

Città per pregare

I risultati di una ricerca tra Marche e Umbria

di Giorgio Mangani

(Relazione al Convegno “Icône urbane. La rappresentazione della città come forma retorica tra Medioevo e Controriforma”, Insieme a Barbara Pasquinelli, Università di Macerata, Dip. di scienze storiche, documentarie, artistiche e del territorio, 7-8 giugno 2007)

I parte - La città “tenera”

1. Probabilmente sono l'unico partecipante a questo convegno a non essere uno storico dell'arte. C'è il rischio di creare dei *misunderstandings*. Non tanto perché mi occupo di storia della geografia e della cartografia, quanto perché l'attenzione che dedico a questi documenti è piuttosto vicina alla storia della scienza.

La cartografia, ormai questo è un concetto acquisito, è qualche cosa di più di una rappresentazione dei luoghi geografici. Le mappe sono delle “macchine” che organizzano il pensiero.

Sono mappe per esempio le forme dell'organizzazione di una enciclopedia e i neuropsichiatri hanno scoperto che la capacità di memorizzare e di elaborare analisi complesse (nelle persone di una certa creatività, ma anche negli schizofrenici) è fondata sulla capacità di costruire delle “mappe mentali”.

Nel XVII secolo gli atlanti venivano paragonati ai telescopi, le più nuove “macchine” del tempo, e venivano percepiti come corrispettivi di quello che è per noi, oggi, la televisione. Nelle loro introduzioni e nei depliant pubblicitari degli atlanti fiamminghi del XVII secolo si celebrava la capacità che essi offrivano di “viaggiare” standosene comodamente a casa propria.

Questa idea del “viaggio” virtuale consentito dalla mappa, non era nuova ed è l'argomento della mia Relazione di oggi.

La Relazione parte da una riflessione sulla iconografia urbana marchigiana in ambiente devozionale, ma cerca in questa sede di sintetizzare alcuni concetti di carattere generale che poi ci consentiranno di capire meglio il funzionamento di un altro documento laico, molto legato alla cultura e alla storia delle Marche: la cosiddetta “città ideale” di Urbino.

2. Ho chiamato questa prima parte della relazione “La città tenera” prendendo spunto dalla *Carte du pays de Tendre* (**Fig. 1**) una famosissima carta che faceva da illustrazione di un romanzo del XVII secolo scritto e pubblicato da una donna, madame de Scudery, dal titolo *Clélie* (Paris 1654). In questa mappa (che fa parte di una tradizione che viene chiamata “cartografia galante” e che dura fino a tutto il XVIII secolo) vengono rappresentati i sentimenti e le strategie di seduzione di una coppia attraverso dei luoghi geografici (il “lago dell’Indifferenza”, il “monte dell’Orgoglio”, il “fiume dell’Inclinazione” che portano alla città della “Tenerezza”). Dunque non sono i luoghi geografici ad essere rappresentati. I luoghi geografici servono invece a rappresentare informazioni e sentimenti di tutt’altra natura: sono *loci mnemonici*.

Queste mappe funzionano ancora, nel XVII secolo, come le vedute urbane che abbiamo studiato nelle Marche, legate all’iconografia dei santi patroni, che anche esse venivano utilizzate per fare viaggi meditativi, ma di carattere religioso: per pregare.

3. Come è noto il culto dei santi, sviluppatosi dall’originario culto delle reliquie, fece parte di un processo di incentivazione della *stabilitas*. Bisognava favorire una stabilizzazione dell’insediamento.

I primi vescovi, come ha spiegato Peter Brown, acquistarono la propria autorità attraverso il culto delle reliquie, diventando loro i santi patroni della successiva fase con le città in mano (ereditando un modello iconografico antico per es. il progetto di Alessandria eseguito da Dinocrate che voleva costruirla sulle pendici di un monte scolpito con le fattezze di Alessandro, **Figg. 2, 3**), ma ben presto l’iconografia urbana, da strumento identificativo e certificativo, attributo feudale del santo patrono, divenne essa stessa un veicolo di emozione ed autorità.

