

Anacronismi malgrado tutto

Marco Voltini

1 | Eclissi dell'autore?

Sempre più spesso ritroviamo esercizi cartografici impiegati come controcanto di apparati testuali, articoli di giornale, relazioni di progetto o saggi di carattere disciplinare o accademico. Con questa constatazione non si intende di certo banalizzare o ridurre il ruolo di una disciplina ampia e profonda come la cartografia, nè tantomeno costringerla a una funzione meramente ancillare. Semmai è la presa d'atto di una crescente preponderanza della ragione cartografica nell'epoca contemporanea. Un modo per indicare un chiaro sintomo, le cui radici non sono altrettanto palesi.

Una prima strategia d'indagine potrebbe essere quella di studiare il ruolo delle mappe entro la sfera del quotidiano. Impiegate negli ambiti più disparati, da quello didattico e informativo a quello commerciale e pubblicitario, le mappe condizionano, veicolano, vincolano, orientano e mediano il rapporto tra l'uomo e il sistema degli oggetti in cui è immerso (Baudrillard, 1968). Ma queste osservazioni rischiano però di non cogliere il nucleo del problema, scadendo nella tautologia.

Potremmo allora osservare il rapporto tra gli esercizi di mappatura e la consapevolezza dello spazio. La mappa è una forma di spazializzazione della conoscenza che ha contraddistinto l'uomo fin dagli albori della sua storia. Tale assunto porta a riflettere ad una corrispondenza tra carte e conoscenza e se è vero che la progressiva specializzazione dei saperi sta producendo una deflagrazione disciplinare allora dovremmo includere anche l'odierna moltiplicazione di rappresentazioni zenitali della superficie terrestre, siano esse dettagliate o schematiche, tra gli effetti di un simile fenomeno. Ma anche questa ipotesi di per sé non basta ed è per questo motivo che vale la pena di riprendere il punto di vista di Denis Cosgrove, l'intellettuale che meglio ha delineato i contorni della questione.

Cosgrove ricorre all'espressione *spatial turn*, per indicare come negli ultimi decenni le discipline umanistiche abbiano progressivamente orientato la propria attenzione ver-

In spite of the All
Anachronisms

so le questioni spaziali. L'ambiente abitato è stato così assunto a banco di prova, ma anche messa in evidenza, dei temi dibattuti all'interno delle discipline stesse. E questa è una, non l'unica, delle ragioni del rinnovato interesse per la cartografia. Ad essa si affiancano anche altre questioni quali: la diffusione di rappresentazioni a volo d'uccello o foto satellitari, divenute ormai una consuetudine e utilizzate in sostituzione dei rilievi cartografici canonici; un accresciuto senso politico della rappresentazione; nuove forme di esplorazione visuale a cavallo tra arte e codificazione cartografica; la caduta del sistema occidentale/eurocentrico, ossia l'abbandono di categorie di giudizio unidirezionali formulate all'interno di un ambito culturale, geograficamente circoscritto, e messo oggi in discussione da trasformazioni economiche, sociali e culturali più generali indotte da processi globali (Cosgrove, 1999).

Tra tutte, l'ultima osservazione, cioè la fine dell'eurocentrismo, è forse l'aspetto più saliente in quanto nasconde per Cosgrove un'altra questione ben più complessa: la messa in discussione dell'autore. Secondo il geografo americano infatti, l'osservazione disinteressata, il calcolo scientifico e la rappresentazione oggettiva come segno di progresso e razionalità universale sono gli aspetti di un credo di stampo illuminista a lungo immanente alla cartografia moderna. Ma la conquista di nuovi paradigmi epistemologici ha comportato la messa in discussione di un simile approccio con un ripensamento di quel tradizionale concetto di autorialità ereditato dalla cultura europea del XIX secolo. La storia della cartografia ha così iniziato a giudicare le mappe in quanto fatti culturali, oggetti cioè comprensibili solo in un contesto di usi, scambi e significati. Questo ha portato a rivalutare i fondamenti di forme cartografiche "altre", collocate al di fuori dell'universo eurocentrico e non fondate sull'accuratezza del dettaglio o sulla secolarizzazione dell'immagine.

In realtà, se osserviamo la crescente – almeno in apparenza – disponibilità di dati e le loro possibili interpretazioni – sviluppate peraltro da figure non specializzate –, siamo portati a rivedere le opinioni di Cosgrove. Di certo, all'interno della cultura cartografica sono emerse o sono in corso di configurazione nuove sfide epistemologiche, così come è difficile negare che la tradizionale idea di autore sia stata messa in crisi. Personalmente però ritengo che le conquiste tecniche sviluppate nel campo dell'informatica siano andate ben oltre e abbiano determinato una, seppur parziale, eclissi dell'autore in tutte le sue accezioni. In altri termini, intravediamo oggi non soltanto una crisi dell'autorialità sviluppata dalla cultura occidentale tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo, quanto una forma di oblio del concetto stesso di autore. Si tratta di un processo legato ad una particolare forma di ragione cartografica, dominata da due forme di naturalismo o, meglio, di illusione naturalistica.

