

Icone urbane

La rappresentazione della città medievale e la costruzione della Gerusalemme celeste
nelle vedute delle città della provincia di Ancona

A cura di Giorgio Mangani e Barbara Pasquinelli

Città per pregare

Rapporto di ricerca (luglio 2006)

Istituto di ricerche per la religiosità popolare
e il folklore nelle Marche

Serra de' Conti

1. Premessa

Tra gli anni Settanta e Ottanta del secolo appena passato gli studi sulla cosiddetta “nazionalizzazione delle masse” e sulla “invenzione delle tradizioni” di Gorge L. Mosse, Eric J. Hobsbawm e Terence Ranger, avevano sottolineato il ruolo strategico svolto, in età moderna, dalle tradizioni locali, assieme allo sport e agli altri fenomeni culturali di massa, nella costruzione delle *identità* nazionali. Per un solo apparente paradosso se ne traeva la dimostrazione che l’attenzione per le culture locali e regionali italiane, per esempio, era nata, in ritardo, a partire dall’unità nazionale.

L’indagine di carattere iconologico promossa dall’Istituto di ricerche per la religiosità popolare e il folklore nelle Marche e sostenuta, in questa prima fase, dalla Fondazione Cassa di risparmio di Verona, Vicenza, Belluno e Ancona, dedicata a ritrovare, catalogare, riprodurre e studiare l’iconografia urbana della provincia di Ancona (come area campione) in ambiente devozionale, consente di dimostrare oggi che questo fenomeno, considerato sinora come tipicamente moderno, è registrabile in realtà sin dalla fine del medioevo e non solo in contesti di carattere politico.

Il culto dei santi, lungo un arco di tempo che comincia nei primi secoli della cristianità e giunge fino a noi, si configura infatti come un teatro di operazioni nel quale si scontrano le dinamiche del controllo sociale e della “invenzione” delle tradizioni locali. I primi vescovi, come aveva notato Peter Brown, sono gli “impresari” del culto dei primi santi patroni e finiscono per sostituirvisi; ma pian piano il *defensor civitatis* viene a identificarsi con la città che porta in mano e con le sue ambizioni autonomistiche ed espansionistiche. Il culto dei santi diventerà così un veicolo del senso di appartenenza civico.

Il fenomeno è però tutt’altro che tranquillo. André Vauchez ha sottolineato per esempio come l’irruzione dei santi patroni provenienti dagli ordini mendicanti, dopo il 1370 circa, testimoni di un cambiamento di strategia dell’autorità ecclesiastica, limitatamente all’Italia centro-settentrionale, reso necessario dalla necessità di non perdere il controllo di un’area dinamica e territorialmente strategica come questa. La “fabbrica dei santi” che si sviluppa in modi rinnovati tra XII e XV secolo è infatti la palestra nella quale si costruisce l’immaginario sociale urbano e anche quello delle coscienze individuali. Gli

exempla morali dei nuovi santi mendicanti si trasformano in un potente mezzo di persuasione del comportamento. Dimostrazione di questo forte impatto sociale del fenomeno è che le vite dei santi sono tra i primi testi diffusi in volgare e che esse rappresentano un repertorio di modelli sociali che svolge una funzione nuova di controllo e indirizzo del comportamento negli anni in cui le relazioni sociali tradizionali si sono profondamente modificate, con relativa crisi delle forme di autorità che avevano prosperato nel pieno medioevo.

I santi e le loro icone assumono così ben presto la funzione di simboli politici e diventano espressione della fierezza municipale. La “rivoluzione” di Cola di Rienzo, per esempio, nel XIV secolo, utilizza come simboli e come strumenti di propaganda gli stendardi processionali e i gonfaloni portati in corteo. La figura della Madonna diventa, a Siena, l'icona dell'ambizione della città a presentarsi come la “nuova Roma” (che era peraltro tradizionalmente rappresentata da una donna assisa sul trono, una *Maestà*).

La città portata in palmo di mano o indicata dal santo protettore nei dipinti e nelle sculture finisce però per costituire essa stessa il simbolo dell'identità urbana. Imitando la strategia comunicativa adottata dai vescovi dei primi secoli cristiani, le istituzioni politiche si sono fatte dunque “impresarie” anch'esse del culto dei santi, traghettandolo verso la “santificazione” della vita civile.

Queste dinamiche sono sullo sfondo della nostra indagine, dedicata prevalentemente al fenomeno marchigiano. Cercheremo con questa memoria che chiude il lavoro di ricerca di spiegare alcuni risultati che ci sembrano significativi, attraverso punti di riferimento generali che, necessariamente, si configurano allo stato come ipotesi di lavoro per nuovi studi e approfondimenti.

2. Alcuni riferimenti metodologici e bibliografici

Il tema della rappresentazione della città e del paesaggio italiani, nonostante una vasta letteratura (che tuttavia si cimenta soprattutto sul fenomeno a partire dal rinascimento per raggiungere il suo massimo a proposito dei secoli del “Grand Tour”) ha pochi punti di riferimento metodologici significativi.

Per limitarci all'età contemporanea, negli anni Settanta del secolo scorso (1976), Federico Zeri aveva tentato una estrema sintesi della “rappresentazione visiva dell'Italia e degli italiani”. Attraverso una rapida disamina che, dal Quattrocento, arrivava ai nostri giorni Zeri ricostruiva le origini della sensibilità naturalistica per la rappresentazione

del paesaggio urbano e rurale, erede della tradizione ellenistica e romana, e le rintracciava nella teorizzazione brunelleschiana della prospettiva e nell'apporto dei fiamminghi.

Firenze per la prospettiva, ma in maniera limitata (e senza successiva grande tradizione) a Masaccio e poi al Ghirlandaio, Venezia e la Lombardia, grazie al substrato di intensi rapporti con il nord, valorizzati dalla presenza a Venezia di Antonello da Messina (che vi aveva introdotto la sensibilità di van Eyck e di Petrus Christus e soprattutto grazie a Bellini e poi a Carpaccio), erano le principali testimonianze di una tradizione figurativa nella quale la vivacità, la freschezza e la poesia di una città vera e moderna hanno raramente trovato spazio. Zeri rintracciava infatti nella tradizione italiana una tendenza all'idealizzazione, alla letteratura, al rovinismo, al favoloso, all'arcadia, all'ermetismo nelle opere dei pur grandissimi Perugino, Tiziano, Dossi, Giorgione fino a Poussin e al Lorenese, con la sola eccezione (ancora un fiammingo) isolata e solitaria di Pieter Brueghel il vecchio per Napoli (tav. 22).

Negli stessi anni del saggio di Zeri erano stati pubblicati gli *Studi sul paesaggio* (1978) di Giovanni Romano che nel primo capitolo ("Documenti figurativi per la storia delle campagne nei secoli XI-XVI") cercava di ricostruire, sulla scorta della grande attenzione di quegli anni per la storia agraria e la "lunga durata" di Fernand Braudel, gli scambi e i prestiti intercorsi nella rappresentazione del paesaggio tra la vita agricola e l'ideologia della campagna, le prime forme della rappresentazione scientifica come gli erbari, le descrizioni naturalistiche, la cartografia e la pittura.

L'attenzione, nuova per l'epoca, dedicata al rapporto tra realtà e rappresentazione consentiva per esempio di comprendere meglio i motivi dell'interesse che si era radicato nella società veneziana del primo Cinquecento per la proprietà fondiaria e l'agricoltura (un tema cui ha dedicato successivamente altre pagine interessanti il geografo inglese Denis Cosgrove) e di rintracciare, se non la genesi, almeno i motivi dell'attenzione che si sviluppò a Venezia per questo genere di pittura.

Un altro saggio di quegli anni, *La coscienza storica dell'arte italiana* (1982) di Ferdinando Bologna, veniva dedicato a questi stessi argomenti tentando di enucleare una vasta tipologia e cronologia della "esplosione", nel XV secolo, della rappresentazione urbana nella pittura, e ne rintracciava le cause in una sorta di rispecchiamento nell'arte della sempre maggiore appropriazione, da parte delle comunità urbane, della città come luogo di vita e come modello di riferimento dell'immaginario sociale.

In tutti questi studi l'attenzione per il paesaggio e la città diventava anche una sorta di militanza culturale a favore della complessità e ricchezza della realtà (non senza venature connesse all'impegno sociale degli intellettuali) contro le semplificazioni e le manipolazioni ideologiche del manierismo o del rinascimento, ermetico e cortigiano, rappresentate dal mondo favoloso e ariostesco dei paesaggi di Dossi e da quello utopistico della "Città ideale" di Urbino. Una sorta di rivalutazione della realtà sull'immaginazione.

Il ruolo svolto dai fiamminghi nella introduzione di una attenzione lenticolare per la natura (che è ancora francamente tutto da dimostrare visto che il fenomeno è sostanzialmente contemporaneo in Italia e nei Paesi Bassi), interpretata come agente di un naturalismo nordico che avrebbe contaminato la società italiana sembra tuttavia oggi a chi scrive argomento insufficiente a spiegare il fenomeno nella sua complessità.

Gli studi dedicati a questo tema negli anni successivi hanno tuttavia aperto nuovi filoni interpretativi cui la nostra indagine si è riferita.

La scuola napoletana di "Storia dell'iconografia della città" di Cesare de Seta, anche se prevalentemente interessata a utilizzare la cartografia e la vedutistica come fonti per la ricostruzione della storia della città (come è naturale per un centro di studi attivo in una Facoltà di architettura) ha offerto numerosi spunti e approfondimenti anche sul significato retorico della rappresentazione urbana, sulle motivazioni dei meccanismi tecnici adottati per la costruzione di carte e vedute.

Lucia Nuti, nei suoi diversi lavori e soprattutto nel suo *Ritratti di città* (1996) ha esteso questa analisi alla retorica compositiva delle rappresentazioni urbane sottolineando sul versante storico-urbanistico e storico-cartografico la stretta parentela esistente tra carte, vedute ed emblemi; tra rappresentazione dei luoghi geografici, tecniche pubblicitarie e modelli ideologici.

Il rapporto immagine/realtà, anche in questo campo disciplinare, si è dunque notevolmente evoluto e sembra oggi condivisa l'idea che anche quello che noi chiamiamo "realtà" è, a sua volta, frutto di meccanismi e filtri percettivi, parziali almeno quanto quelli che i realisti rimproverano alle "immagini". Il rapporto preteso tra immagine e realtà si è modificato nel rapporto tra due forme differenti di "immagini".

Negli stessi anni in cui venivano pubblicati i libri di Zeri, di Bologna e di Romano, ad esempio, lo storico dell'arte Michael Baxandall, analizzava il rapporto esistente nella

pittura del Quattrocento con le competenze matematiche e le “immagini mentali” diffuse nell’ambiente borghese delle città italiane del tempo. In questo lavoro egli faceva rilevare quanto più complessa di quel che si immaginasse fosse stata la percezione sociale delle figure dipinte dagli artisti e quanto lo spirito religioso del tempo fosse materiato e impastato di queste immagini e di competenze scientifiche.

Invece di essere solo il portato della tecnica e della scienza, la prospettiva si rivelava nella sua pratica un mattone della spiritualità nuova, della *devotio moderna*. Gli artisti utilizzavano il virtuosismo prospettico, nelle “Annunciazioni” per esempio, per far vedere quello che, altrimenti, non si sarebbe potuto vedere ad occhio nudo, cioè per avvicinare l’immagine a una figura divina. Vedere ciò che l’occhio umano non avrebbe potuto percepire, o rappresentare una fuga prospettica era un modo per avvicinare l’immagine (e i fedeli) a dio.

Dunque, il rapporto tra immagine e realtà, tra verità e ideologia era ancora una volta un rapporto tra “costruzioni” differenti, nelle quali era diverso solo il grado di elaborazione e di manipolazione della realtà.

E’ dunque in questo nuovo approccio alla materia che assume il carattere di una innovazione, nello “sguardo” storiografico, registrare l’impiego delle rappresentazioni urbane e cartografiche nei contesti devozionali del XIV-XV secolo.