La *stabilitas* fisica sviluppata dai benedettini e dalle loro coltivazioni agricole, divenne nel XIII secolo, quando la città si è stabilizzata anche nel suo paesaggio urbano, una *stabilitas meditativa*. La chiesa comincia a disincentivare infatti i pellegrinaggi in terra santa o alla ricerca delle reliquie e a favorire un pellegrinaggio meditativo *in stabilitate*, cioè (come recitavano gli atlanti del XVII sec.) comodamente a casa vostra. Per questo motivo furono edificati i grandi santuari che riproducevano in scala i sacri templi di Gerusalemme. I mappamondi del XIII-XIV secolo, infatti, contrariamente a quello che si crede, non furono disegnati per rappresentare dei luoghi, ma per consentire dei viaggi meditativi. Invece di rappresentare il viaggio vero verso Gerusalemme, lo sostituivano. Consentivano il pellegrinaggio *in stabilitate*. Per questo motivo furono commissionati e

ospitati nelle chiese e nei santuari, come per es. a Hereford (che aveva l'intenzione di qualificarsi come un santuario analogo a San Giacomo di Compostela, **Fig. 4, 5**). Da questo punto di vista, i mappamondi erano rotondi perché, come gli studi hanno dimostrato, imitavano delle *rotae* mnemoniche e funzionavano come dei rosari, i quali, a loro volta, venivano anche loro rappresentati come *rotae* mnemoniche (**Fig. 6**).

4. Nello stesso periodo (XIII sec.) si era nuovamente scoperta e rilanciata la grande tradizione dell'arte della memoria antica. Una tecnologia del pensiero che faceva ampio uso di mappe e di immagini. Come è noto l'arte della memoria impiegava per memorizzare (ma anche per pensare) i "palazzi della memoria" (**Fig. 8**). Ogni concetto andava collocato su di un piano o in una *stanza* (a seconda che si utilizzasse mentalmente o figurativamente una mappa ortogonale ovvero la sezione di un palazzo rappresentato di profilo). Naturalmente, specie in età medievale, il "Palazzo della Memoria" presentava anche una gerarchia di piani (alla base, le colonne erano costituite da saperi più fondamentali di quelli ospitati ai piani superiori).

Intorno al XIII XIV secolo al palazzo della memoria si affiancò l'utilizzo della "città della memoria".

Questo utilizzo della figura urbana non è casuale, non sarebbe potuto esistere se non fosse stata autorizzata dall'autorità ecclesiastica. Ci fu a un certo punto una "emergenza" città. I Domenicani e i Francescani puntano sulla città per evangelizzare e si fanno ritrarre "dentro" la Gerusalemme celeste (**Fig. 11**), una iconografia che un secolo prima sarebbe stata impossibile. Papa Alessandro IV impone letteralmente, nel 1256, agli Agostiniani, che erano un ordine eremitico, di dedicarsi alla città e di trasferirvisi.

Gli ordini mendicanti si collocano in luoghi strategici della vita urbana dimostrando di conoscere bene la struttura urbanistica e sociale delle città. Ma la stessa struttura urbana non è percepita come una organizzazione economica e funzionale (come la storia della città degli economisti ci ha fatto credere). Per esempio i notai sostituiscono la residenza al patronimico per identificare i firmatari delle compravendite che compaiono nei loro atti, applicando cioè il principio "locativo" dell'arte della memoria, di cui sono i principali custodi laici.

D'altra parte mondo borghese e mondo degli ordini mendicanti hanno una comune confidenza con la tecnica meditativa silenziosa. Gli ordini mendicanti vivono di elemosina, come le classi borghesi vivono di scambi: entrambi sono legati alla nuova dimensione mentale attivata dalla circolazione della moneta (che, non per caso, è un altro

veicolo iconografico della *forma urbis* o del “realismo sintetico” già visto nella iconografia devozionale, **Fig. 12**). La religiosità interiore che si sviluppa soprattutto nelle città, nel XIV-XV secolo, dunque (la *devotio moderna*), non è lontana dalla confidenza che la società urbana ha acquisito con le arti del computo, quelle notarili, della contabilità commerciale. Pregare silenziosamente e fare di conto non sono pratiche differenti: entrambe si fondano sulla capacità di pensare facendo uso delle tecniche dell’arte della memoria e del calcolo a mente (che sull’arte della memoria si fonda). Baxandall ha dimostrato il peso esercitato da queste competenze nella produzione e ricezione artistica del primo Rinascimento italiano.

Il primo progettista di una città ideale non è un architetto rinascimentale ma un frate francescano, Francesco Eximenic che progetta nel 1381 un modello di città di impianto ortogonale (**Fig. 13**), pensato per sviluppare una “assistenza” e un capillare controllo delle coscienze dei vari distretti urbani. Non è un progetto urbanistico, ma un piano di evangelizzazione.