Da una parte troviamo un naturalismo dell'ubiquità, cioè l'immagine di un mondo alla portata di chiunque e in qualsiasi momento. È l'illusione di un'esperienza o semplicemente di un accesso istantaneo e non mediato allo spazio in quanto cosa in sé. Giandomenico Amendola ricorre all'attributo "ubiquo" per indicare una particolare forma di città determinata dai flussi delle informazioni, dallo scambio dei dati e dalla connettività dei dispositivi. Nella città ubiqua si abita in città, ma si vive nel mondo. Nella cartografia ubiqua invece crediamo di raggiungere una fruizione diretta del mondo, passando in realtà da un continuo gioco di specchi fatto di rappresentazioni sovrapposte. In questo senso è del tutto marginale la battaglia politica per la gestione dei contenuti secondo i modelli dell'*open data* e dell'*open knowledge*. Al centro di questa

forma di naturalismo non stanno tanto la condivisione e la trasparenza delle informazioni quanto il miraggio – ottenuto attraverso una rappresentazione sintetica – di un accesso immediato al mondo in quanto cosa in sé, una fruizione istantanea, simultanea e diretta dell'ambiente. Il credo illuminista di una rappresentazione oggettiva può anche essere uscito dalla porta della cultura cartografica, come afferma Cosgrove, ma è sicuramente rientrato dalla finestra di *Google Earth*.

A questo naturalismo se ne affianca un secondo, quello di una *gallery à la carte*, cioè di una moltitudine di interpretazioni a cui si può accedere attraverso pochi filtri. Questo assunto può sembrare contraddittorio. In fin dei conti, una galleria di immagini è affine ad una collezione e quest'ultima è uno dei prodotti artificiali per eccellenza dove la logica astratta detta i margini della conoscenza empirica. Quando però i filtri di selezione diventano impliciti, gli oggetti collezionati si moltiplicano e il risultato di una ricerca è fondamentalmente de-spazializzato – l'esito cioè non è un *output* univoco, ma un flusso di risposte affini che scorre attraverso i nostri schermi – allora la nostra galleria/collezione diventa qualcosa di sfuggibile nella quale siamo immersi. Il diluvio di immagini individuato da alcuni all'inizio del duemila (Pesaresi, 1996; Bredekamp, 2017) ha lasciato posto alla galleria. Ma in questa galleria non ci è dato organizzare o sapere come sono ordinati gli autori e questo rende il tutto un universo esperibile, ma poco comprensibile.

Tanto l'ubiquità simulata che il deflagrare di interpretazioni rimandano ad un'eclissi dell'autore esacerbata dalle ultime rivoluzioni tecnologiche. Nel primo caso infatti, il dato concreto è schermato da un'invisibile interpretazione artificiale e aggregata. L'autore c'è, ma è saldamente nascosto tra le pieghe della pretesa oggettività. Nel secondo caso invece siamo innanzi a una moltitudine di autori, una moltitudine de-storicizzata e de-contestualizzata. Detto altrimenti, gli indizi di un occultamento dell'autorialità sono da una parte un'interpretazione coprente che allontana il dato concreto, dall'altra un flusso di immagini apparentemente de-gerarchizzato che priva ogni immagine che lo compone di spessore storico-culturale.

Questo non significa che gli strumenti o i motori di ricerca messi a disposizione dalle principali *software house* non siano utili. Ma la nozione di autore è complessa e proprio per questo motivo c'è la tendenza a rimuoverla dalla sfera del quotidiano, accarezzando il culto dell'obiettività o disponendo sullo stesso tavolo una miriade di autori, sminuendo così sia la nostra capacità di giudizio che il portato culturale di ciascun autore. In un discorso sul rapporto tra *open data* e patrimonio culturale, riflettere sull'autorialità è un'operazione tutt'altro che banale. Se concordiamo sul fatto che nel rappresentare è celata un'intenzionalità, allora dobbiamo anche riconoscere che ogni rappresentazione può comportare una messa in discussione del patrimonio culturale, delle sue criticità come della sua percezione o fruizione. Un autore interpreta, sintetizza, riduce e rende comunicativi i dati. In altre parole, nell'ambito cartografico l'autore è un *medium* che determina volta per volta il rapporto tra i dati disponibili e il patrimonio culturale a cui fanno riferimento. Ma come rintracciare un autore all'interno di una mappa? La risposta non è univoca in quanto ogni ricercatore segue un proprio metodo. La via forse più facile però è quella di decostruire l'oggetto cartografico attraverso strumenti concettuali desunti da discipline che si muovono nel campo dell'immagine e dalla storia dell'arte soprattutto. Tra tutti, credo che l'anacronismo sia quello più interessante.

