

PROPAGANDA FIGURATA: GEOMETRIE DI DOMINIO E  
 IDEOLOGIE VENEZIANE NELLE CARTE  
 DI VINCENZO CORONELLI

In un singolare opuscolo stampato a Udine nel 1687 col titolo *Ambascieria della Grecia liberata* l'anonimo autore immagina le scienze e le arti preparare le feste per il ricevimento del patriarca d'Aquileia, Giovanni Dolfin, nella città friulana.<sup>1</sup> Tra gli apparati della decorazione spiccano alcuni quadri delle città del Peloponneso appena conquistate dalle armi veneziane. Nel quadro di Prevesa si rappresenta «al mezzo il gran signore in piedi collo scettro e turbante imperiale per terra, coperto d'un ricchissimo manto, geografico di tutti i suoi regni, attorno i quattro principi confinanti collegati a federe, che dividendosi il manto lo spogliano»; in quello di Corone «in lontananza la Fama che pubblica a suon di tromba nella piazza di Costantinopoli ripiena di numeroso popolo le vittorie della Serenissima Republica»; in un altro, che illustra la conquista di Calamata, il gran signore con i suoi ministri spiega i motivi delle sconfitte subite, mentre in quello di Navarino viene raffigurato «Caronte con molte ombre infernali nel fiume Acheronte (quale al parer di Strabone ha la sua origine nella Grecia) con la sua barca, che traghetta il gran turco al Capo Matapan sul Braccio di Maina, creduto la bocca d'inferno»; infine un ritratto del capitano generale Francesco Morosini.

La serie delle caricature dei turchi e dei dipinti sopra menzionati costituisce uno dei tanti esempi di quell'arte "documentaria" fiorita durante gli ultimi anni dell'espansionismo veneziano. Allora la guerra contro i turchi fu accompagnata da una vasta e articolata comunicazione basata sulla stampa, le arti figurative, la medagliistica e la musica, allo scopo di promuovere una visione trionfalistica e un'interpretazione eroica della storia e della politica marciata. Dalla tela di Gregorio Lazzarini, che raffigura Francesco Morosini nell'atto di offrire una donna bruna inginocchiata (la Morea) in dono a Venezia, fino alla serie dei dipinti commissionati dallo stesso Morosini con la rappresentazione di tutte le battaglie cui partecipò e dalle medaglie politiche raffiguranti sia le fortezze conquistate sia gli alleati della Sacra Lega fino al complesso funerario eretto da Pietro Garzoni ai Frari in memoria del fratello Girolamo caduto a Negroponte, si dipana un insieme di elementi che costituiscono uno spettacolare esempio di racconti visivi creati dai vincitori per commemorare i successi militari e i protagonisti degli eventi.

L'importanza di quella che potremmo chiamare «gestione dell'immagine» durante la guerra merita di essere enfatizzata. Lo studio della cultura visuale prodotta dalle vicende politiche e militari prende avvio

1. *Ambascieria della Grecia liberata al padre delle lettere, quando l'eminentissimo Giovanni Delfino cardinale e patriarca d'Aquileia &c portossi a vedere le pubbliche scuole sotto la direzione de' PP. Barnabiti nell'illustrissima città di Udine l'anno MDCLXXXVII*, Udine, Schiratti, 1687.

dall'osservazione che la storia della cultura veneziana, come del resto di tutta quella dell'Europa moderna, non sarebbe stata la stessa, se gli storici si fossero attenuti esclusivamente ai documenti ufficiali conservati negli archivi delle varie magistrature. Le immagini non sono solo una lente attraverso cui è possibile osservare la storia della cultura e delle idee, accanto ad altri tipi di fonti storiche, ma, come nota Peter Burke nel suo ultimo libro sui vantaggi e le trappole dell'uso delle testimonianze visive nella scrittura della storia, esse costituiscono «the best guide to the power of visual representations in the religious and political life of past cultures».<sup>2</sup> Le immagini si configurano come estensioni dei contesti sociali in cui sono prodotte, espressioni di una cultura politica locale, veicoli di informazione, ma anche agenti di comunicazione che mediano relazioni di potere. Per queste ragioni esse possono costituire un campo di riflessione sui nessi tra mezzi di comunicazione e politica.

Certamente la storia della cultura visuale non si esaurisce nella storia dell'arte, ma costituisce un settore di studio interdisciplinare, che riguarda l'analisi critica di eventi visivi dove informazione, significato o piacere sono ricercati dal consumatore tramite una tecnologia visuale. Tale critica prende in considerazione l'importanza del fare immagini, le componenti formali di una data immagine e il completamento dell'opera dalla sua ricezione culturale. Contro l'egemonia della parola si è sviluppato un modello del mondo pittorico invece che testuale derivato dalla tesi che la visione (l'atto di guardare, le pratiche di osservazione etc.) può essere un problema altrettanto interessante come le varie forme di lettura.<sup>3</sup>

Una cultura dell'immagine è la cultura della stampa, che permise quello che William M. Ivins Jr. ha chiamato «the exactly repeatable pictorial statements».<sup>4</sup> Al mondo dell'invenzione tipografica appartengono carte geografiche, mappe militari, caricature, disegni di fortezze e vedute di città, che si sviluppano come corredo alla parola scritta e spesso come un genere autonomo del mercato del libro. La silografia ma soprattutto l'incisione resero possibile la produzione di immagini di eventi d'attualità, che costituivano l'equivalente grafico delle relazioni a stampa con resoconti di quegli episodi. L'immagine a stampa ad un solo foglio è un oggetto effimero e, benché i contenitori dei venditori ambulanti nelle rappresentazioni pervenuteci siano pieni di questo tipo di prodotti,<sup>5</sup> l'insistenza sull'"arte" come funzione estetica delle immagini, almeno nelle cerchie elitarie e specialmente dal Settecento in poi, li fece considerare meri strumenti divulgativi di valore contingente decretandone in gran parte la distruzione. Paradossalmente ciò avveniva proprio mentre, a partire dalla metà del Seicento, fioriva una

2. P. BURKE, *Eyewitnessing. The uses of images as historical evidence*, London, 2001, p. 13.

3. N. MIRZOEFF, *What is visual culture?*, in *The Visual Culture Reader*, a c. di N. MIRZOEFF London-New York, 1998, pp. 3-13; W.J.T. MITCHELL, *Picture Theory*, Chicago, 1994.

4. W.M. IVINS, *Prints and visual communication*, Cambridge (Mass.), 1953, pp. 1-50; R. CHARTIER, *La culture de l'imprimé*, in *Les usages de l'imprimé (XVe-XIXe siècle)*, a c. di R. CHARTIER, Paris, 1987, pp. 13-15.

5. *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. Le incisioni. I*, Giuseppe Maria Mitelli, a c. di F. VARIGNANA, Bologna, 1978, tav. 4, 122; M. GRIVEL, *Le commerce de l'estampe a Paris au XVIIe siècle*, Geneve, 1986. Cfr. anche la tavola «Ozio proficuo» in G. GREVEMBRUCH, *Gli abiti de veneziani di quasi ogni età con diligenza raccolti e dipinti nel secolo XVIII*, Venezia, 1981, IV, p. 88.

letteratura autonoma sull'arte dell'incisione con trattati, dizionari e cataloghi di stampe.<sup>6</sup>

Le carte geografiche e le vedute di città rappresentano una parte notevole delle stampe riferite alla guerra di Morea, strumento esse stesse di lettura degli avvisi, base su cui appoggiare la conoscenza indotta dalle cronache, oggetto perciò di quella nuova avidità di sapere che investe il pubblico della cultura scritta secentesca. Punto di convergenza tra l'interesse dello Stato per la celebrazione delle sue imprese espansionistiche e la diffusa curiosità geografica, esse costituivano un mezzo efficace per favorire la conoscenza dei lontani luoghi, teatro delle vittorie veneziane, attraverso due tipologie visuali affermate nei secoli XVI-XVII: quella dell'iconografia urbana, che ebbe la maggiore diffusione attraverso il genere del "teatro" di città,<sup>7</sup> e quella della rappresentazione della guerra e di città assediate, tema iconografico di enorme fortuna,<sup>8</sup> che rendeva la raffigurazione dello scontro veneto-islamico in modo da mettere in risalto la nota comune della drammaticità nello sfondo della città e del territorio, delle mura, dei fossati e delle artiglierie senza indugiare nella raffigurazione dei tratti specifici di ciascun episodio militare. Verso la stessa finalità convergeva l'opera di pittori, letterati, storici, che miravano, secondo un gusto tipicamente manieristico, non tanto alla riproduzione fedele del teatro dello scontro, quanto ad ottenere un felice effetto narrativo o pittorico.

In una società ad alfabetizzazione limitata, il valore di dimostrazione di questi documenti consiste nel visualizzare contenuti informativi, prodotti direttamente o indirettamente dalla cultura dello Stato, trasmettendo nozioni correlate alla categoria dell'appartenenza territoriale. Queste immagini, diffuse ad un livello popolare (o di larga circolazione), fungevano da beni di consumo, che consentivano al pubblico di formarsi un'idea del contesto geografico degli eventi. Come ha scritto Chandra Mukerji, lo studio delle stampe costituisce uno dei modi per analizzare lo sviluppo storico del consumo, perché le mappe e le stampe sono oggetti economici in vendita all'interno di una nuova pratica di mercato.<sup>9</sup> L'importanza del consumatore emerge quando le mappe vengono considerate nel più ampio contesto del commercio dei libri e delle stampe. Queste non giocavano solo il ruolo di oggetti decorativi, che influivano sulla formazione del gusto geografico di un'élite fedele alla sua vocazione cosmopolita, ma, come fonte di informazione topica, erano destinate ad un vasto pubblico interessato all'attualità.<sup>10</sup>

Le incisioni erano vendute insieme a racconti e relazioni a stampa, che informavano il pubblico sull'evolversi di eventi cruciali. La do-

6. *L'Arti per via. Percorsi nella catalogazione delle opere grafiche*, a c. di G. BENASSATI, Bologna, 2000, pp. 11-42. Cfr. anche *Domenico Tempesti e I discorsi sopra l'intaglio ed ogni sorte d'intagliare in rame da lui provate e osservate dai più grand'huomini di tale professione*, a c. di F. DE DENARO, Firenze, 1994.

7. L. NUTI, *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venezia, 1996.

8. C. DE SETA, *Le mura simbolo della città*, in *La città e le mura*, a c. di C. DE SETA e J. LE GOFF, Bari-Roma, 1989, pp. 17-50.

9. C. MUKERJI, *From graven images. Patterns of modern materialism*, New York, 1983. Cfr. D. WOODWARD, *Maps as prints in the Italian Renaissance. Makers, distributors & consumers*, London, 1996, pp. 76-78.

10. WOODWARD, *op. cit.*, pp. 100-101.

manda di notizie su questi ultimi provocava una produzione tipografica straordinaria, accompagnata da materiale iconografico, esemplato di solito da disegni di ingegneri militari, secondo una prassi consolidatasi già nel Cinquecento: per esempio le carte di Nicolò Nelli illustranti le varie fasi dell'assedio turco di Malta nel 1565 piuttosto che la silografia dell'assedio di Vienna del 1529 di Nicolaus Meldemann, basata sul disegno di un pittore locale, salito sulle guglie della cattedrale di S. Stefano, e con l'omissione di importanti edifici motivata da ragioni di risparmio e quindi di accessibilità per la gente comune (*gemeiner mann*).<sup>11</sup> Non è sorprendente che, sul modello delle relazioni a stampa, le incisioni siano nate sensazionali, offrendo, oltre alla descrizione topografica, un resoconto di attualità, che trasformava l'immagine in quello che lo storico dell'arte Peter Wagner chiama un «iconotext», leggibile letteralmente oltre che metaforicamente.<sup>12</sup> Tuttavia pubblicizzare la sconfitta turca non era solo una concessione gratuita al sensazionalismo. In virtù delle osservazioni dello storico francese Jean Delumeau, secondo il quale il periodo dal Trecento al Seicento era psicologicamente legato alla paura, al peccato e al senso di colpa,<sup>13</sup> diventa necessario comprendere l'emozione collettiva provocata dall'espansione turca, specialmente dopo la Controriforma che promuove un generale rilancio della pietà popolare. Quando alla fine del Seicento gli stampatori veneziani (Girolamo Albrizzi, Antonio Bosio, Andrea Poletti e altri) stampavano i resoconti di assedi delle città peloponnesiache e le rispettive incisioni, essi seguivano una tradizione editoriale che faceva leva sulla paura che l'impero ottomano suscitava tra le popolazioni europee: paura che, giustamente, sarebbe considerata come causa della passione per le ultime notizie.<sup>14</sup> Altrettanto, quando l'incisore bolognese Giuseppe Maria Mitelli impiega il suo «taglio giocoso» per raffigurare i turchi sconfitti, disperati, incatenati e ridicolizzati, il suo umorismo può essere letto come espressione di ansia verso la figura del turco.<sup>15</sup>

Ma il ruolo dell'immagine a stampa non si esaurisce nella funzione informativa. Lo Stato percepisce nell'incisione, sebbene arte "minore", un mezzo efficace e comodo per comunicare idee ad un vasto pubblico: attraverso di essa «il potere s'illustra».<sup>16</sup> Destinando immagini a un lettore sul quale cerca sempre di agire e produrre un effetto, la produzione iconografica ritrova in tal modo le finalità della retorica: persuadere, ottenere l'adesione del lettore ai progetti espansionistici della classe dirigente, trasferendo idealmente al centro della vita metropolitana i territori lontani colonizzati, che non rappresentano semplice-

11. WOODWARD, *op. cit.*, pp. 93-99; D. LANDAU - P. PARSHALL, *The Renaissance print: 1470-1550*, New Haven-London, 1994, pp. 227-228.