Nell’ambiente del nord Europa la rappresentazione geografica aveva già assunto un significato religioso, come sta emergendo in numerosi studi specialistici (Wood, Falkenburg, Mangani). Un carattere, questo, che arriva fino all’avanzato Cinquecento, se è vero che chi scrive ha cercato di spiegare nel 1998, riscuotendo ad oggi un generale consenso scientifico, che pubblicare un atlante, ancora nel 1570, nei Paesi Bassi (come per esempio il *Theatrum orbis terrarum* di Abramo Ortelio, il primo e più diffuso) veniva percepito come un progetto politico-religioso.

Questa novità interpretativa attribuisce un significato nuovo all’attenzione nordica per i dettagli e per la resa della realtà naturale e la trasferisce nel novero di un atteggiamento tipicamente spirituale, come emerge sempre più chiaramente negli studi sul significato e le funzioni svolte dai dipinti paesaggistici di Patinir, di Brueghel il vecchio, di Altdorfer e di Dürer. La rappresentazione della natura oscillava infatti tra il *contemptus* e la *laus mundi* (come proprio il motto del più grande mistico-cartografo del nord Europa, Abramo Ortelio, recitava: *contemno et orno*). E una veduta paesistica poteva favorire una compunzione (rappresentando, come nei dipinti di Patinir, i personaggi piccolissimi sperduti nel paesaggio, con una prospettiva molto alta), oppure celebrare la gloria di dio,

come avveniva nel genere dei disegni naturalistici di Joris Hoefnagel (amico di Ortelio, attivo come illustratore delle collezioni rudolfine di Praga, tav. 17), che rappresentavano fiori, frutta, animali, città e oggetti curiosi come fossero delle nature morte, con un forte significato morale.

Le prime forme di rappresentazione naturalistica lenticolare nascevano infatti da una percezione emblematica, cioè morale, del mondo ed era questa sensibilità a legittimare e sviluppare lo sguardo scientifico nella direzione della scienza galileiana. Nello stesso modo si era sviluppato, nel XIII secolo, nell'ambiente dei francescani, un interesse empirico per la natura e la scienza, percepite, valorizzate e legittimate dalla esaltazione della provvidenza divina e del suo creato.

La componente “scientifica” e naturalistica di un dipinto, nel XV secolo, nel nord Europa, ma anche nelle località italiane contaminate da questa sensibilità, non erano segno dell'invasione della realtà e della laicizzazione della pittura, anzi costituivano la parte più religiosa e mistica del dipinto, che si sarebbe poi trasformata nella religione che sostituì nel XVII secolo la devozione delle icone medievali: la scienza.

3. Dal Medioevo alle trasformazioni del Quattrocento

La caratteristica della nostra ricerca è stato individuare in modo specifico le immagini urbane di carattere “realistico”, capaci cioè di essere riconosciute dai fedeli.

Il fenomeno del realismo ha una tradizione lunghissima. Già i romani erano soliti portare immagini o vedute delle città e dei territori assoggettati in guerra nei loro trionfi, come nel caso della veduta della Sardegna portata al seguito di Tito Sempronio Gracco nel 176 a.Cr.

Sul realismo di queste immagini qualcuno potrebbe avere qualcosa da dire, ma si trattava probabilmente di figure che riproducevano alcuni caratteri identificativi dei luoghi piuttosto che una loro resa cartografica o iconografica. Si trattava, cioè, di un “realismo retorico” che ha una lunga tradizione. In questo senso il genere che si configura con queste immagini fa parte di quel repertorio di figure mnemoniche di cui ho trattato nel mio *Cartografia morale* (2006) e che si caratterizzava per essere fondato su segni tachigrafici i quali, per essere compresi, avevano bisogno della collaborazione dello spettatore. Erano immagini che richiamavano cioè alla memoria informazioni precedentemente archiviate con quelle stesse figure.

Questo codice confluì in età medievale (ma il fenomeno è praticato anche oggi) negli ex voto. La capacità di descrivere specificatamente il fatto avvenuto (o la protezione da far

confluire su una città o una specifica organizzazione) costituiva una necessità comunicativa e retorica perché il documento potesse esercitare la sua funzione protettiva.

Non è dunque il realismo delle vedute urbane che riscontriamo nell'iconografia dei santi patroni, sulle pale d'altare o nelle sculture lignee, dal XIV-XV secolo in diverse regioni italiane come le Marche, la Toscana, l'Umbria, il Veneto e la Lombardia, a costituire la novità della nostra indagine. Il nostro interesse stava invece nello studiare i meccanismi complessi consapevolmente messi in campo dal mondo religioso e dalle classi dirigenti comunali del XIV-XV secolo attraverso questo genere di iconografia.

La prima novità è suggerita dal dato materiale. Nel XIV-XV secolo la città ha assunto una sua fisionomia; le città sono murate e non più solo protette dagli steccati lignei che troviamo nei castelli satelliti di Siena dipinti nel *Buon Governo* di Lorenzetti. Il paesaggio rurale, oltre alle coltivazioni della ricolonizzazione agricola, è contrassegnato dal profilo delle città. L'immagine urbana ha assunto una stabilità. Sembra così essersi compiuto un processo di "stabilizzazione" iniziato nel medioevo con i benedettini.

Gli studi storici hanno messo in evidenza come il culto dei santi abbia rappresentato un fattore di stabilizzazione voluto e promosso dall'autorità religiosa, affiancato dal cosiddetto "incellulamento", l'organizzazione del territorio in comunità parrocchiali.

Il culto dei santi servì a motivare culturalmente e a nobilitare mitologicamente il superamento dell'economia pastorale nomade e a favorire la legittimazione della *stabilità*. Ma questa stabilità, fino al XII-XIII secolo, è quella dei monasteri benedettini e cistercensi, non la stabilità promossa dalle città, che i monaci vedranno per molto tempo ancora come il luogo della promiscuità e del peccato.

I monaci ragionano secondo gli schemi della cultura feudale che è incentrata sul castello, sul bosco riservato alla caccia, sulla selva adottata per pregare e meditare. nell'alto medioevo i nobili considerano la città un pericolo perché essa tende a favorire il disboscamento e la messa a coltura dei suoli, a sviluppare un mercato borghese legato alla circolazione del denaro e all'ambizione che la proprietà possa passare di mano non solo per successione familiare ma per il tramite del denaro.

Per parte sua il monaco vive mentalmente la selva come il nobile feudale. La selva è per lui il luogo della meditazione (che consiste nell'aiutarsi con le immagini della natura, piante e animali, a ruminare, a recuperare le informazioni loro associate. Non a caso le enciclopedie medievali si chiamano *bestiari* e *giardini*) e la figura retorica della

meditazione è la *caccia*: catturare mentalmente le informazioni legate alle figure della natura (cercare il passo di un'opera è associato a dare la caccia a un animale).

La pratica meditativa è anzi una delle conseguenze più significative, sul piano culturale, della nuova stabilità sociale. Studi recenti e recentissimi dimostrano come lo sviluppo delle immagini geografiche che si registra in Europa nel XIV secolo, specie al nord, è strettamente connesso alla celebrazione del pellegrinaggio mentale, che deve sostituire quello materiale ai luoghi santi.

Il mappamondo di Hereford, in Inghilterra (1300 ca, tav. 1), fu allestito nella chiesa locale per favorire la sua frequentazione come santuario, méta di pellegrinaggi negli anni in cui sorgono i nuovi luoghi santi virtuali, repliche della Gerusalemme di Palestina: san Giacomo di Compostela, santo Stefano a Bologna e molti altri, prima della Roma di Niccolò V.

Anche l'*Itinerarium* in terra santa disegnato da Matthew Paris nel 1250 dove vengono segnalate le diverse tappe per raggiungere i luoghi santi (con le prime rappresentazioni urbane che conosciamo in Inghilterra) è stato recentemente ascritto da Daniel K. Connolly a questo genere di documenti, nati per aiutare attraverso le immagini la meditazione del pellegrinaggio in terra santa, compiuta, come si diceva allora, *in stabilitate*.

Questo atteggiamento culturale e la valorizzazione di queste pratiche meditative, che facevano ampio uso di figure geografiche, ci aiuta a capire meglio come si sia potuto sviluppare quel particolare sentimento della città che riscontriamo nell'Italia centro-settentrionale del Quattrocento, che è strettamente connesso all'utilizzo delle vedute urbane come aiuto della preghiera, della meditazione, finalmente come strumenti in grado di aiutare e indirizzare lo stesso pensiero.

Alla genesi di questo fenomeno (la ricerca è partita da questa osservazione) sono gli ordini mendicanti. Sono loro a farsi protagonisti di uno "sdoganamento" morale e teologico della vita sociale delle città. Domenicani e francescani, particolarmente attivi nelle Marche, ma subito dopo anche gli agostiniani (che ereditano in loco la capillare rete dei conventi brettinesi nati a Fano) si fanno portatori di una revisione radicale del giudizio verso la città, che diventa, dal XIII secolo, la nuova frontiera dell'evangelizzazione. In alcuni manoscritti essi si fanno ritrarre dentro la città murata, che è la Gerusalemme celeste di Agostino, impegnati a costruirvi la nuova *societas christiana*. Questa ambizione santifica quello che era stato il luogo del peccato e spiega

l'esplosione di rappresentazioni urbane, geografiche e paesaggistiche nei manoscritti del *De civitate dei* di Agostino, nei commenti all'*Apocalisse* e nei salteri.

I codici illustrati della *Città di dio* del XV secolo cominciano infatti a rappresentare la città celeste nelle forme delle nuove capitali che ambiscono a presentarsi con i tratti della *renovatio*: Roma, Firenze, Venezia. La Roma di Niccolò V appare ad Agostino come nuova Gerusalemme in una miniatura dell'opera alla New York Public Library, copiata a Subiaco nel 1467, e la Firenze di Brunelleschi, nello stesso modo, in un codice della *Città di dio* della Biblioteca di Sainte Geneviève dello stesso periodo (tav. 2).

Gli studi storico-urbanistici di Enrico Guidoni hanno rilevato molto precisamente come gli insediamenti urbani dei francescani e dei domenicani seguano uno schema fisso e facilmente identificabile, collocandosi in precisi punti strategici della città a formare delle vere triangolazioni. Questo ci consente di capire quanto fosse consapevole e mentalmente chiara l'idea della città degli ordini mendicanti e la loro strategia di penetrazione. Essi avevano mentalmente interiorizzato la città, secondo i principi dell'arte della memoria locativa, rilanciata in ambiente urbano dai notai, e valorizzato la sua funzione di sistema di *loci* retorici; si trattava, cioè, non solo di luoghi fisici ma di contenitori simbolici (ogni luogo della città, per l'arte della memoria, aveva anche una sua funzione simbolica quale contenitore di "altri" significati).

La città era stata infatti un luogo fisico ma anche e soprattutto una immagine retorica, simbolica e mistica della teologia agostiniana. Nel *De civitate dei* Agostino aveva sintetizzato la storia universale come scontro tra la città dei giusti e la città degli iniqui. Ma aveva anche detto che le due città erano mescolate, cioè erano "tipologiche: la figura della città era intesa come luogo retorico. Agostino ereditava infatti la lunga tradizione imperiale romana fondata sulla funzione simbolica di Roma. Roma non era più una città fisica, ma una condizione mentale: tutto l'impero era diventato una città metafisica, come tutta l'Italia, sotto Augusto, era considerata il giardino di Roma, la sua villa.

La Gerusalemme delle meditazioni monastiche condotte (con l'aiuto dei mappamondi medievali) sui commenti all'*Apocalisse* era dunque l'erede della Roma metafisica dei giuristi tardo-imperiali. Entrambe testimoniavano di come la città fosse diventata, anche prima dell'operazione culturale promossa dagli ordini mendicanti, una categoria dello spirito.

