, una prospettiva unitaria capace di spiegare l'importanza della sua figura nel contesto della seconda metà del Cinquecento. Soprattutto perché fu una figura protetto da committenze importanti (Firenze – Cosimo de' Medici; Bologna – Gabriele Paleotti; Roma – Gregorio XIII). Il resoconto biografico, finora, fa emergere una molteplicità di campi in cui Danti si è cimentato, che portò ad attribuirgli dagli studiosi un elenco di epiteti – che riflettono la pluralità di

definizioni che Danti stesso si attribuiva nelle prime pagine delle sue opere scritte. Dietro tutto ciò, l'intera produzione di Danti suggerisce un'unità di fondamenti teorici, un filo continuo che non è stato ancora colto. L'unità di una chiave interpretativa non è stata colta nella stessa misura in cui la sua stagione bolognese non è stata approfondita al pari di quella fiorentina e romana. Una tappa di mezzo che più assomiglia a Egnazio Danti, in quanto ha saputo interpretare al meglio la novità e l'importanza delle sue proposte, esercitando la maggiore influenza sulla teoria e la prassi della sua produzione.

Perché Bologna è una tappa di mezzo nel percorso dantiano verso Roma? – Negli anni in cui vi ha soggiornato, Bologna apparteneva allo stato della Chiesa ed era, inoltre, città natale di Gregorio XIII, il quale dedicasse particolare attenzione ai talenti di questa città, soprattutto quelli votati all'astronomia e alla geografia (perfetti per quelle aspirazioni di dominio sul tempo e sullo spazio che hanno caratterizzato il suo pontificato). Danti a Bologna lavora anche per Gregorio XIII dal 1578 e con il trasferimento a Roma la committenza papale diventa più evidente. Non si può dire che il suo percorso sia stato una continua evoluzione parte da Firenze, passa da Bologna e arriva a Roma, visti gli studi passati.

Motivo del suo arrivo a Bologna = comprensione del rapporto fra Bologna e il corografo – **Lettera del 2 novembre 1575**, scritta da Egnazio Danti a **Giuliano de' Ricci**. Alloggiato presso il convento di San Domenico, racconta di essere in attesa del generale dei domenicani, di colui che lo ha convocato a Bologna, e del viaggio affrontato prima di giungere nella città emiliana, dovuto a una convocazione a Perugia da parte dell'Inquisitore. Appare proiettato verso Firenze e manifesta nostalgia verso quella città e la cattedra di matematica, non vi è accenno alle ragioni del trasferimento a Bologna. **Lettera del 23 settembre 1575**, scritta da **Serafino Cavalli** (generale dei domenicani, da Bologna) al granduca **Francesco de' Medici**. L'unica ragione del passaggio a Bologna sembrano essere molti scandali. I biografi di Danti, a partire da **Del Badia**, rigettano ogni ipotesi di comportamento scandaloso e sostengono che queste motivazioni ufficiali siano state un pretesto del granduca Francesco per allontanare Danti dalla corte. Con la morte di Cosimo I (aprile 1574), Danti perse il suo maggiore protettore. Nonostante l'appoggio di Ferdinando de' Medici, era il granduca Francesco a decidere le sue sorti e ad influenzare le decisioni del generale dei domenicani (Serafino Cavalli). Secondo Del Badia, i molti scandali/cattivo esempio sono da attribuire ai costumi dello stesso Francesco, di cui Danti poteva essere scomodo testimone.

Come per i paesaggi del quadro di Tiziano, le ragioni morali costituiscono il rivestimento superficiale di qualcosa di molto più scandaloso. Le parole di Francesco de' Medici, contrariamente a quanto vogliono i biografi di Danti, stanno dicendo qualcosa di vero: il cosmografo di Cosimo I è stato l'artefice di uno scandalo a corte. Basta rileggere non le sue biografie, ma altri documenti che sanno parlarci di questi scandali in maniera molto più significativa – i suoi scritti che, nel complesso, rimangono le opere meno conosciute. A causa di essi, Danti fu inquisito, nello stesso periodo in cui doveva trasferirsi da Firenze a Bologna, ritardando i tempi di questo trasferimento.

Dopo la parentesi del viaggio a Perugia (ottobre 1575), Danti arriva a Bologna facendo convergere la sua storia biografica con la grande storia della Controriforma che allora passa per la città emiliana. Quest'ultima non si scandalizzerà né per gli scritti né per le altre realizzazioni di Danti – arriva nel posto giusto al momento giusto. Che le due storie fossero destinate a convergere si può inferire da alcune coincidente temporali anteriori – 1563, tavola delle Isole Moluche, la più antica della Guardaroba Nuova. Negli ultimi mesi di quell'anno, Danti si trasferisce nel convento domenicano di Santa Maria Novella per attendere al progetto cosmografico di Palazzo Vecchio. Dicembre 1563, sessione finale del Concilio di Trento, si decreta in merito alle immagini sacre e di culto ("Della invocazione, della venerazione e delle reliquie dei santi e delle sacre immagini", con il quale la Chiesa assolveva l'uso delle immagini sacre, la cui liceità era stata aspramente criticata dalla Riforma protestante. Richiamandosi alla tradizione, la norma esaltava la funzione didattica delle immagini e stabiliva alcuni principi generali circa le caratteristiche delle rappresentazioni da collocare negli edifici di culto. Demandava inoltre ai vescovi il controllo sulle raffigurazioni inconsuete da esporre nelle chiese. Sulla base del contenuto del decreto, nei decenni successivi furono pubblicati numerosi trattati dedicati alle arti figurative a soggetto sacro, all'architettura dei luoghi di culto e alla suppellettile liturgica, testi a prevalente carattere precettistico che svelano la forte preoccupazione della gerarchia ecclesiastica nei confronti dell'attività artistica e la conseguente volontà di riportarla entro i parametri precostituiti e codificati da una superiore autorità religiosa). Alle ultime fasi partecipa Gabriele Paleotti che, grazie al suo impegno, ottiene la promozione alla cattedra vescovile di Bologna (gennaio 1566).

Alla fine del 1563, mentre Danti a Firenze inizia a costruire la sua fortuna presso Cosimo de' Medici, Paleotti getta le basi per un episcopato che inciderà sulla storia della Bologna post-tridentina. La testimonianza più nota di questo episcopato – Discorso intorno alle immagini sacre et profane (inizio stesura nel 1578 e pubblicato nel 1582) – un'interpretazione e uno svolgimento dei decreti tridentini, considerato uno dei trattati più influenti nella storia dell'arte e dell'immagine. Si ritrova tutto l'apporto culturale della Bologna dell'età controriformistica e la scia lasciata da Danti in tutti gli ambiti che ha percorso, esplicitamente – perché ciò che appariva scandaloso a Firenze non faceva il medesimo effetto a Bologna.