Ma tutti i francescani si appassionano alla città e alla sua urbanistica pensandola come una strategia persuasiva. Sisto V (che è francescano) progetta la sua nuova Roma come una *nuova Betlemme* ed estende questo progetto territoriale e mistico di area vasta anche alla sua regione di origine: le Marche e alla *nuova Nazareth* (cioè Loreto), cui affida un ruolo strategico nell’offensiva contro i riformati (anche in questo caso ci troviamo di fronte a una “casa” volante, come appunto avveniva nei viaggi meditativi).

Steven F. Ostrow, studiando l’azione urbanistica e artistica di Sisto V, che era francescano, l’ha ricondotta al suo desiderio di costruire a Roma, sul modello dei “sacri monti” (promossi a Varallo da un francescano), una città ispirata alla mistica del suo ordine fondata sulla simbologia della natività. La riprogettazione urbana voluta da papa Sisto trovava il suo fulcro nella Cappella Sistina della chiesa di S. Maria Maggiore, nella quale aveva fatto collocare la reliquia della natività e che costituiva il centro di un grande progetto che prendeva la forma di una stella (**Fig. 14, 15, 16**).

Questo progetto era in qualche maniera già anticipato dallo stemma araldico di Peretti, che amava immaginarsi come un nuovo san Girolamo (un santo particolarmente legato alla devozione mariana come all’ordine francescano, e considerato di origini illiriche, come il papa). Il suo stemma aveva un leone rampante (che era l’animale di san Gerolamo) stringente un ramo con tre pere, che rinviano al cognome del papa,

attraversato da una banda trasversale con tre monti (allusivi a Montalto, nelle Marche, suo luogo natale), sovrastati dalla stella cometa.

La simbologia dello stemma prefigurava un sistema di *loci* simbolici connesso a dei luoghi geografici reali. Il collegamento della stella con Montalto trasformava la città natale del papa in una “nuova Betlemme” (il collegamento era così insistito da tenere in considerazione che, come la sacra famiglia, anche quella del papa, prima di sistemarsi a Montalto, aveva trovato rifugio a Grottammare, con chiaro riferimento alla sacra grotta). Trasferendo il culto francescano del presepio al centro di Roma si creava così un asse simbolico privilegiato tra le Marche e la città eterna nel quale acquisiva un ruolo particolare il culto (incentivato proprio da Sisto V) della Santa Casa di Loreto che, infatti, aveva transitato (come il papa) in Dalmazia prima di raggiungere la località marchigiana. Un bel laureto per la casa di Nazareth (che in ebraico voleva dire “fiore”).

5. Dunque la percezione della struttura urbana funziona a diversi livelli come una mappa mentale. Nel XV secolo infine i trattati della *Città di dio* di Agostino rappresentano la Gerusalemme celeste nelle fattezze realistiche delle varie capitali di *renovatio*, come Firenze e Rom (**Fig. 18**)

L’uso realistico della imagine urbana è dunque un modo per colpire l’osservatore con una imagine nota (“tenera”).

Ad Arezzo, nelle *Storie della invenzione della vera croce*, di Piero della Francesca, Gerusalemme viene rappresentata con il profilo urbano di Arezzo (**Fig. 19**).

Non sono situazioni casuali, sono espressione di una strategia che mira a colpire i fedeli associando la costruzione della *Civitas Christiana* con il paesaggio urbano di casa propria.

I presepi viventi, inventati dai francescani, mettono in pratica proprio questa ambizione: ambientare fisicamente (ma non meno mentalmente) la passione di Cristo nel paesaggio urbano locale e “storico”. Una attualizzazione che dura, nelle Marche, fino ad oggi (**Fig. 20**).

6. Arriviamo così alla nostra ricerca sull’iconografia urbana in ambiente devozionale.

Le Marche sembrano una delle aree dove con particolare continuità e radicamento riscontriamo questo impiego “persuasivo” e mnemonico delle vedute urbane.

Si cita molto spesso il *Zardino de oration fructuoso* scritto alla metà del Quattrocento a proposito dell’impiego della preghiera “affettuosa” e silenziosa, ma non si è considerato abbastanza, tranne che in un passo di Eugenio Battisti, che le istruzioni indirizzate al

fedele (un laico prevedibilmente vicino ad una confraternita) si fondano proprio sull'impiego di queste vedute urbane mentali (ci si poteva aiutare con immagini dipinte, come quelle che compaiono frequentemente nelle chiese delle confraternite del rosario o con xilografie disponibili in casa propria collocate in luoghi "meditativi" come la camera da letto, come suggerisce il *Zardino*. E questo spiega la nascita del quadretto paesaggistico appeso al muro che avrà tanta fortuna con Dürer e Altdorfer nella Germania riformata del primo XVI secolo).