Il processo aveva avuto anzi autorevolissimi approfondimenti. Nel XIII secolo, come ha notato Le Goff, grazie soprattutto alla elaborazione teologica del pensiero di Agostino, i

chierici urbani avevano cercato di associare l'immagine mentale della città alla condizione morale della vita dei giusti, alla concordia suggerita dal *De civitate dei*.

A Parigi Guglielmo di Alvernia (Le Goff 1988) contrappone la città alla vita rustica, al bosco, che diventa la *foresta*, ciò che sta fuori del perimetro murato urbano. La città si è costituita per favorire la pace e la felicità; è dunque (contrapposta alla *urbs* materiale e storica) piuttosto una "cittadinanza". Guglielmo utilizza ormai la città entro lo schema meditativo dell'arte della memoria, la sostituisce al palazzo/tempio (della memoria) della tradizione tardo-antica e paolina.

La città, come la Gerusalemme celeste, è utilizzata come "rota" mnemonica, come schema meditativo. Per esempio Guglielmo vi sovrappone lo schema settenario dei sacramenti. Ma la sua vocazione a svolgere la funzione della figura mentale sta già (secondo lo stile di Isidoro) nella sua etimologia. La città sta, secondo Agostino, per *vinculum concordiae* e la *concordia* (rappresentata nel *Buon Governo* di Lorenzetti - che traghetta questo pensiero religioso nell'ideologia politica - dalla corda che lega i cittadini fra loro) sta a sua volta per *cum corde*, dove il cuore è l'organo della memoria, nel quale vengono archiviate le immagini.

Nella tradizione dell'arte della memoria antica la città andava dunque sostituendo il "palazzo della memoria" cui era stata affidata, nell'antichità classica e nel medioevo, la funzione di aiutare la memorizzazione e il ragionamento. Acquisire informazioni e utilizzarle per un discorso o un percorso mentale, per tutta la tradizione antica, aveva significato costruire palazzi della memoria. Cioè utilizzare le stanze di un edificio immaginario, ma ben noto, che svolgessero la funzione di contenitori di concetti o di passi da memorizzare. "Costruire il tempio che è in noi", secondo la tradizione paolina, significava costruire la propria personalità avvalendosi del palazzo della memoria. Un edificio che aveva i suoi fondamenti nella fede, mentre il sistema dei piani che vi si costruiva sopra era fondato sulle informazioni immagazzinate all'origine, volano delle altre. Senza conoscere l'impiego metaforico dei palazzi della memoria (che ci suggeriscono un modo del tutto inedito di comprendere come poteva essere percepito l'edificio della città) è impossibile ricostruire e capire la tradizione culturale tardoantica e cristiana.

Con lo sviluppo dell'idea agostiniana della "città di dio" fu dunque la città a sostituire, nell'immaginario devoto, il palazzo della memoria. Negli stessi anni dello sviluppo urbano (XIII-XIV secolo) i notai, cultori dell'arte della memoria, cominciarono a

identificare legalmente le persone non più in base al patronimico ma in base al quartiere di residenza. Così l'identità anagrafica si sviluppò in base alla residenza nello stesso modo e tempo in cui l'identità morale dei cittadini veniva immaginata attraverso la figura della città.

Questo lungo percorso della cultura spiega come possa essere successo che alcuni manuali devozionali della nuova religiosità che si diffonde nel Quattrocento, la cosiddetta *devotio moderna*, proponano di compiere le proprie meditazioni, cioè di recitare la propria preghiera silenziosa, avvalendosi delle immagini delle città e, in particolare, di quelle più confidenziali e note.

Nel manuale intitolato *Zardino de oration fructuoso* (Venezia, 1494, ma sembra redatto alla metà del secolo) l'autore, ritenuto vicino ai canonici di San Giorgio in Alfa e ai francescani della confraternita degli scudieri di S. Maria Vergine di Venezia, sostiene diffusamente l'importanza della orazione a mente, recitata nel chiuso della propria stanza. Egli è dunque favorevole ad un ruolo più incisivo dei laici e delle loro devozioni private rispetto a un certo formalismo dei chierici che spesso, dice, recitano svogliatamente i salmi, nel coro, a pagamento.

Buona parte del testo declama il valore della "preghiera affettuosa" spiegando le procedure necessarie per garantire la partecipazione emotiva dell'orante attraverso un sistema di immagini mentali delle quali vengono suggeriti alcuni prototipi. Il riferimento alla "memoria locale" è esplicito e così anche il riferimento al *cubicolo* come luogo ideale della meditazione (il "lettuccio" quattrocentesco perlopiù decorato con paesaggi o vedute urbane).

Finalmente, dopo aver trattato della Gerusalemme celeste come "figura" mentale, l'autore spiega che le immagini della storia sacra da meditare dovranno essere pensate entro una città dalle caratteristiche abituali per facilitare la partecipazione emotiva ("pigliando una citade, scrive, la quale ti sia bene pratica", c. 81r).

Immaginare le vicende della passione di Cristo nel paesaggio noto e familiare della propria città aiuta a sviluppare interiormente, quella emozione che i teorici della *devotio moderna* propongono per sostituire una fede esteriore ormai usurata.

E' significativo che queste prescrizioni siano legate all'ambiente urbano. Gli ordini mendicanti e le confraternite di terziari e di laici che vengono costituite per la recitazione del rosario e la preghiera, oltre che per assicurare i servizi mutualistici dell'assistenza e della sepoltura, sono infatti rivolti al mondo urbano degli artigiani e dei mercanti, un

mondo di “senza terra” che si contrappone a quello feudale basato sulla proprietà fondiaria. Il grande storico delle confraternite, Gilles Gerard Meersseman, ha addirittura suggerito che l’istituzione comunale stessa può aver tratto origine proprio dalle confraternite.

Le nuove classi urbane - come dimostrato da Baxandall - sono abituate a “virtualizzare” i loro ragionamenti: siamo cioè a una nuova conquista della “stabilità mentale”, a una nuova applicazione del ragionamento mentale fondato sulle figure (interiori).

Da questo punto di vista, mercanti e artigiani sono culturalmente attrezzati. La loro attività si fonda sul calcolo, essi tengono delle contabilità, producono strumenti per contare, costruiscono macchine e pregano “a mente” (*au coeur, at heart*, cioè avvalendosi dell’organo della memoria collocato nel cuore). Anzi, quando tengono la contabilità (a partita doppia, che implica uno sforzo notevole di astrazione), i mercanti hanno la sensazione di pregare, cioè di usare delle immagini mentali, analoghe a quelle attivate dalla recitazione del rosario (che è, come è noto, un sistema di conteggio analogo all’abaco e al pallottoliere). Fare i conti “a mente” significa infatti usare delle “figure” (come nel “conto a croce”, il “diagonale”, quello “alla maniera delle gelosie” ecc. descritti nei manuali di calcolo).

Usare le vedute urbane per pregare, dunque, non è solo un modo per mettere al centro della devozione religiosa il nuovo modello della convivenza urbana, ma è un modo di ragionare, di pensare. Per la civiltà urbana del Quattrocento, pensare significa fare uso di immagini mentali, prima fra tutte quella della città.

L’ingresso della città nella procedura meditativa teorizzata a stampa nel XV secolo è probabilmente databile alla fine del secolo precedente. Sono stati ritrovati manuali devozionali manoscritti di questo periodo assai simili al *Zardino* stampato nel 1494. Ma la cosa è deducibile anche dalla comparsa del pathos nelle rappresentazioni sacre (fino a quel momento proibito) e nei crocefissi lignei, e dalla introduzione di vedute urbane riconoscibili sullo sfondo dei dipinti sacri che si registra in tutta Europa.

Nell’introduzione di questa sensibilità nuova, attenta a suscitare emozioni attraverso le immagini, esercitò certamente un ruolo importante, in Italia, il movimento dei francescani che adottò subito i modi della teatralità. La stessa definizione di Francesco “giullare di dio” è il segno di quanto la scelta di comunicare la devozione religiosa con l’aiuto della mimica degli istrioni, puntando a un pubblico di illetterati, fosse ponderata. A questa sensibilità va ascritta la tradizione delle sacre rappresentazioni e dei presepi, legata ai francescani. Sceneggiare la vicenda della passione e la natività entro il

paesaggio urbano e rurale dei luoghi abitati e investiti dalla predicazione francescana faceva parte della stessa strategia comunicativa che portava a “storicizzare” le immagini sacre dipinte o scolpite.

Non va dimenticato che si tratta di una tradizione molto radicata tra le Marche e l’Umbria, giunta fino ai nostri giorni con l’abitudine di rappresentare il paesaggio urbano locale anche nel presepe come sfondo della scena sacra (tav. 31).

Questo fenomeno è sintomo di una profonda modifica intervenuta nella pratica e nell’utilizzo delle icone votive.

Quando le immagini sacre cominciano ad essere ambientate in contesti paesistici reali un mondo sociale si è profondamente modificato, ma ciò non implica un processo di laicizzazione delle immagini. Piuttosto siamo di fronte all’insinuarsi nelle immagini sacre di un concetto più complesso, quello della rappresentazione, che struttura in modo nuovo il realismo ingenuo delle icone, fondato sulla maggiore o minore vicinanza all’originale. Quel che entra in gioco in queste immagini, come ha scritto Belting, è la dimensione meditativa dello spettatore.

Rappresentare una crocefissione sullo sfondo della veduta di Parigi, come comincia ad accadere dal XIV secolo, significa interrompere l’alterità teologica delle immagini sacre, introducendo la “storicità” del qui ed ora, che allude al transfert instauratosi tra il dipinto e il suo fruitore. La sacralità di queste immagini, ora, non risiede più solo e tanto nella loro presenza fisica, ma nel processo che esse innestano, come immagini mnemoniche, con le figure note al percettore, un processo che comincia nella figura e si completa nella interiorità del fedele.

Bernardino da Siena, che è uno dei primi e dei più convinti sostenitori del modello urbano, utilizza i quartieri di Siena per ambientare e sceneggiare le parti retoriche delle sue famose prediche.

Predicando a Siena, sua città natale, nel 1427, Bernardino sceglie come *thema* della sua argomentazione un versetto dei Salmi (91.11) “Iddio ha comandato agli angeli che guardino te in tutte le tue vie” e lo sceneggia visivamente con immagini che possano facilmente essere recepite dai suoi ascoltatori. Sceglie allora la figura di Siena quadrata con le sue quattro porte ai quattro canti della città. La predica assume il numero quattro come un insistito registro retorico. Attraverso l’immagine della città quadrata Bernardino cerca di organizzare la materia da esporre: le quattro porte sono i quattro punti cardinali del mondo, diventano *loci* che contengono i quattro sentimenti principali dell’anima che vuole esemplificare. Le quattro porte e i relativi quartieri di Siena sono i

luoghi nei quali viene sceneggiato lo scontro tra il bene e il male, tra gli angeli e i demoni. Così le quattro porte della città fanno da contenitori mentali del ragionamento. Nell' utilizzo della "città immaginata", la predica di Bernardino è omologa alle *laudes civitatum* che nel XIV secolo cominciano a rappresentare, anch'esse, la città nei loro dettagli realistici e storici, creando le condizioni retoriche per l'apparizione delle cronache urbane. Discorso politico e predica religiosa si incontrano dunque nell'utilizzo del dettaglio urbano in funzione mnemonica e persuasiva.

Ma Bernardino usa anche l'immagine mentale, ben nota ai senesi, del *Buon governo* e del mappamondo girevole di Lorenzetti, entrambi al palazzo dei priori, per colpire e convincere il suo pubblico. Dunque non più solo figure da vedere per aiutare la preghiera, ma figure mentali ormai interiorizzate, attivate dal discorso "figurato", cioè viste con gli occhi della memoria.

Da questo punto di vista, come ha scritto Chiara Frugoni, la nascita della città come luogo morale, dal XIII secolo in poi, non è frutto di un processo di laicizzazione legato al mercato e allo sviluppo delle classi mercantili, ma, al contrario, attiva un programma di "santificazione" della città e dei suoi organi di governo, che mutuano, come accade nel *Buon governo*, dalla predicazione religiosa le forme di propaganda per adattare politica.