3. Logica e corografia

1974, **Jean-Pierre Vernant** pone una domanda di logica: il mito mette in gioco un tipo di logica che si può chiamare, per contrasto, con la logica di non contraddizione dei filosofi, una logica dell'ambiguo/dell'equivoco/della polarità. *Come formulare/formalizzare queste operazioni di senso alterno che rovesciano un termine nel suo contrario pur tenendoli per altri aspetti a distanza?* Tocca al mitologo prendere atto in conclusione di questa carenza, rivolgendosi ai linguisti/logici/matematici perché gli forniscano lo strumento che gli manca – *il modello strutturale di una logica che non sia quella binaria del sì o no, di una logica diversa dalla logica del lògos.*

L'unica risposta tentata è stata di tipo geografico, sebbene elaborata da un filosofo – **Jacques Derrida**, propone una risposta fondata sulla tradizione platonica, la stessa su cui si basano le interpretazioni del quadro di Tiziano, e sul termine *chora* che dà nome alla corografia. Derrida interpreta la *chora* del *Timeo* platonico (Il *Timeo*, scritto intorno al 360 a.C. da Platone, è il dialogo platonico che maggiormente ha influito sulla filosofia e sulla scienza posteriori. In esso vengono approfonditi essenzialmente tre problemi: quello cosmologico dell'origine dell'universo, quello fisico della sua struttura materiale, ed infine quello, anche escatologico, della natura umana) – la *chora* sembra sfidare la logica di non contraddizione dei filosofi/binarismo del sì e del no, nel suo oscillare fra due generi di oscillazione (doppia esclusione, né...né; partecipazione, sia...sia). La *chora* platonica, matrice di tutto il cosmo del quale il *Timeo* racconta l'origine, non è né il modello né l'immagine, né intelligibile né sensibile, pur sembrano al contempo questo e quello, è mostrandosi dunque come un problematico “**terzo genere**” di cosa.

Due traduzioni più usuali di *chora* – “*luogo*” e “*spazio*” – **Franco Farinelli** ha evidenziato la radice geografica e la modernità del concetto platonico. Secondo Farinelli, luogo e spazio sono “**due sensi del mondo**”, cioè “due differenti maniere” in cui il mondo, pur essendo uno, “si presenta”. La *chora*, dunque, nel suo oscillare fra il sensibile (*luogo*) e l'intelligibile (*spazio*), pur non essendo né l'uno né l'altro, costituisce il modello più arcaico di uno sdoppiamento: **quello della realtà in un'immagine** – perché vi è una corrispondenza fra la “struttura del mondo” e quella dell'immagine, che già il concetto arcaico di *chora* pone in rilievo.

Derrida non risponde del tutto al quesito di Vernant – La *chora* del *Timeo*, per Derrida, eccede la logica del *logos* (che è oppositiva) e per questo preesiste anche all'opposizione *mythos/logos*, dandole luogo. In quanto pre-origine, sempre secondo Derrida, la *chora* del *Timeo* è per la filosofia ciò che la medesima *chora* è per l'intero cosmo – qualcosa di archetipico che resta a priori e al di qua del *logos* filosofico (per quanto il *logos* stesso aspiri a parlarne attraverso i suoi strumenti fondati sul binarismo delle opposizioni).

Vernant – ricercava una logica che si ponesse ad una distanza necessaria dal mito in modo da poterlo strutturale. **Derrida** – risponde attraverso un concetto intraducibile come quello di *chora*, che sfugge a ogni tentativo di oggettivazione e strutturazione.

La Bologna di Danti e Paleotti diventa una prospettiva da cui rileggere la domanda logica di Vernant – Nella Bologna dell'età della Controriforma la messa a punto di una teoria e di una prassi della corografia (di una concezione di *chora*) coincide con la messa a punto di una teoria dell'immagine destinata a fare la storia. Inoltre, la *chora* della Bologna post-tridentina non parla il linguaggio del mito, la corografia di Danti è immersa nel *logos* della storia e della politica, parla perciò il linguaggio delle committenze, del potere e della territorialità (e della naturalezza e della verosimiglianza) (*chora* storica).

Questa terza questione irrisolta si può intrecciare con l'arte di Tiziano e l'arrivo di Danti a Bologna – la risposta a tre domande in sospenso può nascere dalla comprensione delle ragioni per cui esse si connettono l'una all'altra. Accennando al linguaggio storico della *chora* (per la cui formazione Bologna costituisce una tappa storica fondamentale) si è tornati all'inizio, al tentativo di rileggere l'opera di Tiziano come quadro di forte anticipazione. E ciò sembrava possibile abbandonando il filtro mitico-allegorico – che portava verso il

passato – per riguardare allo sfondo paesistico secondo criteri di naturalezza e verosimiglianza. Solo comprendendo quale logica dell'immagine sia elaborata nella Bologna della Controriforma si potrà cogliere l'eredità teorica dell'opera di Tiziano. Solo comprendendo quanto la corografia abbia inciso su tale logica dell'immagine, la figura di Egnazio Danti troverà la sua collocazione nel quadro culturale del Cinquecento. E così anche la figura del cavaliere nel quadro di Tiziano.

II – Gli scandali di Firenze

1. Miracoli e capricci

Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* – dedica il 32° capitolo del secondo libro alle “pitture che apportano novità, et sono insolite”. Il vescovo di Bologna intende per “pittura nuova” quella che “scopre una invenzione, che più non è stata da quel popolo riguardata”, precisando che secondo il senso comune le cose vanno considerate nuove “non rispetto al loro nascimento, ma solo quanto al tempo che elle sono venute alla luce, e lasciatesi vedere e conoscere in quel luogo”. Aspetto peculiare di questo *Discorso* è l'uso ripetuto del termine “invenzione”, termine usato da **Giorgio Vasari** nell'opera *Vite*. Un contesto particolare in cui il termine compare nelle *Vite* ha attirato l'attenzione di Paleotti: il passo in cui Vasari usa “invenzione” in relazione ad un'opera di Egnazio Danti – come dire che una parola in comune tra il lessico di Vasari e quello di Paleotti può forse avere alla base una comune conoscenza e frequentazione biografica. Egnazio Danti è stato infatti stretto collaboratore di entrambi gli autori in questione.