"Fabricaremo adunque e formaremo una **citadela** – scrive il *Zardino* - quale sia posta edificata sopra uno **monte alto**; e questo anche non parrà strano perché per la scriptura questo troveremo (...). Formiamo uno monte alto e rotundo. Sopra lo quale sia fondata qualche citade" (... c. 99v).

"Come una **citadela quale sia la citade di Jerusalem pigliando una citade la quale ti sia bene pratica**. Per la quale citade tu trovi li lochi principali neli quali furono exercitati tutti li atti della passione: chome uno palacio nel quale sia el cenaculo dove Christo fece la cena con li discipuli. Anchora la casa de Kayfas e lui deriso e beffato. Anche il Pretorio de Pilato dove li parlava con li Judei. (...) Anche el loco del monte de calvario dove esso fu posto in croce e altri **simili lochi li quali ti fabbrichi ne la mente**. E in questa **memoria locale** ti siano più facilmente presentate tutte quelle cose che furono nella passione" (c. 81r).

(Le citazioni vengono dalla copia dell'incunabolo conservata alla Biblioteca Oliveriana di Pesaro che ha ereditato i volumi della biblioteca del locale convento dei domenicani; dunque era un testo noto anche qui).

Il *Zardino de oration* non è l'unico testo devozionale che offre questo genere di istruzioni; vi sono altri testi analoghi che ci portano con singolare coerenza nell'area dell'Italia centrale negli anni della massima espansione dell'influenza francescana. Esso fu pubblicato a Venezia nel 1494 dallo stampatore Bernardino de' Benali di Bergamo, opera di un autore ritenuto vicino ai francescani della Confraternita degli Scudieri di S. Maria Vergine, come testo destinato soprattutto ai laici. Questo Benali aveva pubblicato anche il trattato sulla vita monastica di Lorenzo Giustiniani, che sappiamo legato all'Osservanza.

Molti indizi ci portano in area umbro-marchigiana, anche se probabilmente non fu autore di questo testo quel Nicola da Osimo cui è stato attribuito per molto tempo (ma

l'attribuzione resta sintomo di un qualche legame percepito con l'area), che era probabilmente già morto nel 1453. Benali pubblica infatti, sempre nel 1494, altre opere strategiche per i francescani delle Marche come quelle del francescano ascolano Marco da Montegallo (1425-1496) tra le quali *La tabula de la salute* (1486) che è il trattato che teorizza la fondazione dei Monti di pietà, sviluppatasi, come è noto, in origine, proprio tra Marche e Umbria.

Benali aveva aperto inoltre, nel 1475, all'inizio della propria attività editoriale, insieme a Roberto da Fano, una officina tipografica a Cagli, nelle Marche. Fu proprio Benali a pubblicare, nel 1493 o prima, un'altra opera simile al *Zardino* e forse sua fonte, il *Monte dell'orazione*, testo legato all'Osservanza diffuso soprattutto tra Marche, Umbria, Toscana e Sicilia, nel quale viene utilizzata la stessa immagine (*La "tabula" de la salute*) **Fig. 10** che compare anche nel trattato omonimo di Marco da Montegallo (1494), che è una immagine centrale per la fondazione e la propaganda teologica dei Monti di pietà.

(Questa figura è considerata forse la prima copertina illustrata a stampa. Una successiva versione di questa tavola **Fig. 10**, probabilmente commissionata da una confraternita fiorentina che ridimensiona il ruolo del Monte di pietà, in un'area nella quale i francescani avevano meno egemonia, rispetto alle *Sette opere di Misericordia*, è attribuita al cartografo Francesco Rosselli, cui sono attribuite anche la *Tavola Strozzi* e la *Veduta di Firenze detta "della catena"* – **Figg. 39, 40**. In questa incisione (della quale resta una versione del XVII secolo) ciascuna delle "opere di Misericordia" è rappresentata dentro un "Palazzo della Memoria" che compone, assieme agli altri, il paesaggio di una città "morale").

Tutte queste opere erano forse, a loro volta, una rielaborazione del *Giardinetto di divozione*, diffuso manoscritto sin dal 1378 nella stessa area, attribuito ad un Agostiniano. Le istruzioni del *Zardino* risuonano ancora, negli stessi anni (1488 ca), nelle confessioni mistiche di Battista da Varano, che, nelle *Considerazioni sulla passione di nostro Signore*, consigliava per immaginare i luoghi della passione, di utilizzare il paesaggio urbano locale ("figurateli in qualche terra dove ti trovi, e se non ci fossero, formali con la mente a tuo modo, e in questi luoghi così formati, sempre studiati stare con la persona nel tempo dell'orazione") negli stessi termini consigliati dal manuale edito da Benali.