2 | Contro il tempo. Fuori dal tempo

In genere, anacronismo è un termine utilizzato per indicare un errore cronologico, o meglio, una correlazione impropria tra tempi e fatti. In senso figurato, è un andare “contro il tempo”, un’accezione peraltro confermata dall’etimologia stessa della parola. Che lo si consideri un errore o un andare contro, l’anacronismo sembrerebbe contenere in sé una valenza negativa. Tuttavia, negli anni recenti, in seno alla storia e alla critica dell’arte si è assistito a un ribaltamento della connotazione. Ma più che la pittura citazionista, vale la pena di riprendere le riflessioni di Georges Didi-Huberman.

L’anacronismo è uno dei temi ricorrenti nella riflessione dell’intellettuale francese e si colloca in un tentativo di riconcettualizzazione della storia dell’arte. Questo tentativo si dispiega attraverso l’articolata critica di alcuni autori come Panofsky, Gombrich e Febvre e nella ripresa esegetica di altri quali Warburg, Carl Einstein e Benjamin. L’idea di Didi-Huberman, costruita nel corso degli ultimi venticinque anni, è che all’interno della storia dell’arte non esista un unico modello di tempo. Le opere d’arte sono sicuramente condizionate da molteplici contesti, ma soprattutto sono l’esito di una memoria operante. Ciascuna opera racchiuderebbe dunque in sé differenti temporalità che lo storico ha il compito di disvelare.

L’esempio più emblematico è l’affresco *La Madonna delle Ombre* dipinto dal Beato Angelico nel convento di S. Marco a Firenze tra il 1440 e il 1450. L’opera è caratterizzata dalla presenza nel registro inferiore di quattro riquadri policromi dipinti ad imitazione di materiali lapidei. Tra questi, uno è stato realizzato mediante pigmento bianco schizzato a distanza su un fondo rosso. È un dettaglio su cui la storiografia ufficiale non si è molto soffermata, realizzato con una tecnica che ricorda il *dripping* di Jackson Pollock. Ed è proprio in questa evocazione che si dischiude la potenzialità dell’anacronismo. Andiamo però con ordine.

Per gli storici convenzionali, sostiene Didi-Huberman, la consonanza eucronica, cioè la concordanza dei tempi, è qualcosa di ineludibile. Tuttavia, se guardiamo Beato Angelico con gli occhi dei suoi contemporanei non capiamo la necessità dei riquadri colorati di San Marco. Un autore come Cristoforo Landino è storicamente pertinente, ma poco utile. La distanza temporale tra individui ed oggetti non per forza è un ostacolo alla comprensione.

Didi-Huberman legge nel riquadro di Beato Angelico la compresenza di tre tempi: quello eucronico riferito alla concezione di *prospectiva* albertiana propria del *trompe-l’oeil* della cornice; quello della figura che rimanda agli scritti domenicani due-trecenteschi (il colore in rapporto all’esegesi delle scritture); quello della *dissimilitudo*, antica tradizione figurativa giunta in Italia da Bisanzio attraverso l’arte gotica e Giotto (finti marmi nella cappella degli Scrovegni). Il riquadro diventa allora un oggetto di tempo complesso: montaggio di tempi eterogenei che formano anacronismi. C’è di sicuro un bagaglio culturale comune tra contemporanei, ma gli strumenti mentali sono in realtà duttili e ciascun individuo/artista li piega a suo modo. Secondo l’intellettuale francese, lo storico dell’arte è chiamato a comprendere appunto come l’artista, in questo caso Beato Angelico, manipola gli strumenti mentali a disposizione. L’immagine è sovra-determinata: gioca su più livelli allo stesso tempo. È cioè un montaggio di differenze che dischiude il ventaglio del tempo. La funzione di questa sovradeter-

minazione sta in una dinamica della memoria. Prima che l'arte avesse una storia, le immagini hanno avuto o prodotto una memoria. L'anacronismo è necessario quando il passato è insufficiente, quando cioè Alberti e Landino non ci permettono di comprendere Beato Angelico.

L'anacronismo serve per scoprire un artista "contro il suo tempo". Introduce uno choc, uno strappo, un'apparizione: Jackson Pollock e Beato Angelico, una somiglianza fuori posto. Pollock non interpreta Beato Angelico e questo non è il padre dell'*action painting*. Senza Pollock però, l'autore francese non si sarebbe mai soffermato sul riquadro di Beato Angelico. L'anacronismo è dunque un momento, un passaggio sincopato che trasforma la storia delle immagini in storia di oggetti policronici, eterocronici e anacronistici (Didi-Huberman 1990, 2006, 2007).