Legame tra Vasari e Danti – Il progetto della sala della Guardaroba. Vasari, nelle *Vite*, gli dedica pochissime righe per poi dedicarsi alla descrizione della sala, definendola un'invenzione (un capriccio e un'invenzione nata dal duca Cosimo, per mettere insieme cose del cielo e della terra giustissime e senza errori, e da poterle misurare e vedere, e a parte e tutte insieme). Anche Danti si serve del termine “invenzione”, in una lettera indirizzata a **Polidoro Castelli**, affermando che il globo terrestre (realizzato per la Guardaroba sotto la sua consulenza) è fatto con un'invenzione talmente nuova che con un solo dito questa grande macchina si muove per tutti i versi, e si fa alzare e abbassare i poli con grandissima facilità – *trait d'union* sia biografico che terminologico *Vite-Discorso*, che riguarda sempre la sala cosmografica della Guardaroba Nuova.

Sala cosmografica della Guardaroba Nuova – culmine del progetto di trasformazione dello spazio interno di uno tra i palazzi fiorentini più famosi: Palazzo Vecchio. La direzione del progetto fu affidata a Giorgio Vasari dal duca Cosimo de' Medici. Il suo progetto architettonico, poiché interviene su uno spazio interno del potere, costituisce la visualizzazione, la mise en forme, del più generale disegno politico di colui che nel 1569 diverrà il primo granduca di Toscana (Cosimo I). Su Cosimo e Palazzo Vecchio, Vasari scrive: non appena divenne duca di questa repubblica, conservò le leggi vecchie e, sopra quelle, ne fondò altre riguardanti il benessere dei suoi cittadini. Così, per il medesimo rispetto, queste vecchie mura sconsertate e scomposte volle ridurre con ordine e misura.

All'idea dell'unire e del “mettere insieme”, propria di quella nuova invenzione che è la Guardaroba”, fa eco questa descrizione della trasformazione del palazzo: merita lode chi trova un corpo di fabbrica disunito e lo riduca, senza rovinarlo molto, e unito e reso capace alla comodità di un principe, capo di una repubblica, *facendo diventare giovane un vecchio, ed un morto vivo, che sono i miracoli che fanno conoscere alle genti che cosa sia dall'impossibile al possibile, e dal falso al vero*; perché ogni mediocre ingegno avrebbe saputo fare qualcosa di nuovo, ma riordinare le cose guaste, senza rovinarle, richiede un maggiore ingegno – Vasari afferma che l'invenzione maggiormente ingegnosa, che può definirsi un miracolo, consiste nel rendere giovane e vivo in nuova, ordinata e ricomposta forma, ciò che sembrava vecchio, morto e disunito. *Discorso* di Paleotti – le cose sono nuove “quanto al tempo che elle sono venute in luce”. *Ragionamenti* di Vasari – inventare il nuovo significa anche riportare alla luce il vecchio in un'altra forma.

In effetti, tutto il progetto vasariano di Palazzo Vecchio oscilla fra ripresa e innovazione, figurativamente testimoniato – *La Castrazione del Cielo*, una delle prime realizzazioni pittoriche, che orna il soffitto della Sala degli Elementi e rappresenta l'elemento dell'Aria attraverso una scena allegorica che ha come protagonista Saturno nell'atto di evitare il vecchio Urano. In realtà il soggetto del dipinto è – accostamento di due concezioni del mondo: visione allegorica/cosmogonica di un dominio sul mondo che passa attraverso la successione genealogica (distinzione degli elementi); rappresentazione cosmografica del globo terrestre circondato dai circoli celesti, che parla di un dominio conoscitivo fondato sulla visione sinottica/schematica (che permette di avere una visione simultanea delle varie parti di un complesso) del cielo e della terra (una palla messa per la terra posta dentro una grande sfera);

Si tratta di due diversi punti di vista sul mondo che hanno in comune:

- l'intento celebrativo di Cosimo, il cui nome rimanda il nome del cosmo. Vasari, da una parte, descrive la terra circondata dai circoli celesti come un "corpo cosmo". Dall'altra fa toccare alla personificazione di Saturno (pianeta di Cosimo) il capricorno (suo ascendente) sul circolo dello zodiaco perché trasmette luce benigna alla terra, in particolare a Firenze, alla Toscana e a chi le governa;
- il guardare la terra, e le vicende terrestri, dal cielo/attraverso il filtro del cielo. Ciò risulta evidente per la rappresentazione allegorica (le cui successioni nel dominio del cielo influenzano i fatti della terra) ma è ancora più evidente per quanto riguarda la rappresentazione di palle e sfere, propria della cosmografia cinquecentesca;

La cosmografia – Secondo Vasari, "la poesia e la pittura usano, come sorelle, i medesimi termini". Come dimostrato nella *Castrazione del Cielo*, è possibile fare filosofia col pennello dipingendo un globo e, viceversa, è possibile che questi decasillabi, il cui oggetto è la filosofia, parlino di cosmografia. Anzi, si tratta della definizione più appropriata della cosmografia che si sviluppa nella Firenze del Cinquecento e che troverà la sua massima espressione nella sala della Guardaroba. (1555) Nello stesso anno in cui Vasari inizia il suo intervento sul Quartiere degli Elementi di Palazzo Vecchio, **Pierre de Ronsard** scrive nel suo *Hymne de la Philosophie* che il pensiero capace di far scendere il cielo in terra, cioè la prospettiva sul mondo propria della cosmografia che procede per sfere e globi, è in grado di fare miracoli. Per questo carattere "miracoloso", la cosmografia costituisce il culmine più significativo di quei "miracoli che fanno conoscere alle genti che cosa sia possibile dall'impossibile" (propositi su cui si poggia tutto il rinnovamento di Palazzo Vecchio).

Il passaggio dal Quartiere degli Elementi alla stanza del Guardaroba – rappresenta il modo in cui la terra verrà guardata attraverso il filtro del cielo, quello legato all'invenzione nuova di globi e sfere. La cosmografia mostra quanto sia ormai vecchia la rappresentazione allegorica del mondo (vecchio Urano, uranografia – parte dell'astronomia che si occupa della descrizione delle costellazioni e delle loro particolarità, e più generalmente della nomenclatura celeste). Questo nuovo/invenzione, Vasari lo definisce anche "**capriccio**" – la cosmografia è un pensiero capriccioso perché, come Ronsard avverte, non può fare a meno dei suoi giocattoli.

2. I giovani vecchi della cosmografia

Chi ha costruito e scritto di questi jouets/giocattoli – **Egnazio Danti** è il più ingegnoso artefice e teorico di sfere nella Firenze di Cosimo I. La **sfera** rappresenta il fulcro concettuale e la chiave di spiegazione di tutte le sue realizzazioni fiorentine (sia la Guardaroba che testi scritti poco conosciuti, in cui si definisce un cosmografo che insegna matematica nello Studio fiorentino, unendo le due discipline).