L'influenza delle tecniche meditative di Battista, badessa nel convento delle clarisse di Camerino, ispirate ai motivi del monte Calvario e del "sacro cuore" di Gesù, sulle decorazioni a tarsia del coro del convento di S. Chiara, di Domenico Indivini, sono state

recentemente oggetto di riflessione di Giuseppe Capriotti in occasione della mostra sull'arte lignea di Camerino ("Rinascimento sculpito", 2006).

Dunque molte delle immagini urbane che troviamo in ambiente devozionale frequentemente rappresentate in senso realistico, in grado cioè di essere riconosciute dal pubblico, non erano espressione di una sorta di laicizzazione della iconografia sacra, ma funzionavano come "città tenere", cioè come veicoli di emozione e come "palazzi" della memoria e della meditazione (il *Zardino* fa specifico riferimento al *cubiculum*, luogo classico della meditazione). Invece di laicizzare il linguaggio della politica, come ha dimostrato Chiara Frugoni a proposito del *Buon Governo*, avveniva il contrario: lo si santificava.

Insomma, ci lamentiamo spesso del carattere "campanilistico" delle città dell'Italia centrale (si tratta di un fenomeno tipico di Marche, Umbria, Toscana ecc). Ma questi campanili sono stati utilizzati dall'iconografia religiosa per meditare, pregare e finalmente per pensare. Sarebbe stato strano piuttosto che fosse successo il contrario.

Figg. 21/29 (Immagini ricerca "Icane urbane")

7. Una sintesi della ricerca. L'osservazione generale che possiamo fare è che:

1) la forte presenza, ruolo e autorevolezza politica degli ordini mendicanti, delle confraternite nelle città marchigiane, e la longevità di questi ordini nel tempo conferiscono a questa iconografia una funzione strategica nel processo di "invenzione della tradizione" che consente all'autorità di fare un ulteriore passo in avanti verso il radicamento sociale. L'estrema attenzione alla rappresentazione realistica funziona come strumento di questo radicamento locale, non più solo come meccanismo certificativo caratteristico dell'iconografia degli ex voto. C'è qualcosa di più.

2) La diffusione di questa iconografia rivela come l'atteggiamento meditativo e lo sviluppo della *devotio moderna* nelle Marche sia stato estremamente forte. Testimoniato se non altro dalla tradizione lauretana che nel XVI secolo diventa il modello della meditazione postridentina. La maggior parte delle immagini catalogate rientra nella iconografia controriformata, ma il meccanismo è sempre lo stesso, sembra un ritorno ai modelli celebrati nel XV secolo, con forse in più la presenza costante di san Carlo Borromeo o di qualche altro santo "nazionale" con la funzione di integrare il culto locale entro un quadro normativo e ortodosso. L'iconografia postridentina cavalca la tradizione

locale (come avviene precisamente nei meccanismi della *Invenzione delle tradizioni*) per radicarla in un ordine generale (che è nazionale e ortodosso al tempo stesso).

La figura urbana che accompagna la storia sacra non è solo un veicolo di memorizzazione emotiva, ma è un segnale e una guida del processo meditativo che le figure debbono suscitare, e che prende il nome di “composizione di luogo” (un asse portante per esempio degli *Esercizi spirituali* di Sant’Ignazio).

Il carattere “storico” e quello “topografico/geografico” dello sfondo dell’immagine segnalano, con la loro incongruità (cosa ci fa il castello di Polverigi sullo sfondo di una *Crocefissione*, o la marina e lo stretto di Messina in quello del celebre *Crocefisso con vergine dolente* di Antonello da Messina?) che si tratta di una figura meditativa che suggerisce derive interiori le quali utilizzano l’edificio per muovere, ma anche per “contenere” i sentimenti, come dei *loci*.

La figura non esaurisce la sua funzione in sé, ma attiva come una “macchina” il processo meditativo che finisce nel cuore del fedele.

II parte – “Il mistero della camera da letto”

1. Cercherò ora di estrapolare dalla nostra indagine alcune indicazioni generali che ovviamente valgono come criterio generale, tendenziale. E’ ovvio che ogni situazione specifica ha le sue caratteristiche e le sue strategie comunicative.

Però mi sembra utile chiarire un concetto che una analisi finora troppo basata sul buon senso, o sul senso comune, ha impedito di far emergere.