3 | Atlante d'Italia

Troppo spesso si pensa che definire uno strumento basti a chiarirne le modalità o a dimostrarne l'utilità. Per capire la funzionalità dell'anacronismo possiamo prendere in considerazione le mappe sviluppate nell'ambito del volume "Territori Infrastrutturati" all'interno dell'*Atlante Prin Re-Cycle*.

È interessante notare come già nello stesso titolo della ricerca si possano ritrovare delle forme di anacronismo. L'opera infatti è un atlante in quanto raccoglie e sintetizza descrizioni variegiate del territorio italiano. Tuttavia queste descrizioni di carattere per lo più architettonico e urbanistico, sono formulate all'interno di indagini progettuali condotte dalle principali università italiane. La parola "atlante" agisce quindi su più registri: da un lato la registrazione della condizione attuale del territorio italiano, dall'altro una mappatura delle ricerche in corso inevitabilmente incastrate in una visione dialettica e problematica dello stato dell'arte, da un altro lato ancora il rimando a un racconto plurale del territorio del tutto analogo al racconto plurale del mondo dell'Atlante di Abraham Ortelius.

Di per sé, ciò è però insufficiente. Una lettura anacronistica è volta non solo e non tanto a leggere i registri di un'immagine, quanto a scovarne le temporalità sovrapposte, a disvelarne i caratteri prettamente memoriali. Consideriamo per esempio la mappa delle sezioni d'Italia [fig.1]. Qui troviamo una descrizione del territorio compiuta attraverso tre livelli: una serie di sezioni progressive che includono sia le altimetrie dei rilievi che le batimetrie dei mari e dislocate con un passo di 10 km; la maglia in negativo del reticolo infrastrutturale; l'evidenziazione delle principali aree oggetto di studio attraverso delle maschere contenenti l'orografia ombreggiata del territorio. La mappa racchiude diversi tempi e quello breve del contemporaneo è il più semplice da individuare. Raccontare il territorio italiano attraverso delle sezioni, siano esse metaforiche, immaginate o reali è un tema ricorrente nelle ricerche degli ultimi vent'anni. Su tutte forse la più saliente è quella condotta da Gabriele Basilico "Sezioni del Territorio Italiano". Le sezioni del territorio come chiave interpretativa rimandano dunque a un tempo eucronico, cioè al tentativo di presentare un punto di vista innovativo all'interno di un dibattito ancora in corso.