La sfera del mondo ridotta in cinque tavole – testo principale del progetto bolognese *Scienze matematiche ridotte in tavole* (1577). Le **cinque tavole** trattano di definizioni verbali, prive di immagini di commento, incluse l'una nell'altra, dall'argomento più vasto a quello più specifico. La prima di tali definizioni riguarda la sfera – "sotto il cui nome altro non si intende che l'universale macchina del mondo", poi il suo centro, il suo asse e i suoi poli. Questa definizione della sfera creerà, per ramificazione, tutte le altre della prima tavola, in quanto segue che la sfera si divide in due modi:

- secondo la sostanza, nella sfera celeste lucida e nella sfera elementare;
- secondo l'accidente, nella sfera retta e nella sfera obliqua;

Tutto ciò richiama sia terminologicamente che per la successione dei contenuti il *Tractatus de Spera* di **Giovanni Sacrobosco** (circa 1230). Si può dire che lo abbia ripreso in quanto Danti scrive *La Sfera del mondo* nel 1568 e viene stampata nel 1572, e l'anno prima fa pubblicare un'edizione in italiano dell'opera del Sacrobosco, già tradotta nel 1498 dal suo antenato Piervincenzo Dante de' Rinaldi. Nel *Tractatus* la divisione della sfera secondo sostanza rimanda ad una **figura** –in quella proposta nell'edizione giuntina curata da Danti (1571) trovano una traduzione le divaricazioni schematiche della Sfera del mondo ridotta in tavole. La trovano nelle due diverse modalità di rappresentazione della sfera celeste e della sfera elementare:

- le sfere dei pianeti vengono rappresentati da nomi, numeri e schematici simboli (linguaggio geometrico);

- la regione elementare viene rappresentata da dei disegni (uso del segno pittorico);

Si tratta del corrispettivo figurativo di due diversi linguaggi utilizzati dalla tradizione classica e medievale:

- quello della matematica per la perfezione delle sfere celesti;
- quello della fisica degli elementi per la regione sublunare;

La sfera di Proclo – tradotta e annotata da Egnazio Danti (1573). L'opera, sulla base degli studi contemporanei, risulta tratta da alcuni capitoli dell'*Introduzione ai fenomeni* di **Gemino di Rodi** (I sec. a.C.) ed erroneamente attribuita a **Proclo** (V sec.). Tra le varie ipotesi, la più accreditabile riguarda un errore dovuto al fatto che alcuni manoscritti contenevano parte del testo di Gemino, senza indicazione dell'autore, insieme ad opere di Proclo sempre di argomento astronomico. In tutto questo equivoco autoriale l'aspetto più interessante è che Danti, come tutti gli uomini del Rinascimento, crede fermamente che l'opera sia di Proclo e ha delle ragioni fondate, ma le convinzioni errate diventano spesso le più radicate e decisive.

Danti sceglie la *Sfera di Proclo* perché, innanzitutto, apprezza la brevità e l'eccellenza del metodo per insegnare con grandissima facilità, ma soprattutto è stata scelta per la purezza della dottrina e per l'eccellenza dell'ordine. L'assoluta "**purezza**" è data dall'uso di un unico linguaggio, quello della matematica/geometria – Proclo parla di cerchi, assi, meridiani, paralleli, senza parlare mai di una regione elementare. In virtù di tale uniformità geometrica, secondo Danti, la *Sfera pseudo-procliana* apre "la strada alle speculazioni Astronomiche e alla Geografia".

La sfera che preoccupa Danti non è quella racchiusa dal primo mobile, ma quella della **ge**, della terra, che dà nome alla geografia. Porre su una stessa strada astronomia e geografia significa uniformare il linguaggio per l'una e per l'altra disciplina – in questo risiede la grandezza della *Sfera di Proclo* interpretata secondo le finalità/problematiche di un cosmografo cinquecentesco. Ad Egnazio Danti interessava la **sfera della terra**, come testimonia la differente rappresentazione della sfera terrestre nell'edizione dantiana di Proclo e nel testo del Sacrobosco – Fig. 6, annotazioni alla Sfera di Proclo, ogni aspetto di tale raffigurazione parla di matematica: la terra è rappresentata solo da un cerchio e, sulla sua superficie, è protagonista una sintesi bianca dello spazio geometrico. Non si tratta solamente di una concezione astronomico-matematica della terra, ma dell'introduzione di una nuova concezione geografica della terra – quella di **globo terracqueo** che proprio nel Cinquecento si afferma. Si tratta dello stesso globo che Vasari aveva rappresentato al centro di una sfera armillare ne *Castrazione del Cielo*. La raffigurazione del medesimo globo e della medesima sfera armillare che lo circonda ora introduce l'edizione dantiana della *Sfera di Proclo* (Fig. 7).

La **sfera armillare**, nota anche come astrolabio sferico, è un modello della sfera celeste inventato da Eratostene nel 255 a.C.

È formata da anelli detti armille, generalmente di metallo, ciascuna delle quali rappresenta uno dei cerchi della sfera celeste. Le armille fisse rappresentano il meridiano e l'orizzonte, mentre quelle mobili, che seguono la rotazione diurna, indicano l'equatore, l'eclittica, il coluro solstiziale e altri cerchi della sfera celeste. La sfera armillare ambisce a racchiudere tra i suoi cerchi, ad imprigionare fra essi, la grandezza del cielo. Per tale ragione, questo modello che si tiene fra le mani viene considerato il giocattolo per eccellenza della cosmografia cinquecentesca, il capriccio maggiormente responsabile di un miracoloso cambiamento della visione del mondo – consente di guardare la terra attraverso il filtro del cielo e, più radicalmente, con gli occhi con cui si guarda il cielo.

Fra Sacrobosco e Proclo, Danti ripercorre le più grandi questioni della geografia rinascimentale – questioni che già l'antenato **Piervincenzo Dante de' Rinaldi** sottolineava nelle sue annotazioni alla *Sfera* di Sacrobosco, distanziandosi da quel tipo di rappresentazione della terra. Il problema riguarda la storia dalla fine del 1400 in poi, quando i viaggi di scoperta mandano in crisi concezioni come l'inabilità delle zone torride, la proporzione fra terra e acqua, ecc. De' Rinaldi fa comprendere che non risulta più accettabile una descrizione della terra come quella del testo di Sacrobosco dell'edizione dantiana (Fig. 8): la in questa figura, la terra è una sfera circondata dall'acqua (ad eccezione di una piccola parte che emerge per siccità). Questa porzione di terra si identifica prima del Quattrocento, con l'**ecumene** – la parte di terra abitata e dunque conosciuta – che agli uomini appare piatta. Essa viene racchiusa nel disegno di una chiesa, vista l'eredità medievale della concezione dell'ecumene che il testo commentato implica.