I modi di pregare delle confraternite non sono dunque differenti dalle loro strategie di consenso sociale. Essi infatti manipolano, come abbiamo visto, l'altro grande repertorio simbolico dell'identità urbana: l'iconografia dei santi patroni.

I santi martiri avevano legittimato, in età paleocristiana, lo sviluppo del potere dei vescovi, che si erano impossessati, come ha dimostrato Peter Brown, del culto delle reliquie per fondare la loro autorità morale, religiosa e civile nella crisi dell'ordinamento imperiale romano. I nuovi santi saranno allora, nell'alto medioevo, i vescovi delle città di cui erano diventati principi. La nuova generazione dei santi del XIII-XV secolo è invece una generazione di umili frati o di persone appartenenti alla vecchia classe dirigente che ha abbandonato gli agi, spesso idolatrati da vivi e santificati dal popolo senza grandi intermediazioni papali, pochissimo tempo dopo la loro morte. Sono santi urbani, nati entro il programma di celebrazione dei valori identitari delle città sostenuto dalle folle urbane, cui Roma offre una legittimazione nel timore di una frantumazione scismatica della chiesa.

André Vauchez ha osservato come, attraverso gli ordini mendicanti, i comuni adottino il culto dei santi "nuovi", i quali vengono affiancati nell'iconografia ai grandi patroni e

taumaturghi della tradizione. Il meccanismo è sempre identico: i nuovi santi cittadini si legittimano attraverso la coltivazione dei culti tradizionali, come già avevano fatto i santi vescovi controllando la venerazione delle reliquie.

Nel processo di radicamento lungo sei/otto secoli dei santi patroni si coglie in controluce l'assestamento della città fino all'assunzione, a partire dal XIV secolo, di una condizione di primato ideologico che apre la strada alle *laudes civitatum*, come all'elogio umanistico di Firenze di Leonardo Bruni, alle gallerie dei palazzi affrescate con le vedute delle città del mondo, fino al grande successo delle carte di città a stampa del XVI, percepite come veicoli celebrativi e pubblicitari.

Non è casuale che il primo teorico della città ideale non sia un architetto cinquecentesco ma un frate francescano spagnolo del XIV secolo, Francesco Eximenis che nel 1381 teorizza un modello urbano che è l'esemplificazione del comportamento già adottato dai francescani nella fondazione dei loro monasteri urbani. Ogni quartiere urbano deve essere presidiato da una chiesa secondo uno schema quadrettato di tipo ippodamico. Cosa che la dice lunga sulla consapevolezza della "città pensata" degli ordini mendicanti.

La sensibilità per l'urbanistica e per la costruzione di secondi significati applicati alla relazione tra le parti della città è infatti una caratteristica dei francescani. 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.

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. Sisto V continuava dunque il progetto della *renovatio* di Niccolò V.

Queste città “ideali” sono state tuttavia percepite dalla storiografia attraverso il filtro della cultura politica ed utopistica del XVI secolo. La rappresentazione della città del XV secolo è “ideale” nel senso che è fondata su di una “virtualizzazione” e, al tempo stesso, è fondativa della figura mentale; è una città della mente, non è ancora un progetto urbanistico, anche se lo può diventare. Come la pianta del monastero di san Gallo (IX sec.), la prima pianta di un edificio che si conosca, è una figura meditativa.

La città pensata è, per certi versi, una figura tipologica e topologica che aiuta a strutturare e configurare un ragionamento astratto. Come i palazzi della memoria antichi, essa è una specie di portaombrelli cui possono essere associati ragionamenti diversi.

In questa funzione di aiuto del pensiero meditativo (in maniera del tutto analoga a quello che avviene con le altre immagini geografiche del tempo) la rappresentazione urbana è anche il luogo nel quale possono essere raffigurati edifici idealizzati come il tempio circolare della *Città ideale* di Urbino (tav. 3). Ma sarebbe riduttivo pensare a queste immagini come a veri progetti di città. Anzi, per certi versi, si potrebbe pensare il contrario. È il progetto di architettura a svilupparsi entro il filone della “preghiera con la città” valorizzando la dimensione mentale dell’idea (come era indicato nelle *perscriptiones* di Leon Battista Alberti) rispetto al disegno e alla realizzazione, portando con sé il fascino intellettuale della meditazione religiosa.

Basterà considerare il filone delle tarsie lignee studiato da Massimo Ferretti (tav. 4) per cogliere la parentela tra l’arte del lignaiolo, quella dell’architetto e quella dell’arte mnemonica (comunemente percepita all’epoca) per notare la caratteristica di questa iconografia. Sono vedute di città vuote (come quelle che probabilmente teorizzava Leon Battista Alberti, secondo la recente interpretazione di Gabriele Morolli) che, in un tempo come sospeso, decorano i luoghi classici della meditazione: i cori monastici, gli studioli, le scrivanie, i mobili, le porte e quei “lettucci” cui sono probabilmente da

associare la tavola Strozzi con la veduta di Napoli (tav. 21) e la *Città ideale* di Urbino (tav. 3); anche questi ultimi, come avveniva nei *cubicula* romani, luoghi classici dell'attività meditativa.

Questa particolare funzione delle vedute urbane – una funzione elastica e adattabile alle esigenze dei diversi fruitori del momento – è del tutto assimilabile a quella che, nel XVI secolo, si andava affidando alla rappresentazione cartografica, cioè quella di “vedere da lontano”, attivando in vario modo le catene meditative suggerite dalle immagini.

Con questa funzione erano state pensate le decorazioni con le vedute urbane (per lo più immaginarie ma dotate di un “realismo retorico” caratterizzato dalla dovizia di particolari) della *Cronaca di Norimberga* di Hartmann Schedel, il primo libro a stampa illustrato da vedute di città. Le immagini servivano - scriveva l'autore - a suscitare le emozioni e favorire la memorizzazione delle informazioni fornite dal testo scritto. Esse consentivano un “volo meditativo” che permetteva di vedere medianicamente, cioè con l'ausilio del mezzo, paesaggi lontani. Una comunicazione *in absentia*, come quella dei cannocchiali e dei microscopi, ma anche dei globi geografici che, come ho cercato di spiegare altrove (Mangani 2006), erano percepiti come dei cannocchiali magici (analoghi alle percezioni extrasensoriali sperimentate nelle sedute spiritiche).

Fu l'interesse per questo genere di “viaggi” a favorire, nell'ambiente francescano prima e poi in quello dei gesuiti, la passione per la geografia. Ignazio di Loyola aveva consigliato nei suoi *Esercizi spirituali* l'utilizzo della cosiddetta “composizione di luogo” che non è niente altro che l'impiego nelle immagini mentali (già suggerito dal *Zardino de oration* del 1494), di sceneggiature paesistiche familiari ove ambientare le scene della passione. E furono i gesuiti, valorizzando la capacità delle figure geografiche di suscitare “voli mentali”, a inserire per la prima volta la geografia nell'insegnamento scolastico dei loro collegi.

Nella prima settimana degli *Esercizi*, Ignazio propone per esempio uno sforzo immaginativo fondato esplicitamente sulla “composizione di luogo”. “Il primo preambolo è la composizione visiva del luogo. Qui è da notare che nella contemplazione o meditazione visiva, come appunto il contemplare Cristo nostro Signore in quanto visibile, la composizione consisterà nel vedere con la vista la cosa che voglio contemplare. Dico il luogo fisico, come ad esempio *un tempio o un monte dove si trovino Gesù Cristo o Nostra Signora, secondo ciò che voglio contemplare*”.

4. Città e paesaggi nell'immaginario devozionale delle Marche del Quattrocento

L'Italia centro-settentrionale del XIV e XV secolo, ma in modo particolare le Marche e l'Umbria, sembrano rappresentare un'area privilegiata per lo sviluppo e il radicamento delle tecniche meditative della cosiddetta "preghiera silenziosa".

Non solo il trattato intitolato *Zardino de oration*, che resta ad oggi la testimonianza più chiara dell'utilizzo delle vedute urbane (interiorizzate, ma probabilmente anche disegnate, dipinte se non addirittura stampate) per pregare può essere ricondotto ad un ambiente vicino ai francescani dell'Osservanza delle Marche (lo stampatore veneziano dell'opera, il Benali, è lo stesso che pubblica le opere del marchigiano Marco da Montegallo, teorico dei monti di pietà). Ma anche un'altra opera manoscritta segnalata da Rosa Casapullo, il *Monte dell'orazione*, affine persino nel titolo, opera di un agostiniano, sembra essere stata particolarmente diffusa nelle Marche del XV secolo, in Umbria, Toscana e in Sicilia nei circoli francescani dell'Osservanza.

Il giardino e il monte alludono a un utilizzo meditativo del ritiro monastico che si richiama ai valori sceneggiati, fin dalla tarda antichità pagana, come nella *Tabula di Cebete* (V sec. a.C.), un emblema che rappresentava l'elevazione morale come il cammino faticoso verso la cima di un monte. Nel *Monte dell'orazione* traspare, nel nuovo contesto spirituale cristiano, l'ambizione a essere *vicinius* a dio attraverso l'interpretazione morale della vita di montagna rappresentata come più difficile di quella in pianura. L'accezione metafisica del "monte" entra a far parte della cultura francescana abbastanza presto (si pensi alla Verna di Francesco), ma nel XV secolo la metafora spirituale del monte Calvario assume una funzione strategica all'interno delle nuove dinamiche della vita urbana come nella politica finanziaria dei "Monti di pietà" promossi dai francescani. Il "monte" è infatti il piccolo gruzzolo di denaro raccolto, per iniziativa dei predicatori, attraverso le elemosine dei benestanti della città; esso consente di rinnovare, in loco, la misericordia del sacrificio di Cristo. L'iconografia francescana dei monti di pietà li presenta come piccole "colline" di monete disposte al centro delle piazze, a fianco dei predicatori raffigurati sui loro pulpiti. Da qui trae origine il simbolo di questa istituzione caritativa e di prestito, raffigurata da tre o più tumuli sovrapposti che compare sugli stendardi insieme all'immagine del Cristo trionfante sulla morte emergente dal sepolcro. Se pensiamo che la toponomastica marchigiana definiva a quel tempo "tombe" i dolci pendii del paesaggio locale (come nel caso di "Tomba di Senigallia", originario toponimo di Castel Colonna, tav. 5), secondo una tradizione che

risale al mondo tardoantico, riusciamo a capire come la percezione stessa della città adagiata sulla collina, tratto tipico della campagna marchigiana, richiamasse da sola l'idea del Calvario, offrendo al progetto sociale e urbano, e persino economico-finanziario dei francescani del XV secolo, una sua dimensione provvidenziale e salvifica, ma anche una percezione ispirata del mondo naturale.

Città e paesaggio rurale (anche la città marchigiana sorge in genere, nel XIV e XV secolo, in posizione elevata) vengono dunque percepiti attraverso uno "sguardo" simbolico che porta a "leggere" nella realtà empirica la dimostrazione della missione salvifica rappresentata dalla natura e dalla comunità urbana, santificata dai patroni, i quali sono diffusamente rappresentati con le loro città in mano ben riconoscibili.

Nelle Marche l'iconografia dei santi con la città in mano è molto diffusa; ne restano testimonianze soprattutto nel Fabriano e nel Camerte in numerose pale e stendardi processionali.

Nella *Madonna con bambino che regge il modellino di Fabriano*, di Bernardino di Mariotto (Museo Deposito di Fabriano, tav. 8), del XV secolo, è il bambino a tenere la città con gesto benedificante riprendendo il modello già eseguito dal Maestro di Staffolo alla Chiesa del Buon Gesù per *La Madonna che adora il Bambino Gesù, San Bernardino da Siena e il Padre Eterno* (tav. 9), che probabilmente rientra nella particolare devozione francescana per l'iconografia di Gesù bambino e per la Natività. Ma il Maestro di Staffolo aveva già eseguito intorno al 1440 uno stendardo processionale con la *Madonna della Misericordia*, i membri della confraternita da una parte e san Giovanni Battista e san Sebastiano dall'altra con una vistosa e nitida veduta di Fabriano alle loro spalle (tav. 10).