12. P. WAGNER, *Reading Iconotexts. From Swift to the French Revolution*, London, 1995.

13. J. DELUMEAU, *Il peccato e la paura. L'idea di colpa in Occidente dal XIII al XVIII secolo*, Bologna, 2000.

14. LANDAU - PARSHALL, *op. cit.*, p. 227: «Indeed, it would be fair to say that in Europe the flagrant passion for access to the latest news (*die neue Zeitung*) came about because of the Turkish threat». Per la risposta degli stampatori alla domanda di notizie sulla guerra della Sacra Lega cfr. M. INFELISE, *La guerra, le nuove, i curiosi. I giornali militari negli anni della Lega contro il Turco (1683-1690)*, in *I Farnese: corti, guerra e nobiltà in antico regime. Atti del convegno Piacenza 24-26 novembre 1994*, a c. di A. BILOTTO, P. DEL NEGRO, C. MOZZARELLI, Roma, 1997, pp. 321-348.

15. *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio...* cit., tav. 117-118, 120-121, 125-127, 132, 134, 172, 206, 242.

16. CHARTIER, *op. cit.*, p. 308.

mente concetti geografici, ma la promessa di una sicura prosperità economica. Strumento conveniente per fomentare il patriottismo civico e indurre i sudditi a mantenere la fedeltà verso i loro capi, che dalla prova contro la minaccia turca uscirono vincitori, nello stesso tempo favoriva la partecipazione alla vita politica, la discussione e forme di socialità attraverso la rielaborazione dei messaggi visivi e delle notizie nelle «farmacopee, le barbierie e le conventicole». <sup>17</sup> D'altra parte occorre notare la selezione degli strumenti utili per il coinvolgimento dei sudditi: non era informazione sul funzionamento del sistema politico o aperta discussione sugli affari di Stato considerati come *arcana imperii*, cioè un'arte segreta riservata agli uomini di governo. <sup>18</sup> L'interesse del contadino per avere notizie sulle vittorie di Morosini nella *Canzon in dialogo tra un Venetian e l' so gastaldo de Padovana per i acquisti in Morea delle città de Patrasso e Lepanto con i dō Dardanelli, nel mese di luglio 1687 sotto la condotta gloriosa del capitan general Francesco Moresini cavalier e procurator*, se da una parte risulta come effetto dell'idealizzazione della spontanea partecipazione popolare, contrastata dal disprezzo verso il «volgo» espresso dal nobile veneziano secondo cui «saver le cose delle guerre / non è per zente, che laora terre», nello stesso tempo costituisce un esempio dell'importanza che assume il tema dell'opinione – *Dell'opinione regina del mondo* secondo un libro italiano citato da Pascal – come sostegno del potere. <sup>19</sup>

La logica delle immagini a stampa sembra essere analoga alle illustrazioni nei manoscritti medievali: esse funzionano meno come riproduzioni di oggetti, persone ed eventi che come invenzioni mnemoniche. Lettere e immagini sono segni non perché imitano un oggetto, ma perché ricordano qualcosa che è passato in memoria. Già dall'antichità nelle varie teorie della conoscenza l'«arte della memoria» ha sottolineato l'utilità di associare immagini forti a qualsiasi cosa si volesse fissare nella memoria. <sup>20</sup> E benché nella maggioranza dei casi si trattasse di referenti immateriali, immagini materiali sono state costruite in ogni epoca per trasmettere memorie tramite collegamenti con strutture spaziali, con «luoghi della memoria» che collocavano ciò che si desiderava ricordare in suggestivi luoghi immaginari. <sup>21</sup> Accanto a tali tesi si trovano simili considerazioni attinenti alla geografia come «oculus Historiae» (Abraham Ortelius), ma anche alla geografia «trasportata al morale» secondo Daniello Bartoli. <sup>22</sup>

Solo recentemente, grazie ad un'apertura interdisciplinare, riflessioni teoriche e critiche sulla cartografia come distinta epistemologia con pratiche culturali e storiche variabili hanno descritto il cambiamento del paradigma cartografico: da una visione «trasparente» della

17. Come notava Francesco Fulvio Frugoni nel *Cane di Diogene* descrivendo un curioso che frequentava tali posti «attorno a quei che leggean le loro lettere, per iscroccar qualche novella» e per «passare per uom di Stato e per politico di cervello». Cfr. *Trattatisti e narratori del Seicento*, a c. di E. RAIMONDI, Milano-Napoli, 1960, p. 1062.

18. R. DARNTON, *An Early Information Society: News and the Media in Eighteenth-century Paris*, «American Historical Review», 105 (feb. 2000), 1, pp. 1-35: 4.

19. J.A. MARAVALL, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, Bologna, 1985, pp. 166-169.

20. F. YATES, *L'arte della memoria*, Torino, 1972.

21. Sul rapporto tra spazio e memoria cfr. M. HALBWACHS, *La memoria collettiva*, Milano, 1987, cap. IV.

22. *Trattatisti e narratori...* cit., pp. 596-608.

carta come un neutro contenitore di informazioni esterne si è passati ad una “opaca”, che prende in considerazione le selezioni, le omissioni, le tecniche di rappresentazione, le influenze contestuali, i poteri intellettuali e immaginari del materiale cartografico.<sup>23</sup> La mappa geografica o militare costituisce un linguaggio di appropriazione dello spazio che indica pratiche di identità spaziale e operazioni di negoziazione intellettuale del territorio. Il paesaggio o la guerra si immaginano, si danno come immagini, che, però, non ripetono l’invisibile, ma *rendono visibile* partecipando ad un sistema di codici – geometrici, figurativi, estetici – che riflette un particolare tipo di percezione del mondo proprio di una specifica cultura. Così una veduta panoramica ha implicazioni psicologiche, simboliche e cognitive, suscettibili di ulteriore approfondimento nei concetti e categorie mentali proprie dell’epoca.

Capire la cultura delle carte sviluppata durante la guerra di Morea, malgrado le difficoltà create dall’«invisibilità della visione»<sup>24</sup> dei fruitori, innesta la problematica relativa al contesto politico: la rappresentazione cartografica può essere concepita come il significante dell’ideologia politica, del simbolismo della città marciana e della sua politica coloniale. Dietro la facciata delle informazioni topografiche si cela un’elaborata retorica del potere, la quale organizza l’iconografia in modo da rendere la carta trasparente ai valori ideologici della società che la produce. In forza di questa sua natura intrinsecamente conservatrice, essa viene manipolata per rafforzare consolidati interessi sociali e politici. Sotto tale luce l’efficienza dell’apparato cartografico si rivela simile a quella di altri mezzi d’integrazione culturale come le cerimonie, le feste, la letteratura, l’arte, la storiografia.

Il discorso che segue costituisce l’esito di una ricerca sul contributo offerto alla cultura visuale dell’espansionismo veneziano da Vincenzo Coronelli, cosmografo della Repubblica e uno dei personaggi più interessanti della storia di Venezia tra Sei e Settecento.<sup>25</sup> La scelta della sua opera come espressione di un momento della spazialità veneziana viene qui adoperata per esplorare alcuni dei contesti che hanno inciso sulla visualizzazione, la concettualizzazione, la memoria, la rappresentazione del dominio veneziano. L’iconografia coronelliana, influenzata dalla mitologia della città lagunare, è stata un’espressione grafica del grande racconto della visione imperiale. Come ha scritto Italo Calvino, la carta geografica «anche se statica, presuppone un’idea narrativa, è concepita in funzione d’un itinerario, è Odissea». Se però «esiste la mappa-Odissea non potrà mancare la mappa-Iliade» cioè un’iconogra-

23. J.B. HARLEY, *Maps, knowledge and power*, in *The iconography of landscape. Essays on the symbolic representation, design and use of past environments*, a c. di D. COSGROVE e S. DANIELS, Cambridge, 1988, pp. 277-312; F. FARINELLI, *I segni del mondo: immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, Firenze, 1992; C. JACOB, *L’empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l’histoire*, Paris, 1992; *Mappings*, a c. di D. COSGROVE, London, 1999.

24. BURKE, *Eyewitnessing...* cit., pp. 9-13.

25. Su Coronelli e le sue opere cfr. E. ARMAO, *Vincenzo Coronelli*, Firenze, 1944; *Il p. Vincenzo Coronelli dei frati minori conventuali 1650-1718 nel III centenario della nascita*, Roma, 1951; I. GATTI, *Il p. Vincenzo Coronelli dei Frati Minori Conventuali negli anni del generalato (1701-1707)*, 2 voll., Roma, 1976; *Vincenzo Coronelli e l’Imago Mundi*, a c. di D. DOMINI e M. MILANESI, Ravenna, 1998; *Un intellettuale europeo e il suo universo: Vincenzo Coronelli (1650-1718)*, a c. di M.G. TAVONI, Bologna, 1999. Si vedano anche le relative schede del catalogo *Immagini dal mito. La conquista veneziana della Morea (1684-1699)*, a c. di L. MARASSO e A. STOURAITI, Venezia, 2001.

fia militare di piante di città assediate:<sup>26</sup> questo è proprio il paradigma offerto da Coronelli. Enucleare una serie di questioni su queste immagini come mezzi di trasmissione delle memorie pubbliche della guerra – cosa rappresentano, come entrano in circuiti di uso e di significato, che rapporto instaurano con i testi verbali – implica esaminare i parametri della visualità e confrontarsi con la politica del discorso iconografico. Tutte le spazialità sono politiche perché sono il mezzo e l'espressione travestita di rapporti asimmetrici di potere. È sotto tale prospettiva che costruzioni egemoniche dello spazio, della politica e dell'identità andranno considerate senza insistere sull'analisi stilistica delle carte come prodotti finiti, ma privilegiando una considerazione contestuale delle specifiche pratiche culturali e processi del cartografare da cui esse emergono.<sup>27</sup>

Venezia dogale, in toga di ermellino e col corno, impugna con la sinistra il bastone di comando, mentre è seduta su un trono galleggiante posto su una quadriga guidata da Nettuno in piedi armato di tridente. Intorno al carro trionfale, in primo piano a sinistra, un tritone fa volteggiare una grande bandiera col leone di S. Marco, a destra il mare è affollato di relitti e corpi mutilati di turchi sconfitti, mentre dall'altro lato del carro due tritoni buccinanti soffiano nelle loro conchiglie come richiamo alla Fama.<sup>28</sup> Quale altra immagine più pregnante di questa per connotare che il dominio del mare giustamente appartiene alla Serenissima?

Si tratta di una delle allegorie di Venezia stampata dal padre francescano Vincenzo Coronelli, le cui opere costituiscono il più vasto programma iconografico destinato alla comunicazione delle ultime conquiste veneziane nell'impero ottomano alla fine del XVII secolo. La personificazione della città, in uso già dal Trecento, funziona come rappresentazione simbolica, insieme al leone di S. Marco, dello Stato veneziano.<sup>29</sup> Il progetto cartografico della geografia imperiale parte appunto dal centro, dalla capitale, che pretende autorità su un territorio teoricamente in continua estensione. A tale città vengono attribuite le qualità di un *axis mundi*, un fulcro dove spazio terrestre e tempo divino convergono. Durante l'espansione militare di fine Seicento si accentua l'espressione retorica di questa centralità attraverso l'arte, i riti collettivi, la narrazione; ma l'enfasi sulla raffigurazione visuale delle soggettività locali del dominio, compartecipi della civiltà della *civitas*, arriva all'apice con l'attività cartografica di Coronelli. Questi, promuovendo un progetto ideologico, all'interno del quale la geografia diventa terreno per la propaganda statale, organizza lo spazio rappresentato come una superficie marittima per il *telos* di Venezia, portata alla dominazione di terre ricche sottratte all'impero ottomano e recuperate alla civiltà cristiana.