Dopo il Quattrocento, con i viaggi di scoperta, l'ecumene si estende progressivamente su tutta la superficie della terra in quanto sfera – ossia, la terra degli astronomi (sempre stata sferica sin dalla tradizione classica)

e l'ecumene iniziano a parlare della stessa concezione della terra – e la superficie di questa nuova terra necessita di una riscrittura. Tale nuova rappresentazione giunge presto perché, sempre nel Quattrocento, viene riscoperto la *Geografia* di **Claudio Tolomeo**.

Il sec. d.C., *Guida Geografica* – a seguito delle traduzioni umanistiche in latino assume anche il nome di *Cosmographia*. Nelle sue prime righe presenta una distinzione:

- geografia come descrizione della totalità della terra conosciuta (o, precisamente, come imitazione (mimesis) mediante una graphe) – quantitativa;
- corografia come descrizione di una sua parte – qualitativa;

La matrice quantitativa della geografia deriva dal fatto che ogni graphe della terra viene tracciata a partire da una struttura astratta: quella dei paralleli e dei meridiani, cerchi segnati in terra, sulla sua superficie, corrispondenti ai cerchi celesti/alle armille dei jouets da cosmografi (per questo la sfera armillare introduce un modo che permette di guardare la terra con gli stessi occhi con cui si guarda il cielo).

Il processo quattro-cinquecentesco di “sfericizzazione dell'ecumene” – NON che per la prima volta si apprende che la terra è sferica (si sapeva dall'antichità) né che l'ecumene sia stata ampliata sull'intera superficie sferica dai viaggi di scoperta, MA che tale ecumene viene ridescritta secondo una nuova modalità, quella geometrico-quantitativa modellata sui cerchi della sfera celeste. O meglio, tale modalità non è nuova – è la stessa attraverso cui Tolomeo descriveva la sua limitata ecumene, progressivamente estesa nel Rinascimento all'intera superficie terrestre. Vale a dire che l'ecumene sfericizzata è un *globus mundi* la cui ridescrizione ha alla base un *globus intellectualis*, solcato da cerchi astratti che percorrono una superficie tutta uguale e senza ostacoli, una superficie geometrica – è la stessa superficie terrestre che Danti rappresenta totalmente bianca nel suo commento alla *Sfera di Proclo*: il bianco spazio dell'astrazione.

La bianca sintesi spaziale, secondo Egnazio Danti, riveste un ulteriore significato senza il quale l'intero progetto della *Guardaroba* non sarebbe esistito – Nello spazio geometrico, Danti sperimenta come sia possibile descrivere un globo nella sua unità e, al tempo stesso, nella sua molteplicità delle parti (come la sfera armillare, che è una nonostante la molteplicità dei cerchi che la compongono). Ad ispirarlo è Proclo, il quale vede nell'astratta sintesi spaziale il dispiegarsi delle potenzialità della phantasia (la neoplatonica capacità di rappresentazione).

Il Commento agli *Elementi* di **Euclide** è l'opera in cui Proclo fa incontrare la phantasia con lo spazio geometrico. La prima edizione in lingua greca viene pubblicata a Basilea nel 1533, stessa città e stesso anno della prima edizione della *Geografia* di **Tolomeo** in greco. Non si tratta di una coincidenza – fra gli uomini del tardo Rinascimento, Danti è uno dei più accreditati nel dare un senso all'accostamento fra le due opere, fondando l'opera *Scienze matematiche ridotte in tavole* sul Commento di Proclo e sul Commento di Euclide. *Scienze matematiche ridotte in tavole* – La classificazione delle matematiche occupa la prima tavola e si ispira alle due suddivisioni della matematica presentate da Euclide. La prima suddivisione, sia Danti che Proclo la riconducono ai Pitagorici, la seconda suddivisione, soltanto Proclo, la riconduce a Gemino, autore della *Sfera* attribuita a Proclo. Interessante è l'inserimento, da parte di Proclo, della meccanica tra le scienze matematiche applicate alle cose sensibili, precisando che dalla meccanica dipende la costruzione di sfere, in quanto imitazione delle rivoluzioni celesti.

Nella *Tavola prima* delle *Scienze*, dal quadrivio delle discipline matematiche principali (aritmetica, geometria, astronomia, musica) derivano molte arti meccaniche, fra cui quella che costruisce strumenti astronomici. Secondo Danti, tutte le macchine sono strumenti che servono all'esercizio di infinite arti. Per quanto riguarda al campo delle sfere, nelle *Scienze matematiche* viene chiamata **macchina** quella universale del mondo e quella universale della terra – si ritorna così all'“invention nuova” di quella “gran macchina” che sarebbe il globo terrestre al centro della sala della *Guardaroba*.

Macchina del mondo e macchina della terra – Danti non si sofferma mai nel dare una spiegazione a tale espressione, ma si concentra nel suddividere in parti queste due macchine e a creare gli schemi di definizioni tramite ramificazioni. L'idea dantiana di macchina risiede implicitamente in questa schematizzazione (composizioni di parti). Nelle tavole sulla meccanica dice qualcosa di più, riprendendo la tradizione classica (soprattutto Aristotele o i pseudo-aristotelici), affermando che la macchina è qualcosa che desta “meraviglia”, è prova dell'intelligenza di chi l'ha inventata, e le azioni delle macchine vanno ricondotte alla figura del cerchio (principio di tutte le operazioni miracolose).

Un'altra idea di strumento proveniente dall'arte meccanica è contenuta nel prologo de' *In Euclidem*, a proposito della geometria. Proclo afferma che quando la geometria prende contatto con il mondo della materia crea scienze come la meccanica. Tali scienze creano **immagini** (*eikones*), da intendere anche come materiali *jouets*, tramite le quali si manifesta l'**ordine** (*taxis*) dell'intero **cosmo** (*kosmos*). Per *taxis* si intende quell'ordine dovuto all'invarianza delle forme e dei rapporti proporzionali, che si manifesta e che deriva dai circoli della *phantasia* (che si trovano nella sintesi astratta dello spazio).