Molte e più frequenti testimonianze si trovano invece nel territorio di Camerino, nelle numerose rappresentazioni di San Venanzio, a Massa Fermana, nell'Ascolano, a San Severino (tavv. 6, 7).

Nel caso abbastanza tardo (1491) della cosiddetta *Madonna del Monte* di Lorenzo di Alessandro (Caldarola, Collegiata, tav. 11), eseguita per la fondazione del Monte di pietà, la città è raffigurata in miniatura assieme ai santi patroni e ai membri della Confraternita con le casse delle donazioni raccolte che avevano consentito la nascita della pia istituzione, posta sotto il mantello caritativo della Madonna. Tutto l'apparato viene sorretto, come in una processione, su due tavole portate dai santi *insieme* ai componenti della pia istituzione.

Non è chiaro se la disponibilità di questi documenti nelle aree dell'interno sia da attribuirsi al caso o a un loro maggiore radicamento nella tradizione liturgica locale, legata alla lenta decadenza dell'autonomia politica del Ducato di Camerino nel XVI secolo. Ma non è secondario ricordare che è proprio una componente della famiglia ducale dei da Varano, Camilla Battista, clarissa nel convento di Camerino donato all'ordine da suo padre, Giulio Cesare Varano, a testimoniare della pratica della meditazione attraverso la "composizione di luogo", cioè utilizzando vedute urbane familiari. Per aiutare lo sforzo mentale necessario "ad immaginare con la mente i luoghi della passione, come l'orto, il palazzo, il monte Calvario, et altri simili", nel 1488 circa suor Battista scrive nelle *Considerazioni sulla passione di nostro Signore*: "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, o anche dopo per quanto puoi procura di non partire da essi".

Naturalmente, all'origine della diffusione delle vedute urbane in contesti devozionali agisce il meccanismo del *Defensor civitatis* o della Madonna del soccorso (molto presente nell'iconografia degli agostiniani) invocati in occasione di pestilenze. In questi casi, come è noto, il realismo è di tipo certificativo, entro la lunga tradizione degli ex voto, della quale troviamo testimonianza nei disegni su pergamena con *L'Apparizione della Vergine a Gregorio, Gaspare e fra Giordano e il popolo di Monsano costruisce la chiesa* (Museo diocesano di Jesi, tav. 12), documenti del 1648 che registrano gli affreschi perduti del 1488 eseguiti nel portico della chiesa di s. Maria degli Aroli, dove è ben visibile il castello di Monsano e la chiesetta che fu edificata nel luogo dell'apparizione della Madonna.

In qualche caso, come nel dipinto fabrianese di Domiziano Domiziani (tav. 13), che rappresenta la città di Fabriano insieme alla beata Bianca da Fabriano e Rufina da Ascoli Piceno (fondatrice del convento domenicano femminile di santa Caterina alla Portella), che avevano intercesso per la vittoria dei fabrianesi contro le truppe di Leone X, nel 1519, la precisione dell'ex voto è tale che ne fu tratta la prima carta geografica della città, disegnata da Michele Buti, architetto senese e poi incisa da Mattheus Greuter nel 1630, all'origine della lunga serie di riedizioni che compaiono negli atlanti fiamminghi.

E' probabilmente per effetto della devozione mariana, coltivata dai domenicani e dagli agostiniani, che una parte consistente del culto del *Defensor civitatis* viene assorbito

dalla Madonna del soccorso, della quale tuttavia non abbiamo trovato riscontro nei dipinti superstiti dell'area esaminata.

Ma l'iconografia mariana è ancora più intimamente legata alla rappresentazione urbana e paesaggistica. Lo è sul piano iconologico e su quello, più sofisticato, dell'impiego delle immagini mentali nella preghiera.

Sul piano iconologico la città, come il castello, il giardino, il giglio, la fornace e molte altre espressioni, sono attributi di Maria che compaiono nelle laudi e nelle litanie mariane. Come ha già suggerito Eugenio Battisti, gli attributi mariani vengono dislocati attorno alla figura centrale, come accadeva per le *Arma Christi* attorno alle Crocefissioni, come *loci* della memoria locativa. In questo modo, secondo il linguaggio dei rebus, le immagini stavano per le parole (*memoria ad verba*). Questo modello iconologico, del quale troviamo traccia nelle prime incisioni utilizzate per la recita del rosario, poteva però anche essere rappresentato in forme più naturalistiche. Un castello, una città, con un giardino e una fornace potevano essere coniugati a formare un *parergon* naturalisticamente attendibile, ma nella sostanza cifrato come un geroglifico.

Possiamo osservare abbastanza chiaramente un caso intermedio di questa tipologia iconografica nella tempera su tavola attribuita da Bonita Cleri a Giuliano Persciutti, (attivo nella prima metà del Cinquecento) nella chiesa di san Fortunato a Falerone con *Dio padre benedicente e i simboli dell'Immacolata* (tav. 14), dove un dipinto di Vittore Crivelli è stato inserito in un altro con gli attributi della Madonna e altri elementi disposti come un elenco (la torre, la città, la fonte, il tempio ecc.) ma già sufficientemente contestualizzati da far pensare a una resa paesaggistica.

Giardino e città mariani, originariamente solo veicoli degli attributi della Madonna, entro la logica certificativa degli ex voto assieme all'aspirazione a un realismo retorico e persuasivo a cui abbiamo accennato, possono aver creato le condizioni per favorire lo sviluppo del paesaggio senza figure percepito come veicolo della meditazione mariana. Nella lunga tradizione iconografica legata alla Madonna lauretana, la certificazione dei luoghi specifici che ritroviamo in numerose opere schedate è evidentemente un modo per richiamare la scelta della Madonna di "atterrare" con la sua casa di Nazareth (il cui significato è "fiore") proprio nel "bel laureto" di Recanati.

Un esempio, anche se di età controriformata, sono i dipinti con il motivo delle corone floreali avviato dalla bottega dei Brueghel, che sembra siano stati pensati con l'apporto del cardinale Federico Borromeo. Anche queste immagini venivano utilizzate come

aiuti per la recitazione del rosario, erano degli *Andachtbilder*, come lo erano anche i paesaggi di Patinir.

Ma il ruolo della devozione mariana è ancora più centrale sul piano del meccanismo retorico impiegato per la preghiera fondata sulle immagini mentali, sul “discorso interiore”.

La recitazione del rosario, centrale nel culto mariano, che si sviluppò in Italia, e soprattutto nelle Marche, dal XV secolo, specie negli ambienti delle confraternite, era infatti una evoluzione della lettura del salterio. E' significativo ricordare che sono salteri i codici nei quali, a partire dall'XI secolo, troviamo le prime decorazioni paesaggistiche e cartografiche, utilizzate come aiuto della memoria e dell'immaginazione. Questo genere di immagini emigrerà poi nei libri d'ore, che svolgono in forma portatile le stesse funzioni degli studioli decorati. In entrambi i casi le decorazioni di carattere paesaggistico sono centrali, non decorative (o meglio sono decorative, nel senso e nella funzione mnemonico-cognitiva svolta dall'*ornatus*, che è un supporto della memorizzazione).

Dunque la recitazione del rosario era un sistema per costruire il discorso interiore sulla base di una serie di “figure”, i misteri, in sequenza, secondo un percorso che coincideva con un pellegrinaggio virtuale.

Dimostrazione di questa convergenza di funzioni e della precoce pratica del rosario nelle Marche (che può avere creato le condizioni, invece di essere una conseguenza dello sviluppo del santuario lauretano) è una xilografia della fine del XV secolo (stampata a Venezia, ma reperita nella custodia dell'icona bizantina della cattedrale di Fermo, tav. 15) recentemente pubblicata da Benedetta Montecchi. Questa incisione presenta il grafo del rosario come una *rota* mnemonica medievale (cui erano associati i mappamondi) nella quale compaiono, insieme a san Domenico, i medaglioni con i diversi misteri da meditare. In modo non troppo dissimile il tema viene sceneggiato da Lorenzo Lotto nella famosa pala di Cingoli.

In sintesi, possiamo azzardare a sostenere che la rappresentazione della città, nelle Marche del XV secolo, non è stata solamente una conseguenza dello sviluppo storico-sociale urbano caratteristico del centro-Italia; solo un indotto del forte sentimento civico cui faceva cenno Ferdinando Bologna nel suo studio. Essa è stata, per certi, versi, uno strumento di legittimazione della vita sociale urbana come categoria morale, agendo

nell'intimo dei meccanismi del ragionamento anche come veicolo di informazioni e di percorsi cognitivi.

La veduta urbana, oltre che un messaggio, era cioè un mezzo di comunicazione.

Questo spiega meglio anche il significato della *Città ideale* urbinata: una città ideale nel senso di agente maieutico di meditazioni che si potevano trasformare *anche*, ma non solo e necessariamente, in progetti urbanistici. La memoria era la "porta della morale" (la teologia agostiniana della vita sociale urbana aveva sottolineato la funzione centrale delle "porte" della città, del rito di passaggio tra l'esterno e l'interno della città murata - le porte erano uno dei supporti più frequenti per le vedute urbane meditative eseguite a tarsia. Non a caso Cristo, nell'ambito della simbologia degli elementi architettonici delle chiese romaniche, era indicato proprio dalla porta) e la morale era veicolata dalle vedute urbane.

5. La devozione controriformata e le vedute urbane

Le pratiche devozionali di cui abbiamo parlato si erano sviluppate nel Quattrocento, non solo nelle Marche, soprattutto negli ambienti delle Confraternite. In questi circoli di protowelfare urbano fu particolarmente sviluppato il culto dei santi patroni secondo l'antica tradizione iconografica degli ex voto.

Fu a questo stesso ambiente e al culto diffuso dei patroni che si rivolse l'offensiva dottrina della Controriforma. Recitazione del rosario, valorizzazione e attenzione per i culti locali e per la interiorizzazione emotiva della fede furono i grandi filoni devozionali del periodo successivo al Concilio di Trento.

L'interesse rinnovato per i culti locali nasceva però dalla necessità di estendere quanto più possibile il controllo dell'autorità centrale e vescovile nella direzione delle coscienze. Carlo Borromeo, una delle più rappresentative personalità di questa nuova sensibilità, si dedicò per esempio, da vescovo di Milano, ad una costante visita delle più sperdute comunità parrocchiali, specie nella Valtellina dove si erano registrate preoccupanti tendenze verso il credo riformato della *confessio rhetica*, valorizzando con la costruzione di santuari locali il culto dei santi patroni fino a quel momento appena tollerati, come per esempio quello di san Lucio.

In generale, il nuovo atteggiamento dell'autorità ecclesiastica implicava la presenza attiva del vescovo nella sua diocesi, fino a quel momento un'eccezione, e un intenso lavoro di indottrinamento che comportò la capillare creazione di oratori, la pratica delle processioni solenni e barocche (eredi degli apparati trionfali del Rinascimento che

furono la passione di san Carlo) la commissione di un nuovo genere di immagini in grado di favorire l'eccitazione delle emozioni religiose, di deprimere quelle considerate deteriori e favorire la devozione interiore, secondo precisi codici prescrittivi.

La nuova pittura controriformata aveva due funzioni strategiche: eccitare la sensibilità interiore dei fedeli, ma essere al tempo stesso rispettosa della lettura ortodossa delle sacre scritture, mantenersi fedele alla pratica della verosimiglianza, come prescrivevano i manuali per i pittori pubblicati da Andrea Gilio e dal cardinale Gabriele Paleotti.