La presenza di casamenti, edificato, palazzi e città nella tradizione figurativa del XIV-XV secolo soprattutto, svolge spesso una funzione che non è geografica, ma “locativa” nel senso attribuito a questa parola dall’Arte della memoria. Piuttosto che essere indicazioni geografiche o topografiche, questi edifici sono spesso “contenitori” di informazioni, sono veicoli di concetti o di citazioni (*memoria ad res memoria ad verba*). Sono **strutture enunciative** della trattazione iconografica. Sono teche, cassetti, stanze e palazzi della memoria.

2. Nella tradizione iconografica artistica gli edifici vengono impiegati prevalentemente come **veicoli retorici dell’enunciazione**.

Per es. Giotto, negli affreschi di della Vita di San Giovanni evangelista (Firenze S. croce), come ha ricordato Kim Veltman, impiega le strutture dell'edificato per separare le storie in distinti gruppi ed episodi. Ma anche nel ciclo degli affreschi di Assisi la struttura del paesaggio e dei rilievi serve da supporto enunciativo delle storia della vita di san Francesco.

Sempre ad Assisi, nel ciclo della basilica superiore di Cimabue, come ha notato Chiara Frugoni, l'*Asia* e l'*Ytalia* sono rappresentate da città, utilizzate per rinviare ai luoghi di composizione dei vangeli. I luoghi geografici, secondo il modello cartografico tardoantico servono da rinvii bibliografici.

3. Massimo Ferretti, studiando l'arte della tarsia, ha sottolineato come l'espressione prospettiva indicasse in origine proprio delle vedute a tarsia, delle quali ha valorizzato la funzione meditativa e mnemonica (**Fig. 31**). A proposito delle vedute urbane a tarsia egli ha parlato di "città di bambola", di immagini sospese da interpretare tuttavia in una dimensione non assimilabile a quella div ere e proprie "città ideali".

Se analizziamo la tecnica della tarsia e i contesti nei quali essa si esplica, con attenzione anche per gli usi dei supporti sui quali essa si applica, registriamo sia al livello del linguaggio-forma che degli usi stessi, le **funzioni retorico enunciative dei casamenti**, intesi come *teche*, contenitori di concetti, dinamicamente utilizzati nei più diversi contesti meditativi, ad uso dei differenti fruitori che se ne avvalessero di volta in volta (Freud, scrivendo dell'inconscio come di una struttura meditativa di analogo funzionamento, ha detto una volta che esso assomigliava a un appendiabiti. I casamenti retorici di cui trattiamo non funzionavano diversamente da un appendiabiti).

Una lettura attenta anche agli usi evidenzia per es. l'impiego della tarsia con funzioni di questo genere in contesti significativi:

- nei cori monastici, che sono i luoghi della meditazione e recitazione del salterio (che è a sua volta il manuale mnemotecnico della tradizione monastica fondato sulla integrazione musica/testo a scopo di memorizzazione);
- nei cassoni e nei cassetti delle scrivanie e negli *stipi* (**Figg. 32, 33**). Il sec. XVII registra un grande successo di vedute urbane a tarsia, incise e in ebanisteria sui cassetti degli

scrittoi, dove è evidente il gioco ridondante delle funzioni svolte dalle figure dell'ornato e dal contenitore fisico, assimilati alla medesima funzione di *theca*;

- nella decorazione di porte, studioli, strumenti musicali (**Fig. 36**) con evidente riferimento alle funzioni meditative e mnemoniche ivi esercitate;

- nell'iconografia (in genere paesaggi e vedute urbane) che caratterizza i "lettucci", eredi del *cubiculum* romano, che sono i luoghi deputati alla meditazione e alla memorizzazione (l'etimologia della parola *lectus*, veniva erroneamente fatta derivare, per paronomasia, da *lego*, con riferimento alle catene meditative che in esso si liberavano nel dormiveglia per libera associazione delle immagini mentali).

Quando Galilei critica lo stile di Tasso considerandolo meno fluido di quello di Ariosto e lo paragona alla tecnica dell'intarsiare egli sottolinea proprio (la mia interpretazione qui diverge da Ferretti) il carattere non sfumato delle figure a tarsia, nota la loro struttura non naturalistica che ne fa delle figure-macchine che funzionano eccessivamente come simboli e artifici.

Quelle figure svolgono infatti le funzioni di "stanze della memoria", sono *loci* e **debbono la loro funzione proprio alla struttura discreta/segmentata della tarsia**, un requisito della tecnica mnemonica (che sta appunto nel segmentare i concetti per memorizzarli).