La dia-noia è la forma di razionalità che, secondo i neoplatonici, maggiormente distingue l'uomo, in quanto si tratta di un intelletto discorsivo (*ratio* che *dis-corre*). È, quindi, l'attività conoscitiva discorsiva (secondo Aristotele), in quanto procede derivando conclusioni da premesse. In questa sintesi bianca, la dia-noia conosce conducendo alla rappresentazione (*phantasia*). Il rappresentante è un "**proiettare**", portando l'indiviso e l'unitario a dimensione e figura. L'immaginazione di un cosmografo rinascimentale è alimentata dalla scoperta che la forma di conoscenza umana per eccellenza consiste in un proiettare (questa forma di conoscenza è quindi, la razionalità discorsiva in continua dialettica fra unità e molteplicità, il tutto e le parti, una razionalità che ha come strumento la *phantasia*). Nell'*In Euclidem* si trova la versione greca del termine "proiettare", utilizzata in epoca moderna per definire i modi di descrivere l'ecumene in piano, trattati da Tolomeo nella sua *Geografia* – per tutti questi motivi il testo della *Sfera* viene considerato di Proclo e la traduzione è il testo fiorentino più significativo di Danti.

Questa traduzione, riletta più avanti attraverso le *Scienze matematiche*, rivela come l'operato di Danti a Firenze si fosse conformato alla fabbrica di Palazzo Vecchio. "Fare diventar giovane il vecchio, e vivo un morto" significava, secondo Danti, riscoprire l'opera di Tolomeo e di Proclo. Essi, due vecchi, sono tornati giovani insieme nel progetto cosmografico della Guardaroba.

3. Un mondo da incorniciare

Ciò che oggi si vede nella sala della Guardaroba non corrisponde a quello che si poteva vedere nel Cinquecento – gli elementi che dovevano essere inclusi, di cui sono stati realizzati solo alcuni, non risultano visibili contemporaneamente, ma progressivamente. Se ad un primo livello della sala fossero stati visibili le mappe (sulle ante degli armadi), il globo terrestre avrebbe dovuto essere riposto "in un luogo a uso di cielo" ed essere poi fatto sceso con un argano (filo), creando l'effetto meraviglia. La **macchina del mondo**, il globo terrestre, risolve una questione intricata/problematica – uno spettatore del Cinquecento, vedendo solo le cinquantatré tavole, fa fatica a capire di cosa essere trattino, perché l'idea dell'**atlante** (rappresentazione del mondo tramite l'ordine delle carte) prende forma negli anni '70 del Cinquecento. Secondo **Almagià**, è il ciclo murale cartografico della Guardaroba a costituire la prima idea di atlante – ecco perché questa sala è un'invenzione nel senso più comune.

Quando il globo terrestre sarà calato e fissato sul pavimento, lo spettatore comprenderà che il percorso di senso di questa sala è **periegetico** – (Nome usato dai Greci a partire dall'età ellenistica per indicare la descrizione topografica di un paese con l'esposizione dei fatti storici antichi e dei costumi degli abitanti) dovrà camminare intorno al globo e, questo percorso imposto dalla macchina, gli permetterà di capire che sta compiendo un **duplice** percorso intorno al mondo: comprenderà di avere una rappresentazione del mondo sia sul globo al centro che sulle pareti, vista la loro relazione data dal fatto che tutte le tavole ribattono sulla sfera. In questo ribattere si concentra tutta la *ratio* della Guardaroba.

Riguardo tale **relazione**, Vasari descrive la Guardaroba come una sala dove le cose del cielo e della terra si possono vedere giustissime e senza errori, a parte e tutte insieme:

- macchina del globo terrestre al centro – tutto il mondo, l'unità;
- ciascuna delle tavole sugli armadi – la parte, la molteplicità, la varietà delle parti;

La **cornice modulare** permette a ciascuna di queste parti di essere riconosciute come parti di un tutto, tramite di gradi di longitudine e latitudine, inquadra ognuna delle carte e le accomuna alle altre. A questo modulo lineare (cornice ripetuta in tutte le tavole) corrisponde la graduazione del meridiano in ferro che costituisce l'armatura del globo al centro e la traccia dei meridiani e dei paralleli sulla superficie della terra. Il fondamento di questa cornice, che permetterle di ribattere le tavole sul globo, è **quantitativa**, matematica, perciò consente di rappresentare tutto giustissimo e senza errori.

Il **dominio conoscitivo** su un'ecumene diventata sferica è possibile nel momento in cui l'unità viene proiettata sulla superficie geometrica. Il sistema astratto dei paralleli e dei meridiani conferisce un ordine

alla lettura e alla comprensione del globo terrestre, suddividerlo in parti ma far sì che ciascuna delle parti sia accomunata dall'uniformità della dipendenza da un tutto.

La porta d'ingresso/d'uscita coincide con il **meridiano** che dà un ordine di inizio e di fine alla successione delle tavole e indica l'alterità fra le due rappresentazioni della terra – idea concreta di come un meridiano possa tagliare e ritagliare la superficie del globo. I meridiani segnati sulla superficie conferiscono l'ordine alla rappresentazione, ma non punti di inizio e di fine per percorrere la sfera: fissano un ordine di disposizione quando sono un tutt'uno con la cornice graduata (che separa e uniforma una tavola all'altra).

Questa alterità – proiezione di una sfera sulla superficie piana che implica sempre la perdita di qualche proprietà della prima – è vicina alla *concezione neoplatonica di alterità fra parti e tutto*: ogni parte, in quanto frutto di un dispiegamento dell'unità, è un'altra cosa rispetto al tutto, al suo modello, perché è un'**immagine del tutto** e, come tale, conserva solo alcune caratteristiche.

Con “uniformità della dipendenza” e “tutto organizzato intorno ad un principio direttivo” si è parlato nei termini di **Louis Hjelmslev**, strutturalista e linguista del Novecento. Difatti, nel concetto contemporaneo di **struttura**, l'identità della parte è relazionale/funzione della sua appartenenza al tutto (come per i neoplatonici). Inoltre, questa dinamicità fra tutto e parte è ciò che Danti sperimenta attraverso la tavola, sia quella dipinta delle carte geografiche che su quella scritta delle sue opere teoriche – la *Sfera del mondo* è stata qui descritta come una serie di definizioni incluse l'una nell'altra (inclusioni fra parentesi, come una cornice, rimandando all'argomento principale della tavola). Per Danti, la tavola è una questione di **inquadramento**, in quanto *dis-positio* (ordinamento dei pensieri nel discorso) della molteplicità delle parti e di relazioni fra esse e la totalità. E questa totalità di contenuto si identifica con la sfera.