Gilio, domenicano, pubblica a Camerino nel 1564 i *Due dialoghi degli errori de' pittori*, nei quali critica i nudi e le pose di Michelangelo proponendo un ritorno ai modi prerinascimentali con grande attenzione per l'adesione al verosimile e contro l'impiego di artifici retorici complessi e non facilmente comprensibili che alterino l'unità di tempo e di luogo. Paleotti pubblica il *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* nel 1582 e si sofferma ampiamente sul ruolo strategico svolto dall'arte nella ispirazione della devozione religiosa. Anche qui la chiave è la verosimiglianza e l'abbandono delle stranezze. Ma è più chiara, sulla scia dell'influenza di san Carlo Borromeo e del rapporto di amicizia con Federico Borromeo, l'attenzione per la natura, che è buona in sé e costituisce, per Paleotti, un veicolo di devozione. Il realismo è dunque la chiave di volta del trattato: sono bugiarde e false tutte le opere che non adempiono al loro ufficio di imitare la realtà.

In questa direzione i manuali devozionali e quelli destinati a fornire istruzioni agli artisti rilanciarono, adattandole alla nuova sensibilità, gli argomenti della sensibilità religiosa del XV secolo praticata prevalentemente negli ambienti delle confraternite legate agli ordini mendicanti, solo tollerate fino a quel momento dall'autorità ecclesiastica.

Alla base del nuovo atteggiamento c'era lo sforzo di sviluppare la facoltà immaginativa del fedele, ma in presenza di immagini che non si prestassero a equivoci interpretativi. Il meccanismo era sempre quello che aveva presidiato la tradizione meditativa delle icone votive: le immagini accendevano il processo interiore delle "catene meditative" ma il percorso che il fedele doveva compiere, come nei pellegrinaggi veri, doveva essere accompagnato e controllato a pena di rischiare percorsi mentali non ortodossi.

Dunque, la caratteristica profonda delle immagini controriformate era una specie di sintesi mistica tra l'eccitazione dell'emozione rappresentata nei dipinti dalle tante estasi e illuminazioni divine, e, per contro, da un preciso realismo, un culto dei particolari in chiave di verosimiglianza. Come si vede, il naturalismo delle immagini funzionava ancora una volta in chiave persuasiva, come era già successo nel XV secolo.

In un certo senso questo realismo era, in realtà, onirico. Come ha scritto Roger Caillois, grande studioso dei sogni e del racconto fantastico, l'aspetto più inquietante e significativo dei sogni non è la loro stranezza, ma il livello di grande realismo che offrono. Le cose, nella pittura della controriforma, non erano tanto diverse. Essa introduceva nell'arte, come è facile capire dalla sensibilità artistica di molti artisti amati da Federico Borromeo e da lui collezionati, un sentimento della realtà divenuto centrale nella cultura e nella sensibilità religiosa in modi e forme che, tuttavia, la trasformavano in una metafisica (un comportamento che sarei incline a riscontrare nel contemporaneo sviluppo della scienza del Seicento).

In quanto veicoli di memoria, le immagini dovevano per esempio suggerire processi cognitivi, in altre parole il meccanismo cominciava nel dipinto ma completava la sua funzione nella testa dello spettatore.

I dipinti fecero dunque, nuovamente, ampio uso dei meccanismi prescritti in età tardo medievale dall'arte della memoria locativa, attingendo ampiamente alla tecnica della "composizione di luogo". Nelle opere di destinazione privata le scene bibliche venivano rappresentate come visioni interiori dell'orante, come testimoniato dalla presenza nel dipinto di particolari familiari al destinatario (che avrebbero reso invece assurda, sul piano logico, la struttura narrativa dell'opera se non si fosse tenuto in considerazione l'uso, nuovo, che se ne faceva), come la propria stanza o il paesaggio familiare del proprio territorio.

Alcuni studiosi hanno collocato questo realismo alla tradizione naturalistica lombarda che avrebbe anche influenzato la pittura emiliana del Seicento. Ma quando troviamo gli stessi meccanismi e le stesse ambizioni linguistiche in contesti diversi (come per es. nel cosiddetto "naturalismo metaureense" di cui hanno parlato Andrea Emiliani, Bonita Cleri e Anna Maria Ambrosini), e ne analizziamo la logica diventa difficile considerare questa sensibilità solo entro una tradizione attenta alla "realtà", agli erbari, alla raffigurazione "scientifica" che può aver caratterizzato la cultura lombarda; un argomento che tende a considerare in termini positivisticici un travaso dal vero all'immaginario.

La *Canestra di frutta* di Caravaggio, divenuta il simbolo della collezione ambrosiana di Federico Borromeo, è abbastanza significativa: in questa opera è la precisione lenticolare degli oggetti a suscitare la meditazione della bellezza del creato. La resa realistica opera in direzione del misticismo. Come la prescrizione delle procedure e l'annotazione dei particolari nell'esecuzione degli esperimenti scientifici normate da

Francesco Bacone, i particolari e la resa naturalistica della realtà svolgevano anche nell'arte una funzione retorica e argomentativa.

Che i dipinti dovessero muoversi in questa filiera controllata di funzioni era d'altra parte chiaro in uno dei più noti manuali devozionali del tempo, la *Prattica dell'oration mentale* (1573) di Mattia Bellintani, frate francescano di Salò che fu in corrispondenza con il cardinale Federico Borromeo e scrisse per san Carlo un manuale di meditazioni; un'opera che sembra l'adattamento alla nuova sensibilità controriformata del *Zardino de oration* del 1494.

E' dunque molto significativo che nella sensibilità collezionistica di Federico Borromeo confluiscono, negli stessi anni, le opere più intense per la rappresentazione dei sentimenti e delle emozioni (come i dipinti di Bernardino Luini che replicava gli studi leonardeschi sulle contorsioni del viso per esprimere gli stati d'animo) e quelle che invece si avvicinano alla prima iconografia scientifica e naturalistica, come i "paesi" di Jan Brueghel dei Velluti e di Paul Bril, che sono, in realtà, eredi del misticismo del nord, venato di eresia, che aveva sviluppato una sensibilità per la rappresentazione scientifica, ma in chiave emblematica, della natura.

I paesaggi che Federico Borromeo teneva nel proprio studio e che dichiarava gli consentivano di viaggiare con la mente e di pregare senza muoversi, facevano parte di questa tradizione, iniziata nei Paesi Bassi, proprio nello studio di Brueghel il vecchio, in un *melieu* culturale vicino alle sette e alla *devotio* moderna.

Il padre di Brueghel dei velluti, grande amico e familiare di Federico Borromeo, Pieter Brueghel il vecchio, non era stato solo, con Patinir, uno dei grandi inventori della pittura di paesaggio, ma era stato, come ho scritto nel 1998, il più autentico interprete del misticismo "geografico" di Abramo Ortelio, collezionista, geografo e leader spirituale della setta dei familisti di Anversa. I dipinti di Brueghel non solo riprendevano la prospettiva alta di Patinir, presentando piccoli piccoli i personaggi della storia come se si trattasse di un tema compunzionale, ma utilizzavano il paesaggio come protagonista vero delle narrazioni, cercando di affermare una visione nordica, nazionale della fede che passava per l'esaltazione della natura (che significava la celebrazione dei miti celtici contro la "pura visibilità" portata dalla cultura romana); un tema caro a uno dei più grandi teorici del nazionalismo umanistico tedesco come Konrad Celtis.

Il paesaggio, dunque, specie nella cultura del nord - lo ha dimostrato Christopher Wood scrivendo di Altdorfer - aveva ereditato le funzioni emotive e narrative della icona votiva bizantina e medievale. Il misticismo passava ormai più dalla rappresentazione del

paesaggio che dalle scene storiche in primo piano (che, infatti, Altdorfer eliminò, lasciando protagonista solo la natura) che erano invece il cardine della pittura rinascimentale italiana.

Anche se gli studi in letteratura sono stati prevalentemente dedicati agli artisti del nord è probabile che un sentimento del genere fosse coltivato anche in Italia in particolari ambienti devozionali. E' stato recentemente notato (da Silvia Blasio), in occasione della grande mostra dedicata a Perugino a Perugia, un collegamento tra alcuni suoi dipinti con paesaggi e i circoli locali dei Piagnoni, vicini ad un misticismo di tipo "nordico".

Questa cultura contaminò la percezione della prima cartografia (ma è anche probabile che sia avvenuto in realtà il contrario, visto che i mappamondi vennero utilizzati in questa chiave nelle chiese già nel XIV secolo), sicché la pittura di paesaggio e la cartografia, come le vedute urbane, vennero percepite come generi compunzionali utilizzati in chiave meditativa come simboli della *vanitas* (ancora nel Seicento olandese la presenza di un globo geografico in un dipinto suggerisce questa chiave di lettura). Basterà ricordare come il re Enrico III d'Inghilterra avesse, nel XIII secolo, un mappamondo nella propria camera da letto che gli rammentava la sua condizione di mortale.

I "paesi" e i disegni naturalistici come *Il topolino con le rose* (tav. 16) di Jan Brueghel all'Ambrosiana amati dal cardinale Federico facevano dunque parte di una iconografia devozionale piuttosto antica nella quale dobbiamo ricomprendere molte collezioni di disegni e di incisioni che abbiamo considerato troppo spesso frutto di interessi protoscientifici. Fra queste anche l'atlante geografico di Abramo Ortelio, il *Theatrum orbis terrarum* (Anversa 1570), le raccolte naturalistiche di Joris Hoefnagel, e l'atlante di città *Civitates orbis terrarum* di Georg Braun e Frans Hogenberg, tutte opere percepite come raccolte di emblemi morali piuttosto che come documenti scientifici. Altrettanto succedeva per le raccolte di piante e di erbari come quelle di Joachim Camerarius a Norimberga e di Carolus Clusius a Leida, che sono state chiaramente ascritte da Thea Vignau-Wilberg a questo filone di immagini dal significato morale e religioso (*Horti philosophici* li chiamavano), che produceva comunque una attenzione inedita per la realtà.

Immagini naturalistiche, vedute di città, carte geografiche piante e nature morte si svilupparono nella cultura della Riforma cattolica in stretto collegamento con la pittura devozionale. Agostino Carracci, il più impegnato della famiglia nella militanza teorica sull'uso delle immagini, fece una carta di Bologna, nel 1581, dedicata al cardinale

Gabriele Paleotti, che, a sua volta, consigliava le rappresentazioni geografiche e urbane, nel suo manuale per gli artisti, a scopo di istruzione delle coscienze.

In entrambi i generi pittorici emergeva il carattere cifrato e complesso dei meccanismi connessi alle tecniche della meditazione e dell'esercizio della memoria.

La realtà e la natura diventavano protagoniste della celebrazione di dio come testimonianze della provvidenza e teatri della grandezza divina nell'infinitamente grande e nell'infinitamente piccolo.

Osservare vedute urbane o paesaggi dipinti introduceva lo spettatore fedele alla capacità di andare *oltre* l'apparente, elevarsi in volo meditativo e pregare in modi diversi (ma non meno efficaci) rispetto all'utilizzo dei dipinti nei quali le emozioni venivano suggerite *ready made*, cioè sciorinando il teatro delle passioni sullo sfondo della propria camera o nello *skyline* della propria città.

La chiave era andare oltre, vedere da lontano, la stessa dei microscopi e dei telescopi (che Federico Borromeo percepiva in modo analogo ai paesaggi di Brueghel, come metafore della visione; un'idea condivisa dal cardinale Paleotti che, nel *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, scriveva nel 1582 che la pittura era capace di rendere "le cose presenti agli uomini, se bene sono lontane"). Che però, come qualcuno ha scritto, furono percepiti per tutto il XVII secolo piuttosto come emblemi del vedere che come strumenti scientifici in senso moderno.

E' significativo che la più grande collezione scientifica di Milano degli anni dei Borromeo, quella di Matteo Settala, fu donata, alla morte del suo proprietario, proprio alla Pinacoteca Ambrosiana.

6. Il revival della *devotio moderna* nelle Marche

Gran parte dei documenti raccolti nel corso della ricerca nel territorio della attuale provincia di Ancona ricade nel periodo e nel clima della controriforma. E' probabile che si tratti semplicemente del risultato di un processo di ricambio dell'iconografia religiosa e del precoce esodo dei documenti più antichi in un'area più dinamica e soggetta di altre ai mutamenti culturali.