Uno tra gli altri difetti è molto familiare al Tasso, nato da una grande strettezza di vena e povertà di concetti; ed è, che mancandogli ben spesso la materia, è costretto andar rappezzando insieme **concetti spezzati** e senza dipendenza e connessione tra loro, onde la sua narrazione **ne riesce più presto una pittura intarsiata**, che colorita a olio: perché, essendo le tarsie un accozzamento di legnetti di diversi colori, con i quali non possono già mai accoppiarsi e unirsi così dolcemente che non restino i lor confini taglienti e **dalla diversità de' colori crudamente distinti**; dove nel colorito a olio, sfumandosi dolcemente i confini, si passa senza crudezza dall'una all'altra tinta, onde la pittura riesce morbida, tonda, con forza e con rilievo. (...)

Andiamo adunque esaminando con qualche riscontro particolare questa verità: e questo andare empirico, per **brevità di parole, le stanze di concetti che non hanno una necessaria continuazione con le cose dette e da dirsi**, l'addomanderemo *intarsiare*. (G. Galilei, *Scritti letterari*, Firenze 1970, pp. 493-494 cit. da Ferretti in *I maestri della prospettiva, Storia dell'arte italiana*, vol. IV).

4. Un altro legame potrebbe essere rintracciato tra la strumentazione simbolica delle **prospettive a tarsia** e l'iconografia degli emblemi, suggerita da Ferretti. Anche qui gli

emblematici utilizzano come veicoli simbolici dei corpi femminili assimilati alla funzione dei cassetti. I corpi fertili delle donne sono dei contenitori, come i cassoni e cassetti, o i casamenti delle vedute urbane, di altrettanti concetti e passi da memorizzare. (**Fig. 34**)

5. Se dunque i “casamenti” sono dei contenitori retorico-enunciativi, le vedute urbane svolgono la funzione sintattica di coniugare fra loro i concetti e i passi contenuti e memorizzati nei singoli edifici (qui le stanze sono i palazzi e il palazzo è diventato la città).

Le vedute urbane diventano così, già nel XV secolo, anche in ambiente laico, un modo per strutturare la materia di un testo. Era stato così negli *Isolari* umanistici (dove le isole funzionavano da contenitori-capitoli delle trattazioni). Così avviene anche nella *Cronaca di Norimberga* di Hartmann Schedel (1492), la prima cronologia universale a stampa illustrata (**Fig. 35**) che prosegue una analoga cronaca universale, il *Supplementum chronicarum* edita nel 1483 (ancora una volta da Benali nel 1483, la sua prima edizione datata) di Jacopo Foresti, agostiniano, che aveva inserito anche lui a corredo dell’opera delle figure di città spesso identiche (adesso capiamo perché, dopo il tormentone degli studiosi che si sono accapigliati a chiedersi per quale motivo Foresti utilizzasse le stesse figure per città diverse).

Nella *Cronaca di Norimberga* la trattazione è addirittura strutturata “per città” e le figure di città, per dichiarazione esplicita dell’autore, servono a facilitare la memorizzazione delle trattazioni. Sono vedute dotate di energia emotiva iconica, ma sono fondate solo su di un realismo retorico. Infatti le stesse figure a xilografia vengono impiegate più volte per città diverse.

Davvero ti prometto, caro lettore, scrive Schedel nel foglio pubblicitario della sua opera, un gran piacere nel leggere questo libro, in quanto tu non avrai soltanto la sensazione di leggere delle storielle, ma, attraverso le figure, ti sembrerà di averle proprio davanti ai tuoi occhi.

Gioverà ricordare che un grande intarsiatore come Giovanni da Verona era monaco olivetano, un ordine particolarmente legato alla coltivazione delle tecniche meditative e culture del silenzio. Un ordine simile a quello cartusiano, del quale faceva parte l’autore della fonte principale di Schedel (Werner Rolewinck), e anche quel Johannes à Romberch che nel 1533 pubblica a Venezia il fortunato *Congestorium artificiosae memoriae*, (**Fig.**

9) manuale ad uso degli studenti universitari che utilizza le vedute urbane ormai come pratico sistema di archiviazione e memorizzazione di qualsiasi argomento, con tanto di illustrazione.