Nella Prefazione di Scienze matematiche (1577), Danti scrive della finalit  delle sue tavole – fabbricare le seguenti tavole per spiegare la parte Astronomica del trattato della Sfera e delle teorie dei pianeti. Le tavole si fabbricano, come le macchine, e sono finalizzate alla memoria, cio  alla memorizzazione visiva. Concepite nell'ambito della cultura cinquecentesca, le tavole dantiane sono una macchina per la memoria, per ridurre a memoria un'altra macchina, quella universale del mondo e della terra. Gli studi di **Paolo Rossi** evidenziano il contributo di **Pietro Ramo** alle questioni sull'arte della memoria. La **memoria**, per Ramo,   parte della dialettica (non retorica), disciplina che costituisce la nuova logica – perch  viene considerata “ombra della *dispositio*” dandosi che la *dispositio*, insieme all'*inventio*, risulta appartenente alla logica. La memoria, quindi, tende ad identificarsi con una *dispositio* che Ramo definisce “**dottrina del giudizio**” – dottrina classificatoria che colloca le cose, gli argomenti trovati, e giudica tale collocazione. La *dispositio* diventa il contenuto pi  nuovo delle tavole di Danti e permette di ringiovanire contenuti ormai superati oppure di inquadrare e dominare la novit  del mondo, appena scoperto, rappresentato nella Guardaroba. L'originalit  di questa *dispositio* sta negli intrecci e nelle convergenze (come si   visto con Proclo e Tolomeo) nelle corrispondenze tra le *mises en forme* di diversi contenuti ed espressioni di contenuti.

Egnazio Danti  , infatti, un cosmografo della doppia graphe del cosmo – un mondo che trova un senso (principio direttivo di senso), nella *dispositio* dei contenuti sulle sue tavole scritte/dipinte, perch  fra parole e immagini il dispiegamento dei contenuti segue lo stesso senso di lettura. Il principio direttivo   quello dell'**orizzontalit **, sia nelle tavole della Guardaroba che nelle cinque tavole della Sfera (stampate su fogli ripiegati in due che si aprono in senso orizzontale, in formato atlantico).

La variet  delle carte dantiane – Per esempio, fra la carta della terra “cognita antica” e quella della “cognita moderna” sono presenti differenze figurative differenti:

- [fig. 10] tavola della *Livonia et Littuania* – appartenente al mondo cognito antico – sfondo alquanto uniforme, l'elemento principale   la molteplicit  di punti e i nomi dei luoghi;
- [fig. 11] tavola dell'America centrale e meridionale, largo spazio al tratto pittorico e alla quasi contemplazione paesaggistica, piuttosto che alla nomenclatura;

Il nuovo della cornice modulare, il cui ordine si fonda sulle coordinate astronomiche, inquadra anche il vecchio – nella rappresentazione del mare compare il reticolato di rombi proprio dell'orientamento secondo la rosa dei venti, che   eredit  della cartografia medievale. L'impronta della geografia descrittiva di Strabone

compare nelle parole dei cartigli dantiani, dove si elencano ad esempio i nomi degli uomini illustri nati in una regione, le curiosità e i tesori dei luoghi.

La mappa *L'ultime parti note del Indie Occidentali* [fig. 12] presenta la scritta “Terra o mare incognito”, che significa che ciò che viene in qualche modo visualizzato mai è stato visto o provato, ma deve essere visualizzato perché è pre-visto dalla struttura del mondo concepito come sfera. L'incognito è, dunque, destinato a divenire presto cognito.

4. Geografia degli armadi a muro

Vi sono due descrizioni contemporanee della Guardaroba, che parlavano inconsapevolmente dei suoi scandali – La prima è di **Schulz**: “la sala, come ci appare oggi, sembra semplicemente una raccolta di carte geografiche”. Il grande miracolo della cosmografia, capace di far entrare in un nuovo mondo entrando in una stanza, era stato ottenuto molto più semplicemente di quanto si credesse. Il semplicemente allude all'aspetto della sala di oggi, implicando che il disegno originale fosse molto più complesso. Considera la sala come il ripetersi in orizzontale di un modulo matematico-geografico. La collocazione di busti di uomini famosi sopra gli armadi rappresenta una volontà di inventare la storia. Considera insolito l'assenza di qualsiasi riferimento o principio organizzatore divino nel progetto.

Nella Guardaroba tutto si dispone in orizzontale, non c'è alcun rinvio verticale – La **misura** è la legge e senso del tutto e, i tasselli della Guardaroba, intendono che ciò-che-è-vero sia ciò-che-è, perché ciò-che-ancora-non-è è comunque pre-visto, portato all'essere, all'esistenza, semplicemente in virtù di una struttura. La figura di Dio non è del tutto assente, ma è diminuita: alla divinità si riconosce solo il potere di decidere in merito ad un prima o ad un poi, cioè ad una questione temporale riguardante la scoperta delle caratteristiche di una porzione di globo terracqueo. Ma la precedente e fondante decisione che tale porzione esiste è affidata alla struttura, motivo per cui la ratio matematica ha compiuto da sola il miracolo (dall'impossibile al possibile, dal falso al vero). La matematica di Proclo, definita “*matematica del misticismo*”, non avrebbe mai avuto un rapporto così esclusivo e diretto con la totalità, perché legata alla superficie su cui si dispiegano le parti. Nei limiti del suo pensiero per immagini, la sua geometria rinvia sempre ad un inespresso/inesprimibile. Nella Guardaroba non può esistere una matematica del misticismo, ma la matematica o il misticismo ed Egnazio Danti sceglie la **matematica**. Tale scelta radicale ricorda quella compiuta dal suo committente, il duca Cosimo, il quale istituisce una cattedra di matematica nello Studio fiorentino affidandola a Danti, sostituendola alla cattedra di teologia.

La Guardaroba oggi è denominata **Sala delle Carte Geografiche** – Secondo **Fiorani**, il nome attuale offusca la funzione originaria della stanza, quella di riporvi dentro le cose più importanti, di pregio e di bellezza, che possedeva il duca – ciò spiega la presenza degli armadi. Invece, tale nome, sottolinea il miracolo di questa stanza – la rappresentazione cosmografica del mondo fa scordare che ci sia altro all'interno degli armadi, la superficie soddisfa ogni conoscenza. Dunque, l'odierna nominazione esprime quella riduzione a semplici cornici di tavole geografiche ciò che dovevano essere scrigni di altre meraviglie – scompare il verticale e il **dentro**.