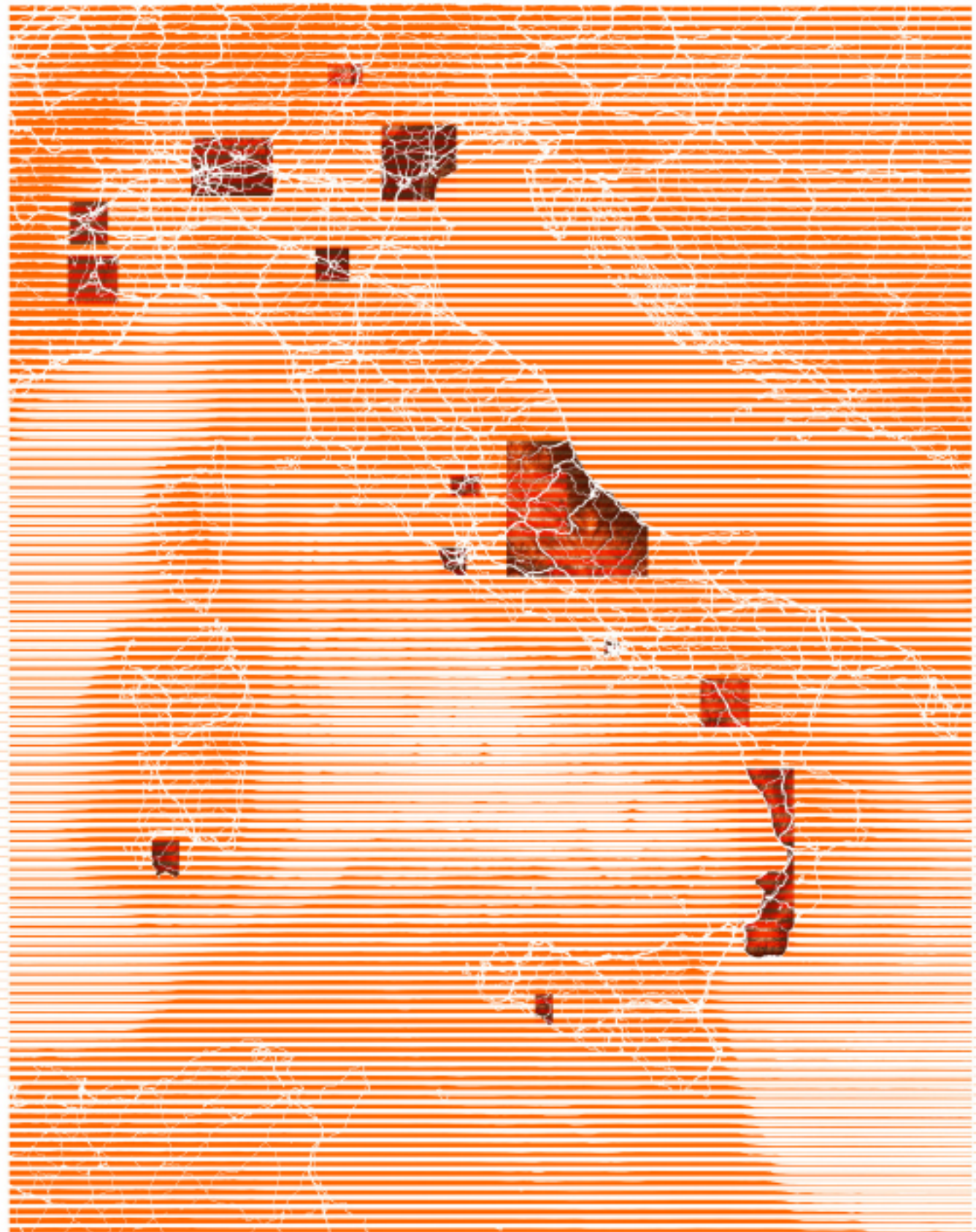


Figura 1 | Sezioni d'Italia.
Sulla mappa dell'Italia sono sovrapposte sezioni Est-Ovest tracciate ogni 10 km. Il reticolo stradale evidenzia una duplice geografia di punti notevoli: quelli che solcano e superano i rilievi e quelli che raggiungono la linea di costa.
Fonte: Re-Cycle Italy – Atlante.

Questo slancio verso il presente parrebbe essere confermato anche dal rapporto tra alcune figure – i quadrati che evidenziano le aree di interesse – e lo sfondo, ossia le sezioni progressive. Nella composizione dell'immagine infatti riecheggiano gli esperimenti visuali del "Taking Measure Across the American Landscape" di James Corner. Tuttavia, se consideriamo che le ricerche di Corner devono dal punto di vista visuale molto alle sperimentazioni delle avanguardie storiche, allora possiamo dire che nel rapporto figura/sfondo, le mappe del PRIN contengono anche un tempo spiccatamente modernista.

A ciò bisogna poi aggiungere le scelte cromatiche. Inizialmente la campitura delle sezioni doveva quanto più possibile richiamare la sanguigna – scelta poi attenuata in sede di coordinazione grafica. L'immagine cioè doveva apparire come un bozzetto antico esaltando l'aspetto pittorico della rappresentazione.



Figura 2 | Forma del territorio e sistemi infrastrutturali. Nella parte inferiore la mappa enfatizza la relazione tra assetti geomorfologici e reti infrastrutturali primarie, in quella superiore sono evidenziate le infrastrutture che da decenni costituiscono i nodi della programmazione economica nazionale, per come sono stati rilevati dall'Atlante delle priorità e criticità nazionali di Uniontrasporti del 2012. Al centro i luoghi dei progetti strategici ispirati al rapporto tra riciclo e infrastrutturazione. Fonte: Re-Cycle Italy – Atlante.

Ma più che il tempo del Granducato di Toscana è la concezione del paesaggio di Emilio Sereni ad essere rimessa in gioco attraverso cioè un tentativo di raccontare il territorio anche attraverso strumenti pittorici.

Il tempo forse più saliente è però quello lungo della relazione tra forma del territorio e dinamiche antropogeografiche. Sezioni e reticolo infrastrutturale insieme descrivono il delicato rapporto che sussiste tra areale e orografico, tra forma dell'infrastruttura e conformazione del territorio. Non solo dunque il tempo lento della forma del territorio, evidenziato per esempio dalle sezioni del fiume Po elaborate dalla commissione Brioschi, ma anche e soprattutto il tempo lungo dell'antropogeografia schematizzato dalla sezione di Patrick Geddes.