26. I. CALVINO, *Il viandante nella mappa*, in Id., *Saggi 1945-1985*, a c. di M. BARENGHI, Milano, 1995, vol. 1, p. 428.

27. D. COSGROVE, *Introduction: Mapping Meanings*, in *Mappings*, cit., pp. 1-23.

28. G.B. MORO, *Memorie istoriografiche delli Regni della Morea e Negroponte...*, [Venezia, 1686]. Cfr. G. MAZZI, *Architetture e città*, in *Un intellettuale europeo*, cit., p. 168, nt. 271. La stessa immagine in controparte si trova in J. PEETERS, *Description des principales villes, havres et isles du golfe de Venise du côté oriental, comme aussi des villes et fortresses de la Morée et quelques places de la Grèce et des isles principales de l'Archipel...*, Anvers, [1690?].

29. W. WOLTERS, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale. Aspetti dell'autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento*, Venezia, 1987, pp. 228-238.

È possibile rintracciare la costruzione del discorso imperiale veneziano nelle immagini celebrative dell'illustre cosmografo e cogliere il significato della sua produzione editoriale rispetto al rapporto tra l'affermazione della visione oculare e la storia del colonialismo.<sup>30</sup> Nel rileggere queste carte secondo una strategia di decolonizzazione geografica, conviene porre la priorità sui loro fondamenti ideologici, simboli dell'espansionismo veneziano e testimonianze di un «inconscio politico»,<sup>31</sup> che, nell'atto di «vedere», rivela desideri di ordinare e controllare l'oggetto della visione e di stabilire un'autorità territoriale. Come tutte le immagini e rappresentazioni, le raffigurazioni dei luoghi della guerra non sono copie neutre di una realtà esterna, ma vengono usate in un contesto sociale specifico e acquistano valore come possessi desiderati. Attraverso la retorica di queste carte, si può cercare il modo in cui la Repubblica, in realtà la sua classe di governo, imponeva la propria figura, le proprie aspirazioni e i propri valori ad un mondo nuovamente conquistato. L'ingresso della geografia nell'immagine in funzione comunicativa può essere interpretato come un'affermazione che questa classe non ha abdicato al proprio ruolo istituzionale. Come la storiografia pubblica era sostanzialmente la proiezione della sua autobiografia,<sup>32</sup> allo stesso modo la cartografia è una sorta di autobiografia visiva, lo svolgersi della storia di un ceto dominante che riscopre un filone della sua identità collettiva. Per questo, più che un insieme di fortezze assediate e conquistate, le immagini rappresentano le tappe di un viaggio sentimentale del gruppo dei nobili che ritrovano i luoghi dell'inizio: il Levante, i territori greci, l'Arcipelago, l'Oriente.

Gli studi geografici hanno ripetutamente sottolineato che i paesaggi non sono solo naturali ma anche culturali. Per capire un paesaggio costruito, per esempio una fortezza costiera del Mediterraneo, bisogna di solito metterlo in rapporto con le sue rappresentazioni scritte o iconografiche, che non sono illustrazioni indipendenti, ma immagini del suo stesso significato, perché esse svolgono un ruolo attivo nella costituzione del sapere e del significato insiti negli oggetti rappresentati. Dal momento che i paesaggi sono simbolici e significativi, per interpretarli è necessario considerare i sistemi culturali in virtù dei quali gli uomini vi attribuiscono senso, perché «any landscape is composed non only of what lies before our eyes but what lies within our heads».<sup>33</sup>

Lo statuto del paesaggio come immagine e simbolo può essere osservato attraverso le opere storiche e geografiche di Coronelli, anche proprio per l'uso di motivi emblematici: una caratteristica costante della cultura manierista e barocca, che utilizza il discorso dell'emblema e dell'allegoria, simultaneamente comunicando e oscurando significati.<sup>34</sup>

30. *Landscape and power*, a c. di W.J.T. MITCHELL, Chicago, 1994.

31. Cfr. B. HARLEY, *Relire les cartes de la découverte de Christophe Colomb*, in *Le pouvoir des cartes*. Brian Harley et la cartographie, a c. di P. GOULD e A. BAILLY, Paris, 1995, p. 103.

32. G. BENZONI, *Introduzione*, in *Storici e politici veneti del Cinquecento e del Seicento*, a c. di G. BENZONI e T. ZANATO, Milano-Napoli, 1982, p. XXX.

33. D.W. MEINIG, *The beholding eye. Ten versions of the same scene*, in *The interpretation of ordinary landscapes*, a c. di D.W. MEINIG, Oxford, 1979, pp. 33-48: 34.

34. D. COSGROVE, *Apollo's eye. A cartographic genealogy of the Earth in the Western imagination*, Baltimore-London, 2001, cap. 6, *Emblematic globe*. Per le origini dell'emblematica barocca e la disseminazione di emblemi durante la

Le immagini a stampa che uscirono dal laboratorio del frate relative alle ultime conquiste territoriali della Serenissima visualizzarono il mondo come una serie di proprietà imperiali, che costituivano per Venezia una gloriosa topografia, un paesaggio costellato di centri d'interesse legati agli emblemi dello Stato e ai valori della pietà cristiana.

Da qui nasce il simbolismo iconografico che vede Venezia impegnata in una lotta epocale per la luce della verità cristiana contro le tenebre dell'infedeltà. Già con la Controriforma la rinnovata onda di pietà avviata dalla gerarchia ecclesiastica si manifestò non solo tramite la moltiplicazione delle messe o la decorazione sontuosa delle chiese, ma anche nel tentativo di dare alle arti figurative una nuova ispirazione religiosa sostenuta dalle caratteristiche didattico-educative delle immagini.<sup>35</sup> Coronelli, aderendo all'ideale del regolare colto, diffuso tra Sei e Settecento contemporaneamente alle riforme di studi promosse da molti ordini religiosi,<sup>36</sup> intraprende attraverso il lavoro iconografico un'operazione parallela al compito missionario assolto dai suoi colleghi francescani. È proprio per la fede che combatte la Repubblica, come enfaticamente sottolinea la presenza della croce tra le mani di un putto nell'allegoria apparsa nel suo *Corso geografico universale* (Venezia, 1692), dove la città è raffigurata nell'atto di vestirsi per la guerra aiutata da un gruppo di ancelle e putti, mentre sullo sfondo combattono eserciti in prossimità del mare e le galere assediano una fortezza evocando il trionfo militare. Il destino di Venezia segue il suo leone, che primeggia nella lotta per l'espansione del cristianesimo in una carta dell'Arcipelago nell'*Isolario*,<sup>37</sup> cacciando via un gruppo di turchi, i quali, insieme ad un cane, sembrano uscire dalla scena portando sulle spalle i loro bagagli: immagine che fa venire in mente altre immagini di file di carri con profughi che scappano dall'Alba Reale conquistata dalle armi imperiali, raffigurati in un'incisione di Arnold Van Westerhout,<sup>38</sup> o di trasferimenti di popolazioni, cacciate dalle città conquistate dai veneziani in Morea, descritti in relazioni a stampa e cronache dell'epoca.

È indicativa la presenza di questa immagine proprio nell'*Isolario*, cioè il culmine in età barocca della tradizione veneziana degli isolari, la quale scaturiva dalla cartografia nautica medievale e dall'esperienza navigatoria nel Mediterraneo orientale e nel mar Egeo, quando genovesi e veneziani veleggiavano tra le isole dell'Arcipelago per il lucroso commercio con Bisanzio e col Mar Nero.<sup>39</sup> Coronelli, seguendo proprio

Controriforma cfr. K. PINKUS, *Picturing Silence: Emblem, Language, Counter-Reformation, Materiality*, Univ. of Michigan Press, 1996.

35. P. PRODI, *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica*, Bologna, 1984; PINKUS, *op. cit.*, pp. 37-74; R. PO-CHIA Hsia, *La Controriforma. Il mondo del rinnovamento cattolico (1540-1770)*, Bologna, 2001, pp. 206-207.

36. A. BARZAZI, *Enciclopedismo e ordini religiosi tra Sei e Settecento: la «Biblioteca universale» di Vincenzo Coronelli*, «Studi settecenteschi», 16 (1996), pp. 61-83; 66.

37. V. CORONELLI, *Isolario...*, vol. 1, [Venezia], 1696.

38. *Teatro della guerra contro il Turco. Dove sono le piante e le vedute delle principali città e fortezze dell'Ungheria, Morea e d'altre provincie, con gl'assedii e conquiste fatte dall'armi cristiane sotto il felice pontificato di nostro signore papa Innocentio XI*, Roma, Gio. Giacomo de Rossi, 1687.

39. Per la cartografia nautica veneziana cfr. *Carte da navegar. Portolani e carte nautiche del Museo Correr 1318-1732*, a c. di S. BIADENE, Venezia, 1990; M. MILANESI, *La cartografia italiana nel Medio Evo e nel Rinascimento*, in *Cicle de conferències sobre Història de la Cartografia. 3er curs: La cartografia italiana*, Barcelona, 1993, pp. 51-61; V. VALERIO, *Atlanti italiani dall'invenzione della stampa all'affermazione della litografia*, in *Cicle de conferències...cit.*, pp.

questa tradizione, sviluppata dal Quattro al Seicento, porta il genere all'apice dedicando due volumi del suo *Atlante veneto*, sebbene in realtà di tale genere letterario la sua opera assuma solo il nome, essendo sostanzialmente una sintesi iconografica dell'isolario e dell'atlante di città. Infatti, l'opera del cosmografo rappresenta «il canto del cigno dell'isolario e dell'atlante urbano»,<sup>40</sup> e già dal 1689 con la pubblicazione della raccolta intitolata *Isole, città e fortezze più principali dell'Europa* è manifesta l'intenzione di trattare allo stesso modo i due temi, giacché le città da lui prescelte sono centri urbani costieri. Per una città-isola come Venezia, il cui impero annoverava isole e porti tra gli elementi qualificanti, la prospettiva insulare diventa un modo d'immaginare tutta la terra. Nella geografia coronelliana questa tendenza, spinta dall'ambizione dell'autore di superare vecchi testi sulla stessa materia, definisce l'opera come una grande «descrizione geografico-historica, sacro-profana, antico-moderna, politica, naturale e poetica». In essa ogni isola è presentata come un mondo a sé, che viene trattato attraverso notizie di carattere storico e geografico. Tuttavia non si tratta ormai di una contemplazione umanistica, che le descrive nel linguaggio del *locus amoenus*, ma di un netto cambiamento di prospettiva: adesso queste isole vengono dichiaratamente considerate geografia da conquistare, da controllare, da possedere. Non a caso nel 1684 Coronelli per l'accademia geografica che fonda nel convento dei Frari – la prima società geografica istituita nel mondo – usa il nome classico degli Argonauti, cioè «Europe's foundational imperial narrative»,<sup>41</sup> e come insegna adotta un globo navigato con una nave in cima e il motto «Plus ultra» a dichiarare la volontà di dominio.

Cercare quello che Coronelli vuol dire implica anche studiare le immagini e i testi all'interno del *continuum* di un discorso, restituirli ad uno spazio di contestualità. La «descrizione delle Historie», cioè i cicli pittorici a soggetto storico, costituiva per l'ambiente veneziano una parte importante della cultura visiva, che compendia la storiografia ufficiale compilata su incarico della città stessa. D'altra parte le rappresentazioni allegoriche, sostenute dal proposito di attribuire legittimità al ruolo della Serenissima, andavano di pari passo con l'usanza delle feste e delle processioni solenni, che mettevano in scena la gloria della città e delle classi che la costituivano. Come per esempio in una incisione di Coronelli Venezia riceve in omaggio il dominio del mare da Nettuno e Venere,<sup>42</sup> così, nella festa annuale della *Desponsatio maris* (o *Sensa*), veniva celebrato lo sposalizio simbolico del doge con il mare «in signum verum per-

153-157; P. FALCHETTA, *Introduzione alla storia della cartografia nautica a Venezia (sec. XIV-XV)*, in *L'Atlante di Battista Agnesi (1554-56)*, Verona, 1996, pp.117-199; M. DONATTINI, *Vincenzo Coronelli e l'immagine del mondo fra isolari e atlanti*, Ravenna, 1998, pp. 19-23; G. TOLIAS, *The Greek portolan charts 15th-17th centuries. A contribution to the Mediterranean cartography of the modern period*, Athens, 1999.