6. Dalla città devozionale alla città umanistica?

Dopo aver formulato una ipotesi generale, anche se essa costituisce una dilatazione delle riflessioni nate da una indagine abbastanza specifica, vorrei da ultimo tornare nel territorio regionale per cercare di applicare queste considerazioni a un argomento particolare, ma sul quale esiste una bibliografia enorme, con la quale non oso confrontarmi: la cosiddetta “città ideale” di Urbino **Fig. 38** (e le sue sorelle di Baltimora e Berlino), sulla quale è tornato a soffermarsi nel corso di una recente mostra Gabriele Morolli, proponendone l’attribuzione a Leon Battista Alberti.

Non sono storico dell’arte e non entro quindi nel merito degli argomenti storico-artistici o stilistici connessi. Ma vorrei utilizzare questo caso per testare con un documento molto noto le teorie sin qui esposte.

(In altri termini sto applicando anche nella mia enunciazione retorica lo stesso meccanismo meditativo-enunciativo delle vedute urbane, con un barocco *abime* tra il livello del contenuto e la sua forma retorica).

Sintetizzo di seguito gli argomenti per brevità.

La tavola di Urbino (e le altre due), anche secondo le recenti analisi di Kreutheimer (ma successive alla sua rettifica rispetto alla interpretazione che le aveva collegate alle scene teatrali vitruviane) presenta un punto di fuga prospettico a 1,20 / 1,30 m da terra. Anche questo argomento è a favore dell’idea che fossero state pensate come decorazioni (o bozzetti per decorazioni a tarsia) di uno o più lettucci ducali. Dunque, ancora una volta, una veduta urbana “muta”, cioè senza storia, veniva impiegata come aiuto per la meditazione nel *locus classicus* della meditazione stessa: il letto.

- La connessione vedute urbane / arte della decorazione a tarsia e ornato dei lettucci è dimostrata da un altro notevole documento artistico, la *tavola Strozzi* di Napoli (**Fig. 39**), attribuita da Cesare De Seta con argomenti ormai acquisiti, a Francesco Rosselli (cui si

deve un'altra notissima veduta urbana di Firenze detta "della catena", **Fig. 40**). Anche questa figura urbana era stata approntata per un *lettuccio*.

- Alberti, come ha ricordato Morolli, era amico di Federico da Montefeltro e suo frequente ospite e aveva espresso in diverse circostanze (come nella redazione della sua *descriptio urbis Romae*) una particolare attenzione per le "fabbriche" o le "mappe" "composte a mente" (quale era appunto la *Descriptio*, nella quale venivano fornite solo le informazioni alfanumeriche per il disegno di una mappa, ma non la mappa), che costituivano una precisa figura mentale (le *perscriptiones*, dove il *per-* frequentativo è allusivo alla continua iterazione della meditazione). Dunque la meditazione del progetto di architettura era diventata prioritaria rispetto al disegno e al cantiere. I riferimenti al sonno ed alla riflessione a letto di Alberti sono espliciti e documentati.

- L'espressione di Baldassarre Castiglione riferita al progetto urbinato di Federico ("una città in forma di palazzo"), divenuta celebre, nella mentalità letteraria e umanistica di un intellettuale come lui, può ben aver inteso esemplificare con il riferimento al "palazzo" il disegno del duca Federico (ispirato da Alberti, che lo aveva trattato) di far costruire una città morale capace di funzionare, nel suo reale edificato, come un "palazzo della memoria" della tradizione classica.

- L'aver pertanto decorato il lettuccio del Duca con una veduta urbana muta, con una decisa funzione meditativa (coerente con l'intenzione espressa da Alberti di scrivere il suo *de re aedificatoria* per i mecenati e non per gli architetti), sceneggiata tuttavia secondo il nuovo stile dell'architettura rinascimentale (che era ancora in via di costruzione), offriva al duca Federico un aiuto all'immaginazione (e al tempo stesso un modo per orientare i suoi pensieri come nella meditazione devozionale) nei momenti più intensi della sua vita interiore.

Piuttosto che un progetto di città ideale, la tavola urbinata funzionava come le "città di bambola" di Ferretti rappresentate nelle tarsie, era l'anello di congiunzione tra le vedute di città impiegate per pregare della tradizione devozionale (così vicina alla sensibilità religiosa dei Montefeltro, vicini ai francescani, la cui chiesa principale di Urbino si vedeva dalle finestre del Palazzo) e quelle laiche e umanistiche (ma ammantate di

sacralità intellettuale) che ne conservavano tuttavia il prestigio fondato sulla forza persuasiva delle immagini urbane. **Fig. 42**

La tavola urbinata non era una città ideale, ma una sua precondizione: era una “icona urbana”: i luoghi rappresentati servivano anche per “contenere” informazioni e veicolare emozioni, come nella “carta tenera”. **Fig. 43**