Francesco de' Medici assiste al progressivo concretizzarsi dell'invenzione di Cosimo, trovando scandaloso il fatto che sia stato portato tutto in superficie, e lo testimonia la realizzazione di un progetto opposto a quello della Guardaroba, per ricordare la visione del mondo che la cosmografia aveva cancellato – nel 1570, a Palazzo Vecchio, si inizia a realizzare lo **Studiolo di Francesco**, stanza composta di armadi a muro destinati a raccogliere i tesori granducali, proprio come la Guardaroba. Ispirandosi al vecchio Urano, le pareti e la volta dello Studiolo vengono affrescate con scene/figure allegoriche, tratte soprattutto dalla mitologia greca, e vi è anche un'allegoria della stessa Terra.

Fare filosofia sul mondo in allegoria significa rinviare a un secondo senso – tali figure implicano una **verità nascosta**, la fede in un inesprimibile, un invito a non arrestare l'interpretazione alla superficie e alla visione immediata. In allegoria nulla è semplicemente. Lo Studiolo si impone come una vera guardaroba, poiché tutto in esso allude a tesori nascosti, come quelli riposti negli armadi. Anche in questo stanzino si aspira a racchiudere il cosmo, attraverso un complesso progetto iconografico volto a rappresentare in chiave allegorica il rapporto tra natura e arte. **Vincenzo Borghini**, ideatore del progetto, conferma che la vera ricchezza di questa stanza sta in ciò che non si vede/che è nascosto. Vasari, nelle **Vite**, parla del progetto

cosmografico accennando appena i tesori custoditi, mentre Borghini parla dello Studiolo in funzione di ciò che sta dentro agli armadi (quantità/qualità, non si possono comparare le due stanze).

Lo scandalo sta nella concezione di armadio – La parola italiana “**armadio/armario**” corrisponde in latino a “*armarium*” e, in greco, a “*armarion*” che appartiene al greco tardo, non classico (VI sec.), parlato nelle regioni orientali del Mediterraneo (fra Costantinopoli e la Palestina). Neppure la Suda (X sec.) lo riporta, dove invece l’*Etymologicum Magnum* (XII sec) ne offre una spiegazione:

- ARMADIO (*armarion*): quelli che noi denominiamo *armaria* (armadi) dovrebbero essere chiamati **hermaria**, secondo quanto riporta il nono capitolo dei Nomi divini (scoli a san Dionigi).
- In Greci infatti costruivano statue senza mani né piedi (*andriantes*) e le chiamavano **Erme**, da cui deriva il diminutivo di hermarion;
- Le facevano vuote all’interno con delle aperture, come armadi ricavati nel muro (*toichopyrgiskoi*) e, all’interno di esse, ponevano delle statue (*agalmeta*) degli dèi che veneravano e, all’esterno, chiudevano le Erme;

Gli scoliasti (termine coniato nell’antichità per indicare chi interpretava o esponeva antichi testi classici) di **Dionigi Areopagita** spiegano il significato di armadi a muro. Il brano dell’*Etymologicum Magnum* presenta due *hapax* connessi al concetto di armadio:

- *Hermarion*, ipotetico diminutivo coniato per questa spiegazione etimologica;
- *Toichopyrgiskoi*, termine composto che significa “armadio a muro”;

Lo scoliasta **Giovanni di Scitopoli** parla di armadi a muro per spiegare il termine *agalma*, in cui si annida la concezione più potente di cosmo che ci provenga dalla cultura tardoantica – indica un oggetto prezioso, che evoca lo splendore dell’oro, un’immagine e in particolare una statua che si offre agli dèi o che li rappresenta. Nei rituali teurgici del tardoantico, che consistevano nell’inserire una divinità in un oggetto inanimato, l’*agalma* diviene tale oggetto/statua, viene riempita all’interno oppure viene rivestita e circondata da vesti/materiali preziosi – alcuni riconoscono queste statue come scatole e le aprono, trovano all’interno contenuti vicini al divino, altri si fermano al loro significato e alla figura esteriore. Allo stesso modo, un armadio ricavato nel muro può essere considerato uno scrigno o una parte della superficie di una parete.

Secondo Giovanni di Scitopoli, le statue-scatole e gli armadi a muro costituiscono il modello concreto di agalma, la significazione a cui allude Dionigi – la significazione simbolica. L’essenza del simbolo consiste nel **contrasto interno-esterno**: dentro vi sono i contenuti più alti e migliori. Lo pseudo-Dionigi crea una base teorica convertendo in senso cristiano la filosofia platonica sulle immagini. La statua-scatola e l’armadio a muro costituiscono il modello dell’interpretazione simbolica di un’immagine della fusione tra la significazione dell’immagine e quella del simbolo. In merito alle immagini, la tradizione platonica riconosce l’alterità/parzialità/falsità che caratterizzano il loro significato a confronto con la verità di ciò a cui esse rinviano. L’interpretazione simbolica dell’immagine – la concezione dell’immagine come un *agalma* – tenta di superare tali limiti di alterità attraverso il contrasto fuori/dentro. La falsità di un’*immagine-agalma* riguarda il suo significato più evidente, superficiale ed accessibile a tutti, ma l’interpretazione simbolica consente di andare oltre questa superficie, alla ricerca di contenuti interni che hanno maggiore verità. L’agalma diviene il modello privilegiato di significazione del divino in quanto unità e totalità.

Per questa fusione con l’idea di totalità, l’agalma diviene anche una rappresentazione del cosmo a partire dal III sec. – L’agalma è il cosmo perché il significato di entrambi si fonda sul contrasto fra fuori e dentro, fra superficie e profondità. La stanza della Guardaroba, per gli uomini del Rinascimento, rappresentò NON una stanza comprensiva di armadi a muro in cui raccogliere tesori provenienti dal mondo, MA un unico ed enorme armadio a muro, un unico modello ingradito e amplificato a tal punto da divenire una stanza. E quest’unico modello, l’armadio a muro, era al contempo modello del simbolo e del mondo. L’armadio-stanza era di per sé già simbolo del mondo, senza bisogno di ulteriori rappresentazioni. Dipingerci figure allegoriche significava rispettare le caratteristiche del modello dell’armadio, della concezione di cosmo che la cultura classica neoplatonica aveva trasmesso al Rinascimento.

Chiamare Guardaroba la stanza di Cosimo era una contraddizione, la stessa stanza si reggeva su una contraddizione – armadi privati della loro valenza di simboli, di costituire dei simboli del cosmo. Una nuova rappresentazione del mondo aveva svuotato gli armadi alle pareti di senso, agli occhi di Francesco. Contraddiceva, quindi, la concezione più tradizionale che gli uomini del ‘500 avevano del simbolico/modo

di intendere l'accesso alla verità e alla conoscenza: quello che prevedeva gradi e soglie, il nascondimento e la segretezza, sia in ambito sacro che profano. **Questa contraddizione costituì un vero scandalo.**