40. VALERIO, *op. cit.*, p. 162.

41. COSGROVE, *Apollo's eye...* cit., p. 240.

42. V. CORONELLI, *Ritratti de' celebri personaggi raccolti nell'Accademia Cosmografica degli Argonauti...*, Venezia, 1697.

petuique dominii» con la funzione di esprimere l'ambizione alla talassocrazia, uno dei cardini del programma politico di Venezia.<sup>43</sup>

L'intento di raffigurare un panorama completo dei territori di recente conquista si colloca nell'ambito della rappresentazione consueta dei possedimenti sottomessi. Coronelli, da questo punto di vista, non fa altro che seguire i *cliché* favoriti dalla tradizione encomiastica, che la guerra di Morea riprende e rielabora nella pubblicistica dell'epoca. Venezia, uno dei maggiori centri europei di produzione cartografica dalla fine del Quattrocento, percepisce la carta come indispensabile fonte di informazione e strumento per la gestione delle questioni relative alla difesa, alla navigazione e al commercio. Questa evidente polifunzionalità si rispecchia anche nell'arredamento dei palazzi pubblici e delle residenze private, dove globi e mappe erano sia oggetti di uso pratico sia elementi decorativi, che nello stesso tempo favorivano lo studio della storia offrendo una conoscenza dei luoghi delle vicende belliche.<sup>44</sup> Durante l'epoca barocca, quando l'immagine a stampa aveva assunto le dimensioni di oggetto di largo consumo, l'uso della mappa era parallelo al graduale dissolvimento d'importanza della sua funzione principale di strumento per la navigazione: «se la geografia del Cinquecento era in qualche modo quella dello shakespeariano *Mercante di Venezia*, che si voleva immaginare proteso su mappe e portolani in attesa del ritorno delle navi dal carico prezioso, quella di questo tempo, ossessivamente presente nelle stampe come nelle medaglie, nei libri come nei fogli sciolti, è determinazione di territori e di confini, luoghi da conoscere (ecco le descrizioni) per valutarne le redditività, beni da catasticare».<sup>45</sup> Lo sviluppo della cultura geografica va sempre di pari passo con il fenomeno del collezionismo, cioè con il consumo di beni culturali di moda negli ambienti dei nobili e degli intellettuali:<sup>46</sup> pratica sociale che, nel contempo, costituisce una delle espressioni della volontà di dominio dei ceti dirigenti. La carta geografica è ritenuta strumento per eccellenza nell'esercizio del potere, perché offre la visualizzazione del territorio, utile per finalità militari e di governo come anche per l'espansione coloniale. Nello stesso tempo una delle sue funzioni principali è individuata nell'esaltazione e nella celebrazione degli uomini di governo, che, tramite la miniaturizzazione del dominio, possono godere il piacere visivo della «spazializzazione del loro potere».<sup>47</sup>

Con Coronelli il contesto delle dimensioni ideologiche della cartografia, concentrato in modo emblematico nella confezione di globi per il re di Francia Luigi XIV, viene sviluppato attraverso il ruolo istituzionale che egli ricopriva fin dalla nomina a cosmografo della Repubblica veneta nel 1685. In virtù di questa carica straordinaria – alla quale quattro anni più tardi viene ad aggiungersi quella dell'insegnamento pub-

43. Sulla cerimonia cfr. L. URBAN, *Processioni e feste dogali. «Venetia est mundus»*, Vicenza, 1998, pp. 89-96.

44. Cfr. F. AMBROSINI, «Descrizioni del mondo» nelle case venete dei secoli XVI e XVII, «Archivio Veneto», 117 (1981), pp. 67-79; WOLTERS, *op. cit.*, pp. 260-265.

45. G. Busetto, *Introduzione*, in *Immagini dal mito...* cit., p. 10.

46. G. Olmi, *Terra e cielo in una stanza: mappe e globi nelle dimore e nelle collezioni dell'età moderna*, in *Un intellettuale europeo...* cit., pp. 55-91.

47. R. Siestrunc, *La carte militaire*, in *Cartes et figures de la terre*, Paris, 1980, pp. 363-374: 365.

blico della geografia – il suo programma editoriale offre una serie di scene di battaglie, di assedi, di piante di fortezze e di vedute di città conquistate, che, innanzitutto, sono forme simboliche, paesaggi allegorici di un'iconografia dei territori sotto il dominio marciano. Il racconto cartografico che si forma da esse viene svolto in un contesto sociale e rituale dove il ruolo dell'immagine militare o geografica soprattutto serve all'autodefinizione della classe dirigente.

Sia per capire il significato del lavoro del cosmografo come parte dell'autocelebrazione della Repubblica sia per identificare il suo apporto quale interprete della storia veneziana, è importante operare un confronto delle incisioni non solo con analoghe immagini in circolazione, ma anche con le coeve opere storiografiche. Il migliore esempio viene offerto dal modo con cui Coronelli nel 1705 risponde alla pubblicazione della prima parte dell'*Istoria della Repubblica di Venezia in tempo della Sacra Lega*, composta dal senatore e pubblico storiografo Pietro Garzoni. Il francescano coglie subito l'occasione per licenziare alle stampe nel 1706 quella che, in un certo senso, ne può rappresentare la versione in immagini intitolata *Regni, provincie, città, fortezze, terre, castelli, porti, battuti, assediati, invasi, o conquistati in tempo della Sacra Lega contra Maometto IV...*, e la dedica al nobile veneziano, inserendovi una sorta di sottotitolo, *Topografia della Sacra Lega*. Questo gli permette, tra l'altro, di legarsi, anche pubblicamente, ad un esponente del mondo che più gli interessava per la diffusione delle sue opere; peraltro, a lui si era già rivolto in veste di generale dell'ordine di S. Francesco, carica ricoperta fra accese polemiche dal 1701 al 1704, come testimoniato anche da lettere di Coronelli al Garzoni.<sup>48</sup> Nella dedicatoria enfatizza la vivacità del racconto dello storico attraverso la capacità di visualizzare i luoghi descritti: «Ma tra le molte singolarità, c'ho potuto ammirarvi, rimarcabile a me rassembra la vivacità delle ipotiposi, praticate nella descrizione di tanti luoghi, che vi son mentovati; quali vi si scorgono sì ben espressi, che chi non legge distratto, può formarsene nella fantasia la propria idea, non altrimenti, che se li rimirasse delincati con i tratti più squisiti di topografica mano».

Per illustrare la suddetta opera Coronelli raccolse una serie di carte, vedute e piante racchiuse in belle cornici ornate con lo stemma della famiglia Garzoni: si tratta per lo più di materiale iconografico e cartografico di seconda mano, una compilazione eterogenea di fonti non nominate, immagini quasi tutte pubblicate altrove e recuperate anche grazie all'accesso a informazioni militari concernenti piante di fortezze: ne è un esempio la pianta della città di Scio di Agostino Cerruti, capitano nel battaglione pontificio durante l'impresa della conquista dell'isola.<sup>49</sup> Del resto questa tendenza è normale in Coronelli, che disponeva di un grande laboratorio cartografico, nel quale affluivano an-

48. Biblioteca Querini Stampalia di Venezia: mss. cl. VII, 14 (585), lettera n. 45, Ferrara 9 ott. 1701, peraltro resa quasi illeggibile dal pessimo stato di conservazione, e lettera n. 64, Bologna 26 nov. 1701. A Garzoni si rivolse altre volte Coronelli ringraziandolo per il patrocinio verso il convento dei Frari. Cfr. GATTI, *op. cit.*, pp. 535-536.

49. Il disegno originale si trova in B(iblioteca) M(arciana) di V(enezia), mss. it. VII, 94 (10051), *Carte topografiche e piante di città e fortezze per la guerra di Morea (1684-97)*. Cfr. P. ZORZANELLO, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, vol. LXXXI, a c. di G. ZORZANELLO, Firenze, 1956, pp. 31-37; *Domino della Serenissima Repubblica di Venetia sopra il mare. Tomo secondo*, a c. di M. ZORZI e P. FALCHETTA, Venezia, 1995.

che documenti riservati. La «veduta d'Atene da mezzo giorno», invece, proviene dalle *Memorie istoriografiche* già citate sopra: si tratta in realtà di copia di un'incisione inserita nella *Lettre* del padre gesuita Jacques Paul Babin (Lione 1674), consigliere spirituale dell'ambasciatore e viaggiatore francese Nointel. Infine da un'incisione ripetuta nelle relazioni di viaggiatori come Jacob Spon, Cornelio Magni e George Wheler è ricavata la figurazione del Partenone nella sua forma integrale come se l'esplosione provocata dall'esercito veneziano nel 1687 non avesse causato la sua parziale distruzione.<sup>50</sup>

Il paradigma della *Topografia della Sacra Lega* evidenzia due argomenti relativi al disegno culturale di Coronelli. Da una parte emergono il suo modo di gestire il sistema di mecenatismo e le regole che quest'ultimo dettava alla produzione intellettuale, legando il desiderio di fama del patrono con le esigenze economiche dei letterati. Il fatto che a Venezia la mancata concentrazione del potere in una sola persona rendesse più difficile la realizzazione di opere costose, indurrà Coronelli allo sviluppo di strategie tipicamente commerciali, sottintese nelle dediche delle sue opere a personaggi di alto rango. Ne è un altro esempio la raccolta dei *Ritratti de' celebri personaggi*: un'opera situata al di fuori della sua consueta produzione cartografica, che seguiva, documentava e celebrava i trionfi dell'espansionismo veneziano di fine '600. Essa, invece, privilegia l'immagine individuale, realizzando una vera e propria galleria di personaggi. Si tratta di un'esecuzione appartenente ad un'altra linea di lavoro, che vede pubblicate genealogie, libri d'oro, cronologie dei procuratori di S. Marco: tutto un insieme, pure celebrativo, che rappresenta lo stretto legame col mondo dei potenti. La raccolta testimonia proprio questo aspetto della società e della cultura del tempo, evidenziando le relazioni fra l'*establishment* politico e quello culturale, che si saldano all'interno delle accademie.<sup>51</sup> Si sviluppava dunque una forma di autocelebrazione di uomini di cultura e una retorica dell'esibizione in cui la compresenza dei due gruppi si avvalorava specularmente. I personaggi raffigurati nella maggior parte sono soci dell'Accademia degli Argonauti, veicolo di diffusione dei progetti di Coronelli attraverso l'attivazione del *patronage* necessario al successo delle sue imprese editoriali. Le cornici, riccamente ornate, recano o episodi della vita dell'effigiato o elenchi delle sue opere o sequenze genealogiche corrispondenti alle esigenze dei suoi sostenitori, che sono sovrani e capi di Stato, religiosi, magistrati veneziani e nobili di altre parti d'Italia.

Il secondo aspetto del programma editoriale di Coronelli riguarda il metodo del suo lavoro, criticato già dai suoi contemporanei per le qualità interpretative e la spregiudicatezza editoriale. Come abbiamo visto all'inizio con il caso dell'allegoria di Venezia trionfante, spesso le anteprime dei volumi del cosmografo riportano immagini già pubblicate nei Paesi Bassi. Si tratta solo di un esempio di «intertestualità rampante», cioè della pratica di riutilizzare le stesse illustrazioni o testi,

50. E. ARMAO, *In giro per il Mar Egeo con Vincenzo Coronelli*, Firenze, 1951, pp. 337-338.

51. G. BENZONI, *Le Accademie*, in *Storia della cultura veneta*, 4/1, Vicenza, 1983, pp. 131-162.

propri o di altri stampatori, diffusa in tutta l'Europa, specialmente dopo il 1650, quando le contraffazioni delle opere erano una costante del commercio del libro, che testimoniava non solo la mancanza dei diritti dell'autore, ma anche l'inadeguatezza del sistema dei privilegi di stampa.<sup>52</sup> Coronelli porta questa pratica all'apice di applicazione: non solo egli ripropone le tavole in nuove edizioni, spesso senza neanche cambiare le impaginazioni precedentemente usate e con le immagini tagliate, replicate, o rovesciate in controparte, ma una stessa edizione può avere esemplari diversi. Questa modalità di produzione quasi seriali rende ora difficile l'analisi bibliologica e il riconoscimento dell'archetipo. E se una spiegazione parziale potrebbe essere offerta dallo stesso Coronelli, che attribuisce gli errori all'imperizia degli apprendisti alle sue dipendenze,<sup>53</sup> il problema, nella sua complessità, può essere considerato come un'altra testimonianza della cosiddetta collocazione tradizionale di Coronelli: come scrive Calvino, «i progressi della cartografia imbarazzavano più che aiutare quest'uomo che vedeva la geografia ancora nel modo fantasioso degli antichi compilatori, più che come una scienza moderna».<sup>54</sup> D'altra parte, si trovano precedenti editoriali di tale prassi fin dal Cinquecento,<sup>55</sup> mentre il carattere di questi album di immagini non può essere assimilato *tout court* a quello dei libri, nei quali è il testo a dettare in modo ferreo una successione garantita altresì dal registro di controllo della sequenza legatoria, ma potrà essere piuttosto avvicinato alle raccolte di studi, modelli, disegni e incisioni assemblati per opportunità d'uso nelle botteghe di pittori, scenografi, sarti e simili artisti-artigiani.<sup>56</sup> Laddove sono le immagini a susseguirsi, non doveva meravigliare qualche variante di sequenza, numero, tipo nelle esecuzioni affidate al legatore, magari nella fretta di soddisfare qualche acquirente anche scontando l'abitudine a commettere facili errori non rara nell'ambiente della produzione libraria.