Questo discorso vale anche per altre mappe dell'Atlante PRIN. La duplice visione prospettica dell'Italia [fig. 2,3], contiene il tempo di una ridiscussione dell'orienta-

mento cartografico canonico, ritrovabile per esempio nel mappamondo di Fra Mauro o nelle prospettive ottocentesche che inquadravano le Alpi in primo piano; ma anche il tempo delle carte portolane; o il tempo degli atlanti marittimi rinascimentali come il Kitab Bahrye di Piri Reis. Lo stesso vale per l'abaco dei dettagli territoriali [fig. 4] che fonde la memoria delle carte ottocentesche delle strade ferrate; le descrizioni degli assedi, le carte settecentesche del reticolo idrogeografico italiano.

Per qualcuno, questi passaggi potrebbero sembrare una manipolazione soggettiva delle temporalità storiche molto prossima ad un delirio interpretativo. In realtà la questione qui dibattuta non è il passato, ma la memoria dell'immagine cartografica. Il tempo della memoria non è esatto come quello del passato. La memoria umanizza e rende il tempo impuro, così come del resto non esiste un unico modo di vivere il presente. Non si appartiene, ricorda Didi-Huberman, al proprio tempo nei modi di un'adesione indefettibile. L'anacronismo ha una funzione decronologizzante, impone un procedimento a zig-zag ed è questo andamento non rettilineo del racconto che ci consente di esplorare in modi non banali i nessi tra *open data* e patrimonio culturale.