L'area è storicamente divisa in due parti, con il Senigalliese che, dal mare fino a Rocca Contrada (oggi Arcevia), risente ampiamente della cultura artistica del Ducato di Urbino, anche con qualche originalità, come vedremo.

L'altra parte, ricadente nel territorio della antica Marca di Ancona, trova la sua prevedibile centralità nell'iconografia della Madonna di Loreto e del suo transito, ma

anche i più piccoli paesi e castelli vengono spesso rispecchiati nei *parerga* delle Crocefissioni, delle Madonne e dei vari santi celebrati.

Troviamo anche qui nuova vitalità del culto dei santi e dei beati (e delle beate) locali che si sono resi/e meritevoli per la fondazione di monasteri o di pie istituzioni. Ma, accanto ai santi locali, l'iconografia registra precocemente la presenza di personalità come san Carlo Borromeo, celebrato come il vescovo perfetto ed esemplare interprete dell'ortodossia e devozione controriformate.

Queste presenze hanno ragioni di carattere storico-sociale. Le beate fondatrici dei monasteri rappresentano bene il sistema diffuso del maggiorascato, che imponeva alle donne nobili non maritate di entrare in convento proseguendo in quel contesto le funzioni proprie del rango. La presenza ricorrente di san Carlo Borromeo può, in qualche misura, anche essere ricollegata alla parentela intrecciatasi con la famiglia ducale dei della rovere (Federico Borromeo, parente e omonimo del cardinale, sposa poco prima di morire prematuramente, nel 1562, Virginia della rovere, figlia di Guidobaldo, duca di Urbino).

Troviamo esempi di questo genere ad Arcevia, dove si coltiva in modo particolare la sensibilità della riforma cattolica, non casualmente in rapporto con la traslazione della Santa Casa di Loreto, a Cupramontana (*Sogno di san Romualdo*, tav. 26), a Montecarotto (*Vergine con bambino, san Nicola di Bari e san Carlo Borromeo*) in una evidente celebrazione del nuovo ruolo affidato ai vescovi, a Ostra (*Madonna con bambino, santi Nicola di Bari e Carlo Borromeo*), a Senigallia (*Madonna con bambino in gloria e santi Sebastiano e Carlo Borromeo*), con chiaro riferimento taumaturgico, tutti dipinti caratterizzati da una più o meno riconoscibile rappresentazione della località di riferimento sullo sfondo.

Ma la presenza di san Carlo ha anche una giustificazione teologica, l'autorità cerca di "legare" il fenomeno del culto locale dei santi patroni, spesso trasformato in ambizione alla *Libertas ecclesiastica*, in un più generale disegno di rinnovamento della chiesa che fa perno sui nuovi santi nazionali e sovranazionali. Sul versante artistico non va dimenticato che il cugino Federico, erede del testimone di san Carlo, cui si debbono il sostegno e il finanziamento del culto del santo, diventa nel XVII secolo un punto di riferimento importante degli artisti. Egli è cardinale protettore dell'Accademia romana di san Luca, rifondata dal marchigiano Federico Zuccari, e il fondatore della Pinacoteca Ambrosiana di Milano, autore anche lui di un manuale per gli artisti.

Se consideriamo il ruolo e il peso esercitati da Federico Zuccari nella teorizzazione della pittura del tardo rinascimento e anche la sua teoria della “idea della pittura”, che scompone l’opera nei disegni “interno” ed “esterno”, non possiamo non cogliere l’osmosi che questa teorizzazione, così rinascimentale e neoplatonica, intreccia con la “preghiera interiore” teorizzata da Bellintani e dagli altri manuali devozionali controriformati del tempo.

Le Marche vengono percorse per tutto il XVII secolo da questa sensibilità. Marc’Aurelio Grattarola, prevosto alla Congregazione dei santi di Milano, rientrando nel 1610 da Roma dopo aver lavorato alle pratiche per la canonizzazione di san Carlo, racconta che “passando per l’Umbria, per la Marca Anconitana e la Romagna, nel ritornare a Milano, fatta la canonizzazione, vidi con gli occhi miei e intesi per dove passavo, che quasi ogni città si era sforzata d’honorar questo Santo con pubbliche allegrezze”. Ma anche gli oratori filippini, espressione di una sensibilità molto affine a quella di Federico Borromeo, spopolano (san Severino è la prima sede fuori Roma di un oratorio filippino, seguito da moltissimi altri), le confraternite riprendono nuovo vigore non solo per gli obiettivi caritativi e mutualistici ma per sviluppare e diffondere la recitazione del rosario e le altre devozioni. Loreto è ormai la capitale dell’offensiva controriformista che si fonda sul culto della Madonna, quello dei santi, e la pratica del rosario (grazie al quale si ritiene sia stata assicurata la vittoria contro i turchi a Lepanto nel 1571). A Loreto i gesuiti hanno insediato un Collegio Illirico nel quale studiano coloro che affronteranno le regioni riformate e quelle pagane per portarle nell’alveo della chiesa ortodossa. La devozione mariana è centrale nella spiritualità dei gesuiti e la figura della Madonna è una delle icone del “Palazzo della Memoria” costruito da Matteo Ricci in Cina per convertire i cinesi. Ma accanto a questo emblema agisce, con lo stesso scopo, nella predicazione di Matteo Ricci, il grande mappamondo da lui disegnato per cercare di convertire l’imperatore e persuaderlo della superiorità della religione cristiana (ancora una volta un documento geografico aiuta a sviluppare immagini mentali in chiave devozionale. Il mappamondo ricciano viene infatti montato in carta di riso su dei paraventi, che svolgono in Cina la stessa funzione meditativa delle tarsie dei cori e degli studioli). A Loreto si rifugia come terziario francescano, in preda a una forte crisi religiosa, il grande artista veneto Lorenzo Lotto.

La regione che aveva ospitato nel Quattrocento il movimento intransigente dei “fraticelli”, rifugiatisi tra Fabriano e Cupramontana, che coltiva la recitazione del rosario sin dalla sua prima introduzione in Italia (Bernard Aikema, studiando la pala

della Madonna del rosario di Lorenzo Lotto di Cingoli ha persino proposto di considerare questa iconografia come un originale prodotto della devozione marchigiana) è dunque un luogo particolarmente adatto per il radicamento dell'iconografia controriformista.

A Rocca Contrada, anzi, si concentra un piccolo, ma originale cenacolo di questa sensibilità che assume, nonostante la lontananza dai grandi centri culturali, il calibro di una piccola capitale. A Rocca Contrada vive infatti, in contatto con altre personalità di grande spessore, Andrea Gilio, fabrianese, autore citato di uno dei primi trattati teologici sull'uso delle immagini in pittura.

Nonostante la sua aspirazione a mettere le brache ai nudi di Michelangelo, Gilio non era solo un trattatista bigotto, era un esperto e cultore di metafore, poeta, saggista, agiografo, fondatore della Accademia dei Disuniti a Rocca Contrada, teorico della letteratura cortigiana. La sua cultura era profondamente fondata sull'impiego delle figure retoriche e degli emblemi. Una cultura che sfociava naturalmente in una sensibilità per la natura considerata come una *topica* (aveva pubblicato a Venezia, nel 1580, una *Topica poetica*), un repertorio di argomenti per la poesia retorica che non era tanto diverso da quel repertorio di significati che vi ricercavano i *Virtuosi* degli esperimenti. In questa trattazione devota della natura (secondo cioè una percezione provvidenziale del creato analoga a quella di Federico Borromeo), Gilio tradisce anche una attenzione particolare per la città ideale e la politica, che tratta tuttavia entro la tradizione del linguaggio mariano. In appendice ai *Due dialogi* editi a Camerino nel 1564 ove compariva il suo saggio sugli errori e abusi dei pittori aveva inserito infatti un *Discorso sopra la città, urbe, colonia, municipio, prefettura, foro, conciliabolo, oppido, terra, castello, villa, vico e borgo e qual sia la vera città*, che sembra imitare una litania dedicata all'Immacolata, non senza interesse per l'argomento dell'utopia (un tema che forse era al centro delle discussioni della sua accademia visto che ne faceva parte anche Membrino Roseo, traduttore de *La istituzione del principe cristiano* di Antonio de Guevara, che fu tra i primi trattatisti a fare cenno alle città ideali). Gilio non era nuovo a queste *ekfrasis*: aveva per esempio promosso una "corona" di sonetti in seno all'accademia ispirati alla *Maddalena* dipinta da Gentile da Fabriano nell'eremo di Val di Sasso.

Abbandonando una prestigiosa carriera politica aveva deciso di vivere a Rocca Contrada, dal 1540, anche il principe Gherardo Cibo, per dedicarsi a una infinita

produzione di paesaggi, di immagini naturalistiche - tav. 20 - e di erbari che sembrano tenere conto della lezione di Brueghel e dei fiamminghi.

Gherardo Cibo (1512-1600) fu certamente la personalità più autorevole presente a Rocca Contrada nella seconda metà del Cinquecento. Pronipote di papa Innocenzo VIII, imparentato con i Varano, duchi di Camerino, Cibo decise di stabilirsi qui in un ambiente vivace frequentato da letterati, studiosi, aristocratici e collezionisti (favorito dalla residenza di molti vescovi di Senigallia e da momenti di autonomia politica) che confluirono nel 1590 in una accademia detta dei "Dispersi".

Nonostante il suo rango, Cibo fu un raffinato disegnatore di paesaggi alla fiamminga, di piante e altri *naturalia* che raccolse in erbari in parte conservati alla Biblioteca Angelica di Roma e alla British Library di Londra, considerati i più antichi erbari di età moderna esistenti. Caratteristica di questi disegni è il profondo sentimento arcadico, l'idealizzazione della natura e dei paesaggi che sono spesso identificabili con quelli marchigiani, ma con l'inserimento di marine, laghi e fiumi di fantasia, tra i quali vengono rappresentate scene di vita quotidiana, come nei dipinti di Brueghel, probabilmente con intento morale (come suggerisce la presenza di eremiti nelle grotte e di naufragi). Lucia Tongiorgi Tomasi (cui si deve la scoperta e l'attribuzione a Cibo degli erbari dell'Angelica e della British Library) ha suggerito il peso esercitato, in questa estetica "piscatoria" e agreste, dalla lettura dell'opera di Sannazaro (che Cibo possedeva nella sua biblioteca), ma non è da escludere, entro una sensibilità per la natura che sta acquisendo l'abitudine al maneggio dell'esperienza e della scienza, una percezione della realtà venata di misticismo che può essere l'argomento decisivo per spiegare i motivi di una passione artistica considerata disdicevole per un aristocratico. I riferimenti alla "pesca" (già impiegati da Brueghel per le metafore religiose presenti nei suoi dipinti) dei disegni di Cibo si legano bene infatti alle sue profonde convinzioni religiose (aveva una sorella suora nel locale convento di S. Agata, cui era molto legato e fu tra i principali promotori, nel 1590, della costituzione di una istituzione caritativa di Rocca Contrada, il "Monte frumentario").

I paesaggi di Cibo compaiono spesso sullo sfondo dei suoi erbari. Nello stile di Brueghel, essi servono a inserire le piante nel loro habitat e la presenza di precisi riferimenti topografici serve a documentare il contesto naturale nel quale le piante ritratte hanno potuto crescere. Cibo infatti è solito disegnare "dal vivo", spesso autorappresentandosi nei disegni intento a cercare le piante di cui studia anche le proprietà curative e le caratteristiche botaniche.