Quanto al metodo di raccolta dei dati necessari per disegnare le sue carte geografiche, il francescano, anche se privilegiò il lavoro a tavolino rispetto a quello sul campo, non mancò di approfittare dei suoi viaggi per acquistare libri, carte e mappe necessarie per la realizzazione dei suoi progetti editoriali e portare dalla Francia manoscritti e disegni, come peraltro egli stesso sottolinea nella relazione ai Riformatori, quando viene sospeso dalla carica di cosmografo.<sup>57</sup> E proprio questo incarico comportava una serie di privilegi, essendone l'aspetto più importante l'accesso a fonti segrete conservate negli archivi dello Stato. I dispacci dei provveditori e di altri magistrati in Levante erano fonti di

52. L. FEBVRE - H.-J. MARTIN, *La nascita del libro*, a c. di A. PETRUCCI, Roma-Bari, 1995, pp. 198-208, 304-309; JACOB, *op. cit.*, pp. 95-96.

53. Scrive Coronelli nella prefazione della *Description géographique et historique de la Morée reconquise par les Vénitiens* (1686): «Ceux qui jetteront les yeux sur les plans, qui sont dans ce livre, et dans la Morée imprimée in octavo, auront la bonté d'en excuser les fautes. Ce sont les apprentissages de jeunes graveurs, que j'ai fait travailler a Venise». Cfr. SARTORI, *V. Coronelli e gli artisti che lavorarono per lui*, in *Il p. Vincenzo Coronelli...* cit., p. 318.

54. I. CALVINO, *Il viandante nella mappa...* cit., p. 429. Cfr. anche F. BÒNOLI, *Coronelli astronomo e i globi celesti*, in *Un intellettuale europeo...* cit., pp. 139-161.

55. NUTI, *op. cit.*, p. 199, nt. 80.

56. Come nota la MAZZI (*op. cit.*, p. 189), «non a caso, infatti, i *dossiers* di sole tavole stampati nel Settecento erano previsti come documentazione iconografica della *Biblioteca universale*».

57. GATTI, *op. cit.*, II, p. 1144.

informazione straordinaria, in quanto spesso erano accompagnati da disegni tracciati *in loco* dagli ingegneri militari, che davano notizia di fortificazioni esistenti, proponevano nuovi progetti, descrivevano ordini di battaglia. Vari casi dimostrano la dipendenza delle immagini pubblicate da Coronelli da disegni originali provenienti dall'armata: ne sono due esempi la stampa *Monte Palamida nuovamente fortificato. Delineato e scolpito da s. Vincenzo da Canal patrizio veneto nell'Accademia Argonautica* e la stampa *Modon colle proposte del Giancix*, che rappresenta un disegno geometrico con la spiegazione dettagliata dei punti fortificati e da fortificare proposto dall'ingegnere Antonio Giancix, noto per vari disegni di località greche.<sup>58</sup>

È molto interessante, a proposito di queste carte riservate, l'atteggiamento della Repubblica dopo la morte del religioso: subito gli Inquisitori dispongono l'inventario sapendo bene che Coronelli aveva ottenuto l'eccezionale licenza di conservare nelle sue stanze, per il loro contenuto ricco di notizie geografiche e politiche, «carte importanti che havessero correlazione ad affari pubblici di molta gelosia, come pure vari manuscritti e relazioni di varii ambasciatori ritornati». Inoltre v'erano i *rami* con «impronti delle città e fortezze della Repubblica», che vennero «tressati» cioè resi inservibili e consegnati al guardiano de' Frari.<sup>59</sup>

Vale la pena di ricordare che l'impostazione di Coronelli era di grande acribia, testimoniata dal questionario da lui diffuso presso corrispondenti in tutta Europa per ottenere notizie di prima mano sui luoghi da raffigurare.<sup>60</sup> Le risposte ricevute furono tuttavia spesso lacunose, talvolta deliberatamente inesatte o reticenti proprio per l'alto valore strategico delle realizzazioni cartografiche militarmente rilevanti, tanto da costringerlo a ripiegare su altri materiali in suo possesso, che quasi sempre erano riedizioni di carte di altri autori reincise da lui e dai suoi collaboratori.

Tra le incisioni di queste fortezze vi erano senz'altro quelle delle città conquistate in Morea durante le vittoriose campagne di Francesco Morosini. Già nel 1685 Coronelli manifesta il desiderio di partecipare, da buon patriota, alla celebrazione delle nuove conquiste della Serenissima, lavorando insieme al padre Antonio Fautari alla composizione dell'opera *Prime mosse dell'armi venete contro l'impero ottomano*.<sup>61</sup> Il manoscritto rimarrà inedito, ed anche in forma incompiuta, ma ricco di

58. V. CORONELLI, *Teatro della guerra: Morea e adiacenze*, s.n.t., tav. 64, 26. Disegni di Giancix si trovano, tra l'altro, in A(rchivio) di S(tato) di V(enezia): *Prov. alle fortezze*, ex. B. 79/ dis. 6 (disegno di Corfù) e BMV: mss. it. VII, 94 (10051), *Carte topografiche e piante di città e fortezze per la guerra di Morea (1684-97)*, n. 112 (disegno di Skiros).

59. ASV: *Inquisitori di Stato*, b. 529, reg. 4, c. 117r-v, 8 set. Cfr. GATTI, *op. cit.*, II, pp. 1240-1241.

60. T. COLLETTA, *Vincenzo Coronelli cosmografo della Repubblica veneta e gli «Atlanti di città» tra il XVII e il XVIII secolo*, in *Libro e incisione a Venezia e nel Veneto nei secoli XVII e XVIII*, Vicenza, 1988, pp. 13-15. Un analogo «questionario» a stampa per la formazione di un *Atlante di città meridionali* un secolo prima di Coronelli era redatto dal frate Angelo Rocca, cui la ricca biblioteca è oggi la Biblioteca Angelica di Roma. Cfr. *Brieve descrizione delle città & terre d'Italia*, in *Immagini di città. Raccolte da un frate agostiniano alla fine del 16 secolo*, a c. di N. MURATORE e P. MUNAFÒ, Roma, 1991, pp. 12-13 e 22, nt. 10.

61. ASV: *Archivio Privato Correr*, b. 13-17, vol. 15: *Prime mosse dell'armi venete contro l'impero ottomano nella campagna MDCLXXXIV. Dedicate all'illustriss.mo & eccell.mo sig.r Giovanni Lando dal padre Antonio Fautari da Venet. Bacciliere in sagra teologia. Nel laboratorio del padre maestro Coronelli cosmografo della Sereniss. Rep.ca*. Cfr. M. MILANESI, *Vincenzo Coronelli veneziano (1650-1718). Informazione politica e produzione geografica in un cosmografo e poligrafo delle fine del Seicento*, in *L'informazione politica in Italia (secoli XVI-XVIII). Atti del seminario organizzato presso la Scuola Normale Superiore, Pisa, 23 e 24 giugno 1997*, a c. di E. FASANO GUARINI e M. ROSA, Pisa, 2001, p. 208, nt. 54.

nove bellissimi disegni acquerellati con piante e vedute. Merita soffermarsi un momento su di esso poiché fu segnalato, oltre mezzo secolo fa, dal Sartori come smarrito e tale rimase per gli studi. Va sottolineato il carattere di grande attualità di quel lavoro, evidentemente desunto da notizie di prima mano provenienti dal campo di battaglia e corredate di appositi disegni di pretta marca militare con minuziose *legende* della topografia degli assedi: Duare (ff. 9v-10r); la *Fortezza di S.a Maura* (ff. 21v-22r); la *Pianta di Santa Maura con le proposte fortificationi* (ff. 23v-24r); il disegno topografico del porto di Dragomestre e di Pettalà (ff. 27v-28r); disegno topografico con le fortezze di Prevesa e di S. Maura (ff. 33v-34r); pianta della fortezza di Prevesa (ff. 35v-36r); *Pianta della fortezza della Prevesa con le proposte fortificationi* (ff. 37v-38r); disegno topografico del fiume Narenta (ff. 41v-42r); forte Opus (ff. 43v-44r). Dedicato a Giovanni Lando, senatore, ambasciatore a Roma, cavaliere di S. Marco e accademico argonauta, dedicatario pure della carta della Grecia pubblicata nel *Teatro della guerra*, il manoscritto ha seguito la sorte del fondo bibliotecario archivistico della famiglia Lando, confluito nell'Archivio Correr di S. Fosca. Appunto alla ricomposizione di questo archivio con materiali dispersi in varie miscellanee si deve il cambio di collocazione, che ha impedito al Sartori di rinvenire il manoscritto. Il fatto che quest'ultimo non sia mai giunto a completezza e che, nondimeno, sia stato presumibilmente consegnato al dedicatario ne ha permesso la conservazione, sottraendolo ad una probabile distruzione in tipografia, secondo quel che nella maggior parte dei casi avveniva ai manoscritti utilizzati come base per la stampa.<sup>62</sup> L'esame di questo documento ci fornisce un tassello molto importante nella ricostruzione del processo evolutivo dal giornale militare manoscritto al libro di attualità sulla guerra, sorta di *instant book* con *reportage* fotografico *ante litteram* dal fronte, da dove arrivava direttamente al Coronelli anche il materiale più riservato di competenza dei massimi organi di governo della Repubblica.

Il manoscritto va inquadrato sullo sfondo dell'entusiasmo pubblico e nel clima trionfalistico per le vittorie veneziane che Coronelli segue fin dall'inizio, come testimoniano vari passaggi della sua corrispondenza. Nella lettera in data 27 aprile 1684 all'abate Giovanni Pastrizio del Collegio urbano di Propaganda Fide, invia un ragguaglio sull'isola di S. Maura e menziona una carta dell'isola dello stampatore romano Giovanni Giacomo Rossi, mentre parla della guerra in Levante, aspettando impaziente la notizia della conquista di Prevesa e del suo golfo, noto «per le ricchezze delle sue pesche di cefali»; qualche mese dopo scrive di nuovo allo stesso abate per chiedere notizie su Salonico, mentre in una lettera del 25 agosto 1685 ad Antonio Magliabechi, bibliotecario di Cosimo III: «Mi corre il debito di descrivere la Morea della quale mi vien detto, che V.S. illustrissima habbia particolari notizie nella biblioteca di S.A.S. per quella parte, che riguarda il Braccio di Maina; mi piglio la libertà di portare a V.S. illustriss. le mie supplicazioni, per rice-

62. D'altronde ritroviamo questo testo in due manoscritti marciiani, It. VII, 171 (8308) e 400 (8310), che lo attribuiscono a Gio. Battista Moro; un testo molto simile si trova nelle *Conquiste* di Coronelli del 1686.

verne quelle memorie...». E un mese più tardi, in altra lettera a Magliabechi, parlando degli artisti che lavorano per lui, manda un disegno di Naiasel promettendo di spedire prossimamente quello di Corone.<sup>63</sup>

Nel 1686 dunque con due pubblicazioni *in folio* riccamente illustrate con immagini dei luoghi delle vittorie, le *Conquiste della Ser. Republica in Dalmazia, Epiro e Morea* e le *Memorie istoriografiche delli Regni della Morea e Negroponte*, il francescano realizza il suo grande programma celebrativo della guerra di Morea, riassumendo la produzione editoriale contemporanea ad essa attinente. La prima, dedicata alle operazioni militari guidate da Lorenzo Donà, Pietro Valier e Francesco Morosini durante gli anni 1684-1685, costituisce la base della produzione coronelliana su quel conflitto, la quale viene ripresa e sviluppata nel volume delle *Memorie*: una raccolta, quest'ultima, di immagini di dimensioni straordinarie intesa a diventare testimonianza visibile del successo militare, a legittimare e dare ragione alla politica di una classe dirigente, ad assegnare una dimensione geografica ai nuovi acquisti, a rendere concreto il territorio divulgandone l'immagine grazie anche a varie ristampe – la catalogazione di Ermanno Armao ne annovera 15 – veneziane, parigine e di Amsterdam, uscite in diversi formati tra il 1686 ed il 1688. Ma c'è anche un altro elemento la cui importanza emerge parallelamente dentro tanta copiosità di tavole: la presenza del Levante nella definizione del modo di capire la geografia, il commercio, il viaggio. L'orizzonte orientale, dal quale la Serenissima definì la propria identità sociale e geografica, è manifesto in tutta la sua evidenza in queste stampe di Coronelli, le quali, ben lungi dall'essere una documentazione trasparente dei territori greci, si configurano come un modo particolare di considerarli, definito attraverso i processi di scambio economico e culturale della Dominante con loro.