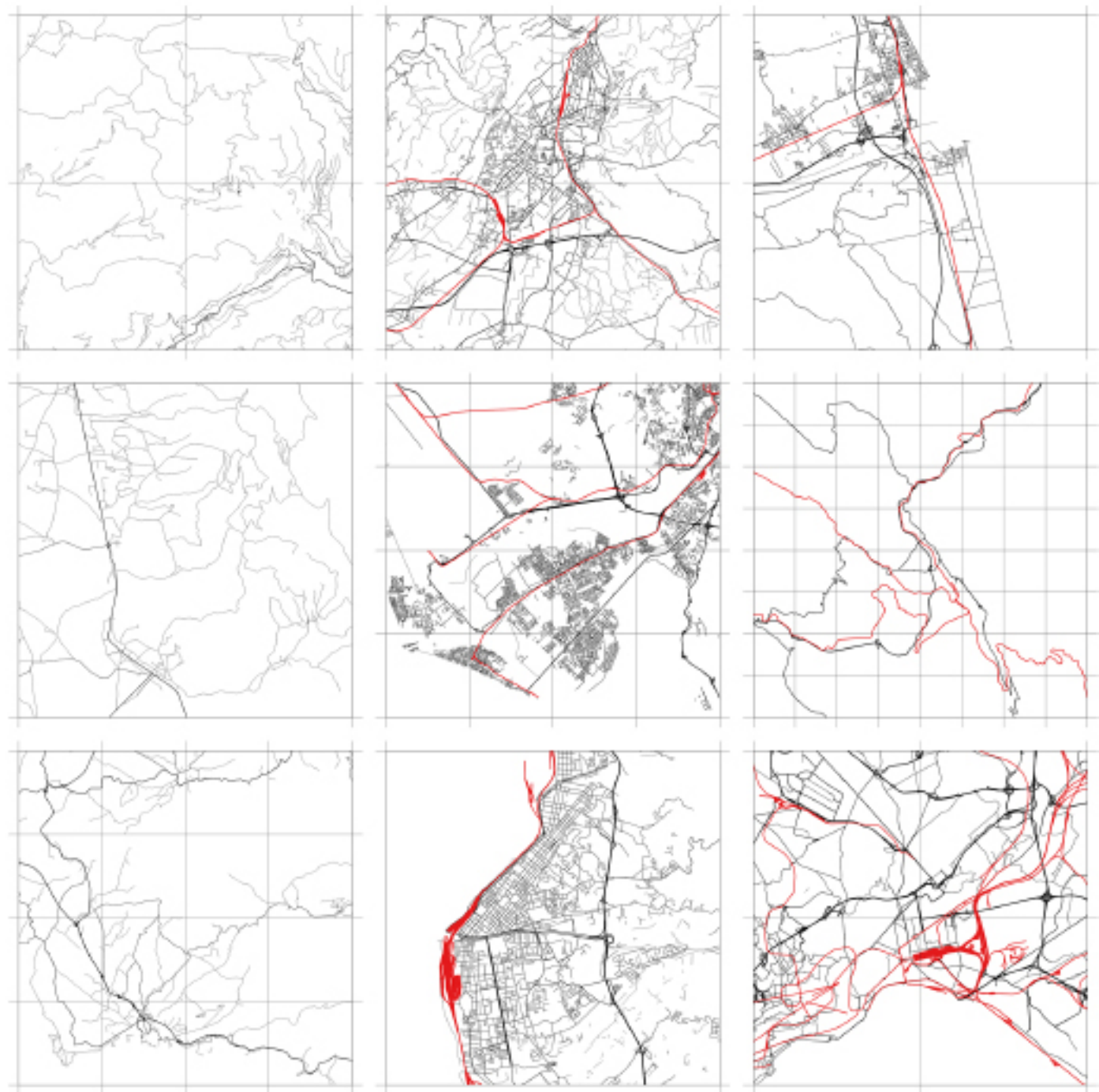


Figura 3 | Porzioni del territorio italiano. Qui raccolte le aree di indagine di alcune ricerche contenute nell'Atlante PRIN sotto la voce "carotaggi" e "registri". La dimensione delle aree varia a seconda della scala di osservazione (da 10x10 km a 80x80 km). Al loro interno sono rappresentate le geometrie delle reti infrastrutturali. Dal punto di vista prettamente morfologico presentano relazioni di analogia, omotetia, omologia che alle diverse scale consentono di riconoscere la forma dei territori. Fonte: Re-Cycle Italy – Atlante.

4 | Tempi del racconto, tempi del progetto

Ricorrere a una lettura anacronistica per sviscerare il portato memoriale di un'immagine cartografica è un'operazione utile per almeno tre motivi.

La prima ragione risiede nella strategia discorsiva dispiegata, una particolare forma del discorso in grado di coniugare il primo piano e lo sfondo, il particolare e il generale, l'individuale e il collettivo senza soluzione di continuità. Una lettura anacronistica è molto simile al resoconto di una battaglia che mette in relazione i dettagli di uno specifico storico e il campo lungo di uno sfondo epocale. In opere come *Guerra e Pace* o *la Battaglia tra Alessandro e Dario* di Altdorfer, un fenomeno storico è spiegato attraverso l'attività di tutti i partecipi. Analogamente, nella lettura anacronistica lo specifico di un autore è messo in relazione a una sedimentazione memoriale di più vasta portata e che travalica i confini individuali.

Tolstoj e Altdorfer sono riferimenti utilizzati anche da Carlo Ginzburg in un famoso saggio che ripercorre la genesi e l'evoluzione del concetto di microstoria – e in un certo senso la sua personale prospettiva storiografica («una battaglia è a rigor di termini invisibile come ci hanno ricordato le riprese televisive effettuate durante la guerra del Golfo. Solo un diagramma astratto o un'immaginazione visionaria come quella di Altdorfer possono comunicarne un'immagine globale. Sembra lecito estendere questa conclusione a qualsiasi evento, e a maggior ragione a qualsiasi processo storico: lo sguardo ravvicinato ci consente di cogliere qualcosa che sfugge alla visione d'insieme, e viceversa», Ginzburg, 1994). Di per sé la microstoria di Ginzburg e gli anacronismi di Didi-Huberman hanno poco a che vedere. Uno cerca di rintracciare dinamiche storiografiche macroscopiche alla luce di archivi estremamente circoscritti. L'altro insegue una decostruzione della concordanza tra un fatto culturale e il suo contesto cronologico. Tra i due però c'è un'affinità legata soprattutto alla correlazione tra dettaglio, sia esso archivio di scala locale (Ginzburg) o individualità di un artista (Didi-Huberman), e insieme, la macrostoria da una parte e un bacino memoriale collettivo dall'altro. Sia Ginzburg che Didi-Huberman ci dicono che lo scambio tra specifico e generale non è automatico. Va costruito. Ma questo non significa che un simile sforzo non possa avere un valore conoscitivo. Al contrario è una delle principali peculiarità di un'osservazione anacronistica.

La seconda ragione d'interesse riguarda le implicazioni progettuali contenute nell'immagine cartografica, la mappa cioè come forma di progetto implicito. Il nucleo della questione è quale porzione di memoria viene attivata da ciascuna mappa e perché. Non è detto che l'autore di una mappa sia pienamente consapevole dei rimandi che essa contiene. Per produrla ha però fatto delle scelte funzionali ad esprimere una certa idea di città, spazio o territorio. Ha gerarchizzato potenzialità e criticità dell'ambiente costruito, sottolineandone alcune caratteristiche e celandone altre. Nel descrivere, un autore giudica e questo giudizio è la premessa di un progetto. La questione non è nuova, ma di particolare importanza specie nel momento in cui entrano in gioco i temi dell'accessibilità dei dati e del *cultural heritage*.

Scientificità della rappresentazione o aderenza tra forme reali e sintesi comunicativa occupano qui una posizione laterale. Giuseppe Dematteis direbbe che la distanza geometrica misurata nello spazio euclideo è solo uno dei tanti operatori logici del discorso, come lo possono essere il tempo, il costo o le difficoltà interposte nell'at-

traversamento dello spazio. La sua idea di progetto implicito è molto più ampia in quanto travalica i confini della cartografia e abbraccia tutto il campo della geografia umana. Esistono però due importanti sovrapposizioni tra il progetto implicito cartografico e quello a cui fa riferimento: la propensione per una descrizione non deterministica dello spazio da un lato e la difesa di un racconto metaforico più inferenziale che causale dall'altro.