Anche in queste opere la pratica consueta della «migrazione delle lastre»<sup>64</sup> conferma al Coronelli il primo posto. Così vengono stampate immagini già prodotte da altri editori: le stampe di Girolamo Albrizzi *Novo e vero disegno della famosa piazza di Malvasia* e *Città di Malvasia in Morea ove dimora l'armata veneta alli 20 giugno del 1689, sotto il comando del serenissimo principe Francesco Morosini, capo e da mare, consacrata al merito inpareggiabile dell'ill.mo sig.r Gio. Francesco Rizzi nobile trivisano*; l'immagine di Modone, apparsa nell'opera cinquecentesca dei Georg Braun e Frans Hohenberg *Civitates orbis terrarum*; i rami di Creta editi nel *Regno di Candia* da Marco Boschini; il disegno di Battista Brespi, *Novo disegno della città di Corinto preso dalle armi venete in Morea*; la pianta di Malvasia tracciata da Orazio Alberghetti nel 1690, che viene ristampata da Pier'Antonio Pacifico, inserita nella carta della Morea disegnata da Giust'Emilio Alberghetti, nel 1704.<sup>65</sup>

63. ARMAO, *Vincenzo Coronelli...* cit., pp. 243-244; SARTORI, *V. Coronelli e gli artisti...* cit., p. 318; G. TARGIONI-TOZZETTI, *Clarorum venetorum ad Ant. Magliabechium epistolae*, Firenze, 1745, p. 327.

64. NUTI, *op. cit.*, p. 189.

65. L. NAVARI, *Morosini and Coronelli: the iconography of the Venetian conquest of the Peloponnesus*, in *Hexotrapezia tou Morosini kai to «Regno di Morea». Γ v Συμπόσιο Ιστορία: και Τέχνη: 20-22 Ιουλίου 1990*, a. c. di X. Καλλιγιά, Atene 1998, pp. 186, 189-191. Sulla carta del Pacifico cfr. A. MUNARI e L. MARASSO, scheda 59, in *Immagini dal mito...* cit., p. 128. Per le tavole di Creta cfr. G. GEROLA, *Monumenti veneti nell'isola di Creta*, Venezia, 1905, I, p. 54. Le stampe di Brespi e di Albrizzi si trovano in V. CORONELLI, *Città, fortezze e porti principali dell'Europa*, Venezia,

Dall'analisi delle vedute e delle piante prospettiche o topografiche delle opere del padre veneziano risulta una cartografia storica della città del Peloponneso che, nel contesto della storia urbana, assume la natura di testimonianza visiva. Al pari degli «Atlanti di città», ovvero quelle raccolte di ritratti urbani che dalla metà del Cinquecento contribuiscono a stabilire il gusto per questo tipo di materiale iconografico e contengono immagini delle città greche (per esempio l'opera *Civitatum aliquot insigniorum* di Donato Bertelli, 1574), le raffigurazioni di queste, ultime curate dal Coronelli possono essere considerate nella prospettiva della produzione di rappresentazioni dello spazio urbano. Coronelli continua le antiche tradizioni cartografiche veneziane, che, con l'introduzione della stampa, avevano conosciuto ulteriore sviluppo, affidando la diffusione delle immagini delle città a silografie e incisioni in cronache, repertori geografici, isolari e varie raccolte di fortezze. L'esito positivo di questa politica editoriale, promossa dalla Repubblica, fu l'autonomia dell'iconografia urbana, che venne a maturità nell'esempio del frate francescano.

L'iconografia e cartografia coronelliane costituiscono, da questo punto di vista, tanto uno strumento d'informazione geografica quanto di celebrazione del potere. L'obiettivo non si esauriva nel fornire ai membri dell'Accademia degli Argonauti o ad altri magistrati gli strumenti per una conoscenza dei nuovi territori acquistati in Levante dalla Serenissima, ma soprattutto esaltare la potenza di quest'ultima. Se la cartografia viene considerata come una forma di sapere, tale sapere è articolato in un discorso interpretabile come una prospettiva socialmente costruita ovvero il prodotto di una serie di controlli e selezioni.<sup>66</sup> Simultaneamente essa va riconosciuta come un linguaggio visivo, che comunica diritti territoriali in termini pratici e, ad un tempo, simbolici. Questo doppio ruolo delle mappe – strumenti di conoscenza nell'ambito dell'amministrazione statale del territorio e dell'espansione militare e commerciale, come anche tessere simbolico-ornamentali per la ricostruzione miniaturistica dei territori posseduti, cui si affianca il piacere del dominare – viene attribuito in modo evidente e paradigmatico alle carte di Coronelli. Le vedute di città e fortezze in Morea, nelle quali i ragguagli tecnici riguardanti le fortificazioni coesistono con informazioni grafiche su elementi extramilitari, dimostrano come la cartografia geografica e urbana sia stata l'apposito luogo per la trasmissione di un discorso politico intento a mantenere e legittimare il potere statale.

Alcuni esempi possono chiarire meglio le osservazioni precedenti. La fortezza, tema dominante nella cultura del «secolo di ferro», appare continuamente come oggetto di studi, di attenzioni, di sforzi, di proposte politico-militari a carattere strategico, ma anche come entità

1696-1697. Un altro esempio di questa pratica è offerto da due tavole di Buda nell'opera *Isole, città e fortezze più principali dell'Europa* (1689), provenienti dalla *Pianta e prospettiva della real città di Buda espugnata alli 2 sett. L'anno 1686...*, dell'ingegnere Giovanni Domenico Fontana ora conservata nel Budapest Történy Múzeum. Cfr. COLLETTA, *op. cit.*, p. 22. Da aggiungere che il disegno di Fontana è stato pubblicato nel *Seguito della raccolta veridica de' giornali dell'armi cesaree in Ungharia. Parte seconda*, Venezia, Girolamo Albrizzi, 1686.

66. J.B. HARLEY, *Silences and secrecy: the hidden agenda of cartography in Early Modern Europe*, «Imago Mundi», 40 (1988), pp. 57-76: 58.

astratta e meramente ideologica, tanto da divenire spunto per esercizi di pittura piuttosto che di retorica accademica: un caratteristico esempio è offerto dall'opera intitolata *Accademia ossia trattenimento accademico di varie composizioni in prosa e in verso per festeggiare la conquista di Corone e la difesa della Vallona (anno 1694)*. Essa evoca un'Accademia dedicata all'argomento dell'espugnazione ovvero della difesa di una fortezza e accompagnata da due poemetti epico-cavallereschi sulla conquista di Corone e sulla difesa di Valona. Nell'introduzione di prammatica il presidente della riunione, nell'illustrare il tema, argomenta fra l'altro: «Se più glorioso sia a un capitano il difender una fortezza da un gran nemico o l'espugnare una fortezza ad un gran nemico. Se a me fosse lecito il pronunciarvi con ischietezza il mio sentimento, direi che un tale argomento ha pur qualche merito per non dispiacere del tutto. Egli è guerriero e si conforma al genio di questi tempi, a cui, se piace tanto il far guerra, dovrebbe pur esser anche di piacimento l'udir di guerra. Quindi è che come l'udir historie di avvenimenti guerrieri per singular maniera ci rende attenti, quasi che lo squillar delle trombe e il tuonare delle bombarde tenga da lungi il sonno, solito ad introdursi per altro ne lunghi racconti, così un argomento di qual si sia altra compositione che discorra d'impresе martiali, sembra tenere svegliato chi l'ode, non mancandogli né le trombe né le bombarde per mettere in fuga il sonno e vietarli ingegnosamente che non si accosti. Nasce pur anche da questo l'aprirsi un larghissimo campo di esprimere massimamente nel verso quella sorte di oggetti che, havendo più del sensibile, più hanno ancora e nel comporli e nell'ascoltarli del dilettevole. La maniera poi di trattare un assunto tutto guerriero ella sarà appunto la propria di chi non vidde mai guerra fuori della sua fantasia e se ne parla, lo fa per capriccio e non perché sia molto geloso d'apparire versato in ciò ch'è lontano o dal genio o dalla professione di Academico. Volli dire che tratteremo l'accenato problema più lodando chi hebbe parte nelle conquiste e nelle difese che entrando con efficaci pruove ben adentro le viscere dell'argomento».<sup>67</sup>

Naturale che Coronelli dedicasse speciale attenzione ad un tema così amato ed evocativo, oltre che concreto, e che coltivasse, prima di tutto, interessi strettamente tecnici sull'arte fortificatoria, come si deduce dagli studi personali sul lessico dell'architettura militare, inseriti nei suoi *Viaggi* del 1697 e valorizzati per proporre un'identità professionale dello scienziato dello spazio.<sup>68</sup> Intanto va rilevato che Venezia, in tutto il dominio da terra e da mar, realizza, a partire dal 1510, quale reazione al grande pericolo corso con l'attacco dei collegati della lega di Cambrai, un'imponente serie di fortificazioni, sicché risulta evidente la centralità di questo argomento per i primi destinatari dell'opera di Coronelli, vale a dire gli aristocratici veneziani, che si confrontavano quotidianamente con gli aspetti essenziali di tale problematica: la dispendiosa manutenzione dei fortilizi, la dotazione di tutta la strumentazione logistica connessa, l'aggiornamento delle artiglierie, l'arruolamento,

67. *Memorie di un ritorno. La guerra di Morea (1684-1699) nei manoscritti della Querini Stampalia*, a c. di A. STOURAITI, Venezia, 2001, pp. 45-46.

68. COLLETTA, *op. cit.*, p. 20.

l'organizzazione, l'addestramento e il mantenimento delle guarnigioni. Di conseguenza, per loro la valorizzazione delle fortezze attuata dalle rappresentazioni coronelliane si traduceva altresì in una copertura politica rispetto ai gravami fiscali che il sistema difensivo richiedeva.

Le fortezze conquistate, celebrate per la rinascita del commercio nel Mediterraneo orientale, più che un impero coloniale, formavano una linea di avamposti lungo le coste continentali. La struttura narrativa del *periplus* del cosmografo veneziano rispecchia questa prospettiva costiera, che determina una retorica grafica sviluppata attraverso la divisione dello spazio tra *intra* e *extra muros*, tra il "pieno" della città murata, uno spazio valorizzato e determinato, e il "vuoto" della campagna, costretto a offrire servizi economici e subordinato alla «servitù militare». Privilegiare la ricognizione del territorio a fini militari comporta l'insistenza dell'immagine sugli aspetti strategici: l'ubicazione, la rete delle comunicazioni, la struttura dei manufatti e le risorse. Le informazioni sullo spazio riguardano innanzitutto gli oggetti naturali di ordine geologico, topografico e idraulico, che vengono rilevati con meticolosità evidenziando l'interesse a connotare le città come macchine belliche, spesso raffigurate in incisioni che offrono solo il perimetro delle mura e le fortezze in grande evidenza.

Ma le città fortificate sono un fenomeno "polisemico", non solo tecnico, militare, economico, sociale, politico, ma anche simbolico e ideologico.<sup>69</sup> La presentazione di questo modello urbano fatta da Coronelli in cornici con fastosi fregi floreali e motivi ripetitivi e simmetrici – espressione di quello che il Marinelli chiamò il «*barocchismo* o il *secentismo* della cartografia»<sup>70</sup> – costituisce un investimento nella desiderabilità visiva delle stampe come elementi di una cultura materiale e oggetti di valore destinati a soddisfare acquirenti e collezionisti. Il quadro della carta è una struttura di comunicazione che appartiene allo spazio dello spettatore come l'inquadratura di una finestra: esso non ha solo funzione topologica, separando il dentro dal fuori e dando autonomia all'oggetto rappresentato, ma mette la carta stessa in mostra trasformando il semplice sguardo in uno sguardo estetico, l'atto di vedere in contemplazione ammirativa.<sup>71</sup> L'estetica, però, non essendo una scienza esclusa da giudizi di valore, risulta condizionata dall'ideologia come la cartografia. Il modo in cui una parola è scritta, la scelta della grandezza del nome, i cartigli, la selezione dei simboli da introdurre nella rappresentazione di un territorio, le «periferie figurative» fanno parte dell'ideologia della decorazione cartografica, che determina la retorica persuasiva della carta stessa. In taluni casi, per esempio, l'inquadratura è ulteriormente arricchita dal levarsi di una tenda: l'elemento suggerisce la metafora del teatro della guerra, come se la Grecia fosse una scena di teatro, con i veneziani, magari enfaticamente rappresentati dal solito leone alato di San Marco, nell'atto di levare il sipario per scoprire una cosa celata che emerge progressivamente allo sguardo. Lo

69. J. LE GOFF, *Costruzione e distruzione della città murata. Un programma di riflessione e ricerca*, in *La città e le mura...* cit., pp. 1-10.

70. G. MARINELLI, *Saggio di cartografia della regione veneta*, Venezia, 1881, p. XLI.

71. JACOB, *op. cit.*, pp. 143-159.

stesso Coronelli impiegò il suddetto termine per due opere, il *Teatro della guerra: Morea e adiacenze* e il *Teatro delle città*, appropriandosi di un concetto reso famoso dal *Theatrum orbis terrarum* (1570) di Abraham Ortelius, usato come metafora dell'interazione umana (*theatrum mundi*) e ritrovato all'epoca della guerra di Morea: basti pensare al contemporaneo «Teatro delle più moderne imprese de guerra fattesi nell'Ungheria come nella Dalmatia Morea & altri luoghi, raccolte disegnate & intagliate in rame da Giacomo Franconio onde si vede ogni particolar dei sitti forteze paesi ne' quali e successo ai tempi nostri, notabile fation melitar» pubblicizzato da Girolamo Albrizzi nel 1688 dalle pagine del *Giornale dal campo cesareo*.<sup>72</sup> Comunque la celebrazione delle fortezze dopo la loro liberazione dalla schiavitù ottomana è un motivo ideologico rinvenibile anche nei testamenti letterari delle città greche, forma di una metafora estesa, dove le varie città conquistate dalle armi veneziane subiscono una morte simbolica come possedimenti ottomani e rinascono sotto il dominio veneziano. Così nel *Testamento fatto da Napoli di Romania con l'essortatione a tutte le piazze della Morea, et li doi Regni di Candia e Cipro, con tutte l'isole dell'Arcipelago, con Bizantio & Terra Santa, che presto le assicura che sarà liberate dall'armi christiane*, (Venezia, Batti, 1686) la città parla della sua morte e della sua rinascita: «Devo partir adesso da sto mondo / per risorger e viver con cor letto / E ritrovar il mio caro diletto / Navarin che è un giardin tanto giocondo. / Questo è morto ancor lui ma risurgendo / alla fede di Christo santa e bona [...] / Calamata sei fuori di tormenti / Eri morta ma sei risuscitata / Essendo dai christiani ritornata / Puoi dir godo felice i miei contenti...».<sup>73</sup>

L'iconografia della conquista evoca un altro tema, quello dello spossamento. Coronelli raramente s'interessa di popolare le carte di città, di creare un universo umano, di equilibrare l'astrazione della geometria e della topografia. L'assenza di figure dallo spazio raffigurato evoca un paesaggio vuoto, che, al momento della conquista, non appartenendo a nessuno, s'identifica con una terra vergine aperta ai conquistatori veneti. Solo dissociati dal loro ambiente gli abitanti delle varie località diventano oggetto di immagini e ne vengono posti in risalto i costumi a scapito del contenuto individuale. Così la *Sfachiotta* e lo *Sfachiotto di Candia*, la *Donna* e la *Fanciulla dell'isola di Scio*, la *Concubina di Rodi*, il *Monachus sancti Basilij in Graecia*, i quattro mercanti greci e le due greche dell'Arcipelago, non sono indici di un'apertura dello sguardo verso le popolazioni locali.<sup>74</sup> Tale operazione comunque è

72. *Seguito della raccolta veridica de' giornali dell'armi cesaree in Ungharia. Parte settima*, Venezia, Girolamo Albrizzi, 1688, n. 86, 1 feb. 1688, p. 35. Sul termine «teatro», associato nel secolo XVII alla produzione di libri di città, cfr. NUTI, *op. cit.*, pp. 165-202.

73. *Bibliografia delle stampe popolari italiane della R. Biblioteca Nazionale di S. Marco di Venezia*, a c. di A. SEGARIZZI, Bergamo, 1913, p. 13. Simile è il *Testamento ovvero ultima volontà dell'isola famosissima di Scio nel mare Egeo* (Venezia, 1694). Sui testamenti satirici, forma di parodia comune in tutta l'Europa, cfr. T. WATT, *Cheap print and popular piety, 1550-1640*, Cambridge, 1996, p. 281. In Italia questa forma letteraria si inserisce nella tradizione della satira antipapale. Cfr. *Pasquinade del Cinque e Seicento*, a c. di V. MARUCCI, Roma, 1988; *Pasquino e dintorni. Testi pasquineschi del Cinquecento*, a c. di A. MARZO, Roma, 1990.

74. Le immagini sono pubblicate in: *Isole, città, fortezze più principali d'Europa* (1689), *Isola di Rodi geografica-storica, antica e moderna, coll'altre adiacenti già possedute da cavalieri hospitalieri di S. Giovanni di Gerusalemme* (1688), *Vironum ordines* (1707), *Città, fortezze e porti principali dell'Europa* (1696-1697). Le raffigurazioni degli sfachiotti e della concubina di Rodi riproducono in controparte quelle di Cesare Vecellio incluse nell'opera *Habiti antichi et*

sempre stata giustificata adducendo motivazioni di natura amministrativa e collocata nello spazio dell'interazione delle rappresentazioni cartografiche con la cultura geografica scritta: basti considerare le relazioni dei magistrati veneziani e le varie descrizioni delle regioni greche, dove, accanto all'analisi topografica, era obbligatorio rendere conto degli abitanti, della loro indole e delle loro principali attività.<sup>75</sup> Si tratta adesso di uno sguardo etnografico, concentrato sulla fedele raffigurazione dei costumi, riducendo individui in «esemplari di tipi da esibire in albi come farfalle»,<sup>76</sup> coerentemente con la moda dei gabinetti di curiosità e di meraviglie. La visualizzazione della diversità etnica si attua attraverso una rappresentazione che testimonia il gusto per l'immagine del vestito, tendenza contemporanea dell'inclinazione vivissima per il teatro. Le immagini, che «partono dagli abiti ma ci mostrano gli uomini»<sup>77</sup> attraverso il prisma di chi è guardato e di chi guarda, diventano veicolo per la contemplazione dello spettacolo di figure stereotipe dello spazio greco: l'alterità religiosa del greco, seguace scismatico della Chiesa greco-ortodossa orientale; il carattere bellicoso della popolazione montana di Candia, ostile alla dominazione straniera; la vita idilliaca delle isole dell'Arcipelago con i sontuosi costumi femminili, elementi indicatori di civiltà che evocano scene di una quotidianità raffinata, dove la donna si mostra anche fuori dell'ambiente domestico; l'ascesa sociale del gruppo dei mercanti greci, che costituisce il principale mediatore del commercio dell'impero ottomano con gli Stati europei, presente anche nella Dominante. Un insieme di metafore del corpo rivestito, con le quali l'Occidente s'informa sul vicino Oriente greco, soddisfa il desiderio di vedere i corpi, i gusti, i costumi di un mondo diverso, attraverso i quali è anche possibile raccontare storie entro cui si sviluppano temi d'identità e alterità, d'immaginazione individuale e collettiva, di ruoli sociali e culturali.

Un altro esempio è la stampa dello stendardo turco preso dai veneziani durante la conquista di Corone (1685), che il cosmografo propone varie volte all'interno del grande contesto trionfale delle *Conquiste* e delle *Memorie*. È questo un suo atteggiamento tipico: egli s'inserisce nel vivo dell'attualità, portandovi il pregio del proprio stile editoriale, l'alto livello qualitativo della propria officina iconografica, in modo da rivendere, ad un pubblico il più possibile qualificato e vasto, la propria produzione. L'immagine dello stendardo assume una particolare collocazione all'interno delle sue rassegne, dove viene esaltato e amplificato il significato di simbolo della vittoria sull'impero ottomano, cui vengono sottratti proprio quegli emblemi di guerra, e di guerra di religione, che

*moderni di tutto il mondo*, Venezia, 1598. Cfr. *La Grecia nelle raccolte della Fondazione Querini Stampalia*, a c. di A. STOURAITI, Venezia, 2000, pp. 68-69, 76-77. Si veda anche GREVEMBROCH, *op. cit.*, III, pp. 51, 71-72.

75. Un manoscritto marciano sulle regole per la stesura di una relazione insiste proprio su questo tema: «Conviene ragionare degli abitatori suoi, mostrando gli loro costumi ed abiti, di che colore, statura o disposizione siano; se sono religiosi, superstiziosi e di altra particolare religione, l'ordine e l'apparato delle guerre per terra e per mare. Delle loro arti ed in che più si esercitano e vagliano; quai merci mandano fuori e pigliano da' forestieri; del governo delli primi principi o padroni, di loro ricchezze, nobiltà e seguito; delle nature e condizioni della plebe.» (BMV: mss. It. VI, 187 (6039), *Miscellanea del sec. XVI*). Cfr. P. DONAZZOLO, *I viaggiatori veneti minori*, Roma, 1927, pp. 6-7.

76. BURKE, *Eyewitnessing...* cit., p. 139.

77. J. GUERIN DALLE MESE, *L'occhio di Cesare Vecellio. Abiti e costumi esotici nel '500*, Alessandria, 1998, p. 24.

più si presumeva potessero essere cari alla casta guerriera maomettana. L'inserimento però di questa immagine tra le piante di fortezze e le mappe di città assediate può essere meglio interpretato qualora si consideri come la Repubblica di Venezia celebrasse le sue vittorie non solo in opere letterarie e figurative, ma esaltasse i successi militari anche con l'esposizione pubblica di trofei e prede di guerra, che poi, in modo così insistente, vengono sempre descritti nei resoconti delle battaglie. Già nel 1683 lo stendardo del primo visir, che il re di Polonia Giovanni III aveva tolto durante l'assedio turco di Vienna e spedito in dono al papa, faceva una tappa a Venezia per essere esposto fuori del palazzo del direttore delle Poste austriache, barone Tassis, per soddisfazione della curiosità della gente.<sup>78</sup> L'editore Antonio Bosio, evocando il coinvolgimento emotivo della città e volendo informare gli interessati contro «falsi rumori sparsi, tra quali fu, che lo stendardo vistosi pubblicamente qui in Venetia non fosse veramente quello, che dal sig. segretario Talenti, per ordine della maestà del re di Polonia, fu presentato al sommo pontefice, ma fosse un involto del vero sigillato», pubblica nel 1683 un'incisione a colori del detto stendardo nell'opera *Lo stendardo ottomannico spiegato, ovvero dichiarazione delle parole arabe poste nello stendardo reale, preso dal serenissimo re di Polonia Giovanni III al gran visire de' Turchi, & inviato per tributo della sua pietà alla Santità di N.S. papa Innocenzo XI...*: il testo, con la dedica di Giacomo Torri e data di Venezia 20 ottobre 1683, costituiva un tentativo di tradurre i caratteri arabi raffigurati sullo stendardo come anche di commentare varie citazioni del Corano.<sup>79</sup> Qualche mese dopo un altro stampatore veneziano, Giovanni Giacomo Hertz, offrirà un'altra versione incisa dello stendardo, con traduzione delle iscrizioni resa dal padre Bonesio Maronita, «lettore della lingua arabica e siriana in Roma, insieme con un prete damasceno».<sup>80</sup>

Coronelli partecipa a questa generale attenzione per gli stendardi turchi, oggetti di ammirazione popolare e di approfondimenti eruditi da parte dei dotti. Ed è molto indicativo come egli sia tra gli stampatori pronti a cogliere il clima di esaltazione per la conquista di Corone, quando l'arrivo della feluca, che insieme ai dispacci di Morosini portava il bottino di bandiere, provoca una serie di reazioni soprattutto da parte delle autorità costituite, ma anche da parte del popolo, che si scatenava in piazza S. Marco e in altri luoghi della città con fuochi d'artificio, apparati scenici e concerti, evocando il tripudio della città per la liberazione di Vienna e per le vittorie del Morosini. La classe politica non

78. S. STEFFANI, *Il faro della fede cioè Venetia supplichevole, e festiua per la liberatione di Vienna, vittorie, & Santa Lega tra principi christiani contro Turchi...*, Venezia, Gio. Francesco Valvasense, 1684, pp. 45, 170-171.

79. Una simile pubblicazione, in forma di avviso, fu il *Disegno dello stendardo del primo visire levato sotto Vienna dal serenissimo & invitissimo Giovanni terzo re di Polonia e da sua maestà mandato alla santità di nostro signore papa Innocenzo undecimo...*, Roma e Bologna, Giacomo Monti, 1683. Cfr. C. CARACCIOLLO, scheda 135, in *Una città in piazza. Comunicazione e vita quotidiana a Bologna tra Cinque e Seicento. Biblioteca dell'Archiginnasio, Sala dello Stabat Mater 24 maggio-31 agosto 2000*, a c. di P. BELLETTINI, R. CAMPIONI, Z. ZANARDI, Bologna, 2000, pp. 209-210. Si veda anche il «vero disegno dello stendardo turchesco» dell'*Oratione detta alla S. di N.S. papa Innocenzo XI dall'ill. D. Giovanni Casimiro Denhoff...*, Roma e Modena, Demetrio Degni, 1683. Cfr. A. BERTARELLI, *Le incisioni di Giuseppe Maria Mitelli. Catalogo critico*, Milano, 1940, p. 28. Su Giacomo Torri, «reportista» dell'epoca, cfr. INFELISE, *op. cit.*, pp. 335-338.