Dematteis tende a considerare lo spazio e gli oggetti fisici di cui è composto alla luce della rete di scambi e dei rapporti socio-culturali che ne hanno sostanziato la storia. Il geografo studia fatti fisici perchè essi significano fatti sociali. Lo stesso vale per i fatti di ordine storico ed ecologico, ossia l'insieme di monumenti, paesaggi e siti, parte preminente del patrimonio culturale. Per Dematteis, il patrimonio non ha valore in sè, ma in quanto investito di una serie di significati da parte dell'uomo. Il patrimonio culturale è cioè una costruzione logica e questo ci porta all'ultimo motivo d'interesse di una strategia anacronistica: la continua ridiscussione di concetti ereditati.

La nozione stessa di patrimonio culturale contiene in sè una progettualità in quanto implica una discretizzazione: molte cose possono costituire una parte importante del patrimonio culturale, ma non tutte lo sono necessariamente. Un tavolo settecentesco può costituire una considerevole eredità culturale, ma non è detto che tutti i tavoli prodotti nel settecento lo siano per forza. Parlare di patrimonio culturale significa dunque stabilire una prima rudimentale gerarchia tra ciò che è meritevole di essere tramandato e ciò che non lo è. All'interno poi dello stesso patrimonio culturale si possono ordinare i materiali secondo priorità di intervento, trasformazione o conservazione.

Il concetto stesso di patrimonio culturale implica dunque un progetto dell'ambiente e le sue rappresentazioni sono funzionali a chiarire quale sia il tipo di progetto ogni volta dispiegato. Mappare il patrimonio culturale equivale a fornire una rappresentazione sintetica che mette in risalto alcuni segni a discapito di altri. Il ricorso agli anacronismi serve allora a svelare i tempi di un'immagine – l'autore dietro una mappa –, ma anche i tempi di un concetto – il progetto dietro una locuzione. Questo ci consente di mettere a confronto rappresentazioni dell'ambiente abitato chiarendone eventuali potenzialità, inerzie, criticità, così come fiacchezze o reali novità del progetto che è loro implicito.

Il discorso si è focalizzato sul ruolo della produzione cartografica per spiegare il nesso tra dati accessibili e patrimonio. Carte e mappe non sono sicuramente l'unico modo attraverso cui si esplica tale intersezione, benchè probabilmente rappresentino una delle migliori cartine di tornasole. Il punto però è un altro, e cioè che tra i termini *open data* e *cultural heritage* ve n'è un terzo: il progetto inteso come mediatore tra i primi due. La questione è cruciale, specie se si considera quanto difficile sia oggi discutere di un progetto aperto e condiviso del territorio. Il dibattito attuale può anche orientarsi verso altri temi, ma il territorio continua ogni giorno a essere riscritto e progettato attraverso una serrata dialettica tra innovazioni tecnologiche ed eredità memoriali. Accettare questo punto è un primo passo per ricostruire la densa stratigrafia del problema dell'abitare.

References

- Amendola G. (2010), *Tra Dedalo e Icaro*. Laterza, Bari.
- Baudrillard J. (1972), *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano.
- Berta M., Gritti A. (a cura di, 2017), "Territori Infrastrutturati" in Fabian L., Munarin S. (a cura di), *Re-Cycle Italy – Atlante*, Einaudi, Torino. Si veda in particolare il saggio di Berta M., Gritti A. "Infrastrutturazione e riciclo del territorio", pp. 53-63.
- Bredenkamp H., Vercellone F. (2015), *Immagini che ci guardano*, Cortina, Milano.
- Corner J., MacLean A. (1996), *Taking measures across the American landscape*. Yale University Press, New Haven, London.
- Cosgrove D. (ed., 2002), *Mappings*, Reaktion, London.
- Dematteis G. (2002), *Progetto implicito*, Franco Angeli, Milano.
- Didi-Huberman G. (1990), *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Minuit, Paris.
- Didi-Huberman G. (2006), *L'immagine insepolta*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Didi-Huberman G. (2007), *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Ginzburg C. (1994), "Microstoria. Due o tre cose che so di lei", *Quaderni storici*, n. 86, pp. 511-539.
- Pesaresi M. (1996), "Diluvio di immagini. Dati satellitari: modi e prospettive di analisi territoriale", *Urbanistica* n. 106, 68-72.
- Sereni E. (1961), *Storia del paesaggio agrario italiano*, Laterza, Bari.