80. *Ragguaglio historico della guerra tra l'armi cesaree e ottomane dal principio della ribellione degli'ungari sino l'anno corrente 1684, e principalmente dell'assedio di Vienna e sua liberazione, con la vittoria di Barchan. Aggiuntovi in questultima impressione la presa di Strigonia e molt'altre curiosità...*, Venezia, Gio. Giacomo Hertz, 1684, pp. 181-183.

solo organizza la solita regia del suo repertorio di programmati movimenti – messa solenne nella basilica di S. Marco, processione, pubbliche elemosine –, ma cerca di incorporare lo stendardo turco nella cultura rituale del popolo, come racconta un contemporaneo degli eventi: «per maggior contento della città e per rendere più festevole quel felice giorno fu trasportato da i lazaretti, con li rispetti di sanità, lo stendardo e le code tolte a' turchi nel fatto sotto Corone e furono esposte sopra la porta maggiore della preaccennata basilica e vi stettero fin'a mezo il giorno ad appagare la ragionevole curiosità di tutti, che a gara, ammirando un così nobile trofeo, replicavano humili rendimenti di gratie al signor Iddio. E furono poi restituite al lazareto a scontare qualche termine di contumacia». Qualche giorno dopo, lo stesso doge deposita all'altare di S. Gaetano, alla chiesa dei Tolentini, il detto stendardo, completando in tal modo una «funtione che fu la più edificante che si vedesse mai», e «vi fu chi rilevando in puntuale diligente disegno lo stendardo con le code procurò d'appagare la commune curiosità col mandarlo alle stampe e farlo pubblicamente dispensare con un'espressione al di sotto, che dichiarava il suo significato et esplicava in nostra lingua gl'arabi caratteri, che restano impressi nel mezo dello stendardo e nel suo pomolo o lancia». La medesima testimonianza insiste ancora sulle motivazioni politico-religiose di queste pratiche collettive, create per vestire di consenso diffuso le scelte dell'oligarchia: «Se le più barbare nazioni sepolte infelicemente nell'ignoranza mai intrapresero alcuna guerra contro nemici che prima non invocassero li loro falsi numi, nè mai riportarono vittorie che non n'appendessero a' profani tempj le spoglie. È ben giusto che il popolo christiano, illuminato dalla santa fede e certo d'adorare il vero Dio sempre misericordiosamente inclinato ad udire le preci de suoi divoto, non mediti alcuna impresa, senza consultarne prima la regola infallibile de' suoi divini precetti, per conformarvi ogn'opera e che ad altro non ascriva li trionfi che alla sua adorabile provvidenza, consecrandole, con humile cuore, li riportati trofei, in sempiterno monumento d'ossequio veramente religioso. La Serenissima Republica di Venetia fondata e nutrita nella Pietà, tenendo a cuore la santa massima di questa grande verità, richiesta ad entrare nella Santa Lega con publice adorazioni, invocò lo Spirito Santo e sentendosi infiammare di zelo, s'uni prontamente a' danni del barbaro ottomano, fiero et implacabile nemico della Christianità. Ottenuta poi grande e celebre vittoria il giorno delli 7 agosto sotto Corone, con la totale sconfitta dell'esercito turco, nella quale morto il passà, che lo dirigeva, rimase tra l'altre spoglie in potere dell'illustrissimo & eccellentissimo signor capitano generale Morosini, l'imperiale stendardo con le due code, ch'è indicio di superiorità di comando e di numeroso esercito, ha voluto in atto di religioso ossequio, che questa conspicua spoglia sia riposta nel famoso tempio de' Tolentini all'altare di San Gaetano...».<sup>81</sup>

Lo stendardo turco, però, avrà un'ulteriore ripresa da parte di Coro-

81. *Successi dell'armi venete in Levante, nella campagna, 1685. Sotto la prudente condotta del capitano generale da mar Francesco Morosini cav. proc. di S. Marco...*, Venezia, Stefano Curti, 1686, pp. 119-120, 150, 153-154; da p. 155 fino a p. 162 segue un'Espressione che fu posta sotto la figura dello stendardo.

nelli, che vi coglie l'occasione per collegarsi con l'eminente protagonista della guerra Francesco Morosini. Tra i nuovi trofei della campagna del 1687 un'altra bandiera viene sottratta ai turchi durante la presa di Patrasso e, portata a Venezia, è collocata nella Sala del Consiglio dei Dieci insieme ad un busto bronzeo in onore del «Peloponnesiaco». A questo punto Morosini modifica l'insegna araldica della propria famiglia aggiungendo otto standardi e code, memorie dei suoi trionfi sui turchi, offrendo così a Coronelli il destro per pubblicare al riguardo un'operetta celebrativa, in cui motiva l'atto di Morosini di simboleggiare le vittorie a Napoli di Romania, Chielefà, Corone, Modone, Navarino Nuovo e S. Maura usando questi trofei di guerra.<sup>82</sup> Del resto Morosini rimarrà naturalmente come uno dei soggetti privilegiati nel complesso della rappresentazione coronelliana ritornando in più opere e in forme diverse. La fortuna editoriale di un foglio volante dedicato a lui rappresenta, attraverso un processo di imitazione e di "citazione" figurativa da un'edizione all'altra, solo un esempio del tentativo di inventare una mitologia cittadina attorno alla costruzione dell'immagine del grande generale. Il foglio, firmato dal medico Domenico Severini, esce per la prima volta a Venezia nel 1690 col titolo *Ristretto di molti fatti del serenissimo principe Francesco Morosini raccolti dal Brusoni & altri storici* e offre una concisa ma dettagliata serie cronologica di tutte le gesta del «Peloponnesiaco», sia durante la guerra di Candia sia durante quella di Morea, con un ritratto in tondo di Morosini inciso da suor Isabella Piccini, dove un putto alza un sipario dietro il quale si scorgono un esercito e un drappello di cavalieri. Un simile *Ristretto di molte imprese del serenissimo Francesco Morosini Peloponnesiaco principe di Venetia*, opera «nuovamente ampliata» di Giuseppe Antonio Muzzarelli, «teologo di sua Serenità», viene pubblicato a Venezia nel 1693 dallo stampatore Andrea Poletti: questa volta cambia solo l'immagine con al centro il ritratto del doge seduto su un seggio e racchiuso in un arco di trionfo. Nello stesso anno viene stampato un *Ristretto di molte imprese del Morosini* anche da Antonio Bulifon a Napoli, mentre nel 1697 Vincenzo Coronelli inserisce il foglio nei suoi *Ritratti*,<sup>83</sup> affermando e rafforzando l'identificazione del corpo emblematico dell'eroe generale e doge con la gloria di una nuova era per la Serenissima.

La rappresentazione di Morosini e degli altri protagonisti della guerra è uno dei modi di promozione della nobiltà conforme con il modello mitologico del nobile veneziano,<sup>84</sup> secondo il quale il patriottismo straordinario, lo spirito di sacrificio e la devozione al servizio pubblico costituivano le sue principali virtù: proprio quelle stesse celebrate nel 1687 dall'accademia organizzata dall'ordine dei somaschi, quando si pose il problema «se la virtù o alla fortuna si devino ascri-

82. V. CORONELLI, *Pregi di nobiltà perpetuati nella prosapia del serenissimo principe Francesco Morosini doge di Venetia, &c. Dal di lui merito, e valore*, [Venezia 1690?]. Cfr. anche Biblioteca Museo Correr di Venezia: mss. Gradenigo Dolfin, b. 200, vol. 4, c. 259r: *Arme gentilizia della casa Morosini introdotta et inquantata dal serenissimo doge Francesco essendo vittorioso capitano generale contro turchi onde ravvivare e perpetuare li pregi di sua famiglia e li meriti di se stesso*.

83. CORONELLI, *Ritratti...* cit. Il foglio è pubblicato nel catalogo della mostra *Immagini dal mito*, cit., p. 122.

84. D.E. QUELLER, *Il patriziato veneziano. La realtà contro il mito*, Roma, 1987.

vere le presenti vittorie».<sup>85</sup> D'altra parte proprio in quegli anni un viaggiatore inglese, durante la sua permanenza a Venezia, si meravigliava della contraddizione tra lo scarso spirito militare dei giovani nobili e la contemporanea «ambition of being thought brave»: «It seemed to me a strange thing to see the broglio so full of graceful young senators and nobles, when there was so glorious a war on foot with the Turks; but instead of being heated in point of honour to hazard their lives, they rather think it an extravagant piece of folly for them to go and hazard it, when a little money can hire strangers that do it on such easie terms; and thus their arms are in the hands of strangers, while they stay at home managing their intrigues in the Broglio and dissolving their spirits among their courtisans».<sup>86</sup> Tuttavia il *topos* del comportamento ispirato all'amor di patria continuerà ad essere celebrato anche in casi eccezionali come quello di Antonio Zeno: capitano generale dell'armata veneziana, nel 1694 conquista Scio, ricca e in posizione strategica nell'Egeo, ma viene ritenuto responsabile della perdita dell'isola un anno dopo, fatto che suscitò a Venezia critiche violentissime alla condotta militare e satire corrosive.<sup>87</sup> Zeno, tra i principali accusati per la sconfitta, muore in carcere prima del processo. Tuttavia l'inserimento della sua effigie nei *Ritratti* coronelliani – l'incisione, firmata da suor Isabella Piccini, riporta una rappresentazione di Scio ad opera di Pier'Antonio Pacifico – equivale ad una riabilitazione postuma, da collegare alla protesta di innocenza, che fu inserita nel testamento dello Zeno, pubblicato a stampa con approvazione delle autorità competenti.

In questa sede la lettura del “caso Coronelli” è avviata da un interesse più ampio nella categoria dello spazio e il suo rapporto con la politica. La realizzazione di un racconto per immagini della guerra contro i turchi in Dalmazia e in Peloponneso, promossa implicitamente dalla Repubblica al fine di celebrare i nuovi acquisti in Levante, può essere considerata come una pista per esplorare la politica dello spazio, ma anche il luogo della politica. La rappresentazione dello spazio coloniale, espressa con un vocabolario politico identificabile con la retorica dell'invasione, del successo, della liberazione, s'inserisce nel processo della costruzione di identità socio-spaziali derivate dal consumo visivo. L'opera coronelliana può essere considerata come una costruzione egemonica dello spazio: una componente costitutiva del potere, mezzo e messaggio insieme di dominazione e subordinazione. Valorizzato per quello che può rivelare sulla produzione del sapere geografico e il modo di fare geografia nella Venezia di fine Seicento questo *corpus* cartografico rimane interessante proprio per il rapporto che esemplifica tra le pratiche spaziali e la produzione di significati culturali e politici. In Coronelli restituire autonomia all'operazione del pensare lo spa-

85. Riportato nel giornale *Pallade Veneta* del settembre 1687. Cfr. E. SELFRIDGE-FIELD, *Pallade Veneta. Writings on Music in Venetian Society 1650-1750*, Venezia, 1985, p. 187.

86. G. BURNET, *Some letters, containing an account of what seemed most remarkable in Switzerland, Italy, some parts of Germany &c. in the years 1685 and 1686*, Rotterdam, Abraham Acher, 1687 (2<sup>a</sup> ed.), p. 145.

87. P.P. ARGENTI, *The occupation of Chios by the Venetians (1694) described in contemporary diplomatic reports and official dispatches*, Oxford, 1935.

zio significa sollecitare il subconscio ideologico dell'espansione in Levante, cioè evidenziare che il possesso del territorio s'identifica con la sostanza della guerra espansionistica. Il discorso geografico, che viene articolato con l'applicazione delle arti della descrizione e della rappresentazione, mette in primo piano lo spazio in tutte le sue componenti (toponomastica, mappatura, definizione, catasticizzazione, classificazione), che invece la storiografia contemporanea, privilegiando la scansione diacronica degli eventi, dà per scontato. Impiegando una scrittura rapsodica nel senso etimologico, perché lo sguardo articolasse e instaurasse tra le immagini delle città conquistate una continuità, uguale a quella che i rapsodi della Grecia arcaica «cucivano» (ῥόπτειν) fra le parti dell'epopea omerica,<sup>88</sup> l'opera di Coronelli delinea un caso paradigmatico di un luogo cartografico che rende reale l'avventura spaziale, attribuendole senso solo nel momento in cui la trasforma, per via d'immagine, in geografia e storia.

88. Sull'analogia tra scrittura rapsodica e serie di immagini cfr. JACOB, *op. cit.*, p. 376.