Anche questa attenzione per l'esperienza all'aperto veniva probabilmente percepita in termini religiosi. Aldrovandi (che era in rapporti con Cibo, si avvaleva della sua opera di disegnatore, della sua esperienza naturalistica e che da giovane aveva sognato di fare il missionario in Cina) considerava i suoi viaggi scientifici come dei pellegrinaggi. Un naturalista come Calzolari, che aveva compiuto e descritto, nel 1565, un suo viaggio scientifico sul monte Baldo, presso Padova, lo aveva descritto come l'ascesa a un luogo morale. Athanasius Kircher, che aveva raccolto un museo al Collegio Romano considerato una seconda arca di Noè, descriveva i propri viaggi di studio come *viaggi estatici*, simili alle visioni dei santi e dei profeti.

Il paesaggio esercita dunque, nei disegni di Cibo, un duplice ruolo: funziona come riferimento storico e morale, trasformando le sue vedute in emblemi, e, al tempo stesso, come criterio di identificazione scientifica. Il vero/verosimile è anche qui inscindibile dal significato religioso rappresentato da questi "monumenti" del creato.

La presenza degli erbari di Cibo all'Angelica è di per sé il segno del rapporto che dovette esistere con l'altro grande intellettuale e collezionista della Rocca Contrada del tempo. All'amore per la natura del principe fa, infatti, eco la passione collezionistica di un altro arceviese, membro con gli altri della Accademia dei Dispersi, l'agostiniano Angelo Rocca (1545-1620), fondatore della biblioteca Angelica di Roma, autorevole lettore della Tipografia Vaticana, editore di testi sacri e poi vescovo di Tagaste (luogo mitico della tradizione agostiniana). Egli commissiona, per esempio, al pittore arceviese Ercole Ramazzani, allievo di Lorenzo Lotto, una veduta di Rocca Contrada (tav. 24, che fu probabilmente disegnata sulla base di un originale di Gherardo Cibo), che poi farà pubblicare, nella incisione di Giacomo Lauro (incisore frequente delle vedute devozionali della santa Casa di Loreto) sul *Theatrum urbium italicarum* dell'editore veneziano Pietro Bertelli nel 1599. Questa sensibilità per la geografia e le vedute delle città (come si è visto, un cardine della spiritualità e della teologia agostiniana) del prelado è da considerarsi non casuale; essa è il prolungamento della sua passione collezionistica (i primi atlanti vengono infatti percepiti come collezioni portatili, come succede anche per le raccolte dipinte quali la Galleria Vaticana delle Carte Geografiche). Le carte vengono percepite come *tabulae* mnemoniche, ma anche come *laudes* (proseguendo nel parallelismo con le litanie mariane cui sono devoti gli agostiniani) e la veduta di Rocca Contrada non fa eccezione. Esse sono un veicolo della *caritas*.

La città immaginata, intesa da Rocca (che era stato accolto giovanissimo, probabilmente come trovatello, nel convento degli agostiniani di Rocca Contrada), in senso agostiniano, come luogo della concordia e della carità, è dunque una grande confraternita, il luogo della pace e del mutuo soccorso. Questo ruolo della *caritas* è centrale, tra XV e XVI secolo, in tutta la rappresentazione dei luoghi geografici, dai mappamondi alle vedute urbane.

Era *Caritas* il mantello della Madonna del soccorso, così cara agli agostiniani, che abbracciava i fedeli, ed era simbolo della *caritas* la rappresentazione del mondo a forma di cuore (la cosiddetta proiezione “cordiforme” diffusa nell’ambiente scientifico tra 1530 e 1564) che imitava la forma del mantello della Madonna (ancora oggi, lo strato geologico superficiale della crosta terrestre viene chiamato scientificamente “mantello”).

E anche la veduta di Napoli (tav. 22) dipinta da Brueghel il vecchio ad Anversa, tra 1560 e 1562, probabilmente per il cardinale Perrenot de Granvelle, suo estimatore, considerata da Zeri uno degli isolati capisaldi della rappresentazione urbana italiana, era profondamente legata alla celebrazione della carità.

Il dipinto rappresenta la città, infatti, con i tratti di una città ideale mentre la flotta rientra vincitrice sui turchi, dopo la battaglia della Goletta del 1535. La vittoria contro i turchi (un atto di carità anche quello) trova un corrispettivo nella rappresentazione del profilo urbano, che è stato profondamente modificato dagli interventi urbanistici voluti dal vicere Pedro de Toledo tra 1532 e 1553. Di questi interventi Brueghel sottolinea però, coerentemente con il suo stile e la sua sensibilità religiosa (faceva parte ad Anversa di una setta che si chiamava appunto “Famiglia della Carità”), soprattutto le istituzioni caritative promosse dalle chiese della città (S. Gennaro, S. Eligio, S. Nicola). Sono queste istituzioni a rendere “ideale” la città, a farne una capitale della *renovatio* sociale, tanto da far definire questa veduta, in una guida della Napoli sacra del 1875, “il più grande monumento di religione e carità dei padri nostri”.

In perfetta sintonia con il suo tempo, Rocca prosegue nell’attenzione, che era già stata di Agostino, per la funzione morale della città costitutiva della *civitas christiana*, luogo di convivenza pacifica e di costruzione in terra della santità. E’ con questo spirito che si fa promotore, nel 1583-84, da segretario generale dell’ordine agostiniano, avvalendosi della collaborazione locale dei suoi confratelli, di una vasta collezione di vedute delle città del meridione d’Italia affiancata da relazioni “moralì” sugli usi e i costumi, le storie e le caratteristiche di ogni comunità (un progetto caritativo). Come stava

accadendo negli stessi anni nel nord Europa, le collezioni naturalistiche, gli atlanti geografici, le raccolte di vedute urbane affrescate erano diventate una forma di celebrazione della provvidenza e della carità.

A Rocca Contrada, un piccolo manipolo di intellettuali e artisti sembra rappresentare dunque, meglio che a Roma (dove la pittura controriformista non ebbe mai un grande successo) i punti focali della nuova sensibilità: aspirazione mistica e culto del vero o del verisimile, persino la celebrazione del dato empirico.

La celebrazione di questa stagione arcevese è affidata in questo periodo (ma con esempi anche nel XV secolo come è il caso del *San Medardo* di Luca Signorelli, tavola laterale del *Polittico* della omonima Collegiata) al revival della iconografia del santo patrono San Medardo raffigurato con lo stemma della città, la rocca, che trasforma la rappresentazione in un gioco barocco di rimandi al suo nome (Rocca Contrada). Molti di questi dipinti provengono dalla bottega di Ercole Ramazzani (1530 ca-1598), allievo di Lorenzo Lotto, e di suo figlio Giampaolo, cui è affidato il compito di celebrare la fondazione del convento silvestrino di san Marco di Ripalta nei pressi del castello di Piticchio (*Madonna in gloria con bambino e beati Benvenuto e Simone*, tav. 23). Dello stesso Ramazzani troviamo testimonianze a Corinaldo (*San Rocco*, tav. 25), a Jesi (*Madonna con Bambino, san Rocco e san Sebastiano*), a Ostra (*Crocifisso con san Gaudenzio e san Francesco d'Assisi*), a Senigallia (*Salvator Mundi*).

La rappresentazione del tema del rosario e dei suoi simboli, così centrale e originale per le Marche del Quattrocento, continua in forme più celebrative nella pittura della seconda metà del Cinquecento e in quella più tarda. A Cupramontana (*Sogno di san Romualdo* di anonimo, tav. 26) il rapporto paesaggio e meditazione è esemplificato dalle celle del romitorio in mezzo alla campagna. L'esortazione alla recitazione del rosario è insistita dai gesti degli angeli, richiamata nella sua funzione di "macchina produttiva di immagini mentali" dal sogno del camaldolese (a Cupramontana esisteva un eremo dei camaldolesi), e prefigura l'accesso alla scala di Giacobbe che consente di accedere al paradiso come se si trattasse di un percorso attraverso un "sacro monte".

Il tema del "monte", nel senso metafisico già presente nella devozione francescana del Quattrocento, torna nel dipinto di Antonino Sarti, *L'Eterno, san Francesco di Paola e Baldassarre Galvani (il donatore) in preghiera*, del 1633 (tav. 27). Nel gioco di rimandi al suo significato, cioè il Calvario, il "monte" è qui richiamato dallo stemma della famiglia del donatore (che allude all'omofonia con il monte della passione), costituito,

come i Monti di pietà, da tre tumuli sui quali sono conficcati i chiodi della passione nel contesto di una celebrazione della *Caritas*.

Anche nella incisione di L. Gaultier edita nel 1604 nella guida *Le pelerin de Lorette* (tav. 19) il transito della Santa Casa in Schiavonia viene rappresentato come un “sacro monte” frequentato dai pellegrini.

Il tema del rosario e delle sue confraternite sembra favorire, negli esempi raccolti, lo sviluppo di una sorta di sensibilità locale per la rappresentazione geografica e la veduta naturalistica confermando la sensazione che, tanto più erano elevate le aspirazioni devozionali, tanto più forte sembra emergesse una sensibilità per il paesaggio. L’ampia messe di raffigurazioni del “Transito” della Santa Casa è sintomatico, ma nel caso de *La Vergine di Loreto e angeli* di Avanzino Nucci (1598, Museo Diocesano di Senigallia, tav. 28) è significativo rilevare come il dipinto, probabilmente un raffinato prodotto della corte papale, celebrando il passaggio da Senigallia di Clemente VII nel suo viaggio del 1597 per prendere possesso di Ferrara, raffiguri il territorio estense, entrato sotto il dominio papale, attraverso il mantello della Vergine lauretana. La caratteristica *Dalmatica* della Madonna di Loreto diventa infatti una carta geografica dell’ex Ducato estense.

Questa affinità tra iconografia del rosario e attenzione al paesaggio è, nelle Marche, davvero precoce e persino precedente gli effetti della predicazione controriformista. Nel 1528, a Sirolo, Pompeo Morganti con bottega a Pesaro (appartenente all’ambiente del cosiddetto “naturalismo metaurense”) dipinge per la locale confraternita del rosario la *Madonna della Misericordia con sant’Agostino e san Nicola di Bari* (tav. 29) con il castello del Conero sullo sfondo. Altri componenti della stessa famiglia/bottega lavorano per committenze religiose e producono pale d’altare ma sono frequentemente impegnati anche in vedute urbane. Lo stesso Pompeo Morganti aveva dipinto nel 1538 il “situm et territorium” di Fano per la sala grande del Comune; successivamente lo stesso soggetto gli viene commissionato per il dipinto che rappresenta anche il *Santissimo Crocifisso e san Paterniano*, patrono di Fano, donato a Gian Antonio Speroni. Nel 1581 Giovan Francesco Morganti esegue per la comunità fanese una nuova veduta (forse quella oggi alla Pinacoteca civica di Fano) inviata a Roma per essere utilizzata come modello per i dipinti della sala delle carte geografiche vaticane.

L’attenzione per la città morale (che dava il senso alla presenza della propria patria entro la Galleria Vaticana), non era nuovo a questi pittori-cartografi del secolo XVI.

Due secoli prima Francesco Rosselli, incisore ed orafo, autore (secondo l'attribuzione di Cesare De Seta ormai generalmente condivisa) della famosa tavola Strozzi (tav. 21) con la prima veduta urbana di Napoli, della prima veduta di Firenze e di numerose carte, mappe e mappamondi, aveva probabilmente eseguito una incisione celebrativa dei Monti di Pietà promossi dai francescani che riprende una figura presente negli incunaboli quattrocenteschi delle opere di Marco da Montegallo, indicata come la *Tabula della salute* (tav. 30), rappresentando il principio caritativo che presiedeva al prestito su pegno. Vi era rappresentata una “città della memoria” nella quale il predicatore convinceva i fedeli a dare il loro obolo ammucchiato a tumulo al centro della piazza.

Possediamo questa incisione in uno stato di molto successivo agli anni di Rosselli (del sec. XVII); in questa versione sette “palazzi della memoria”, lungo il corso della città, ospitano ciascuno una delle virtù teologali praticate dai cittadini, sullo sfondo di un “paesaggio-mondo”.

Mai una incisione aveva saputo rappresentare meglio, e con altrettanta longevità, la città come una *macchina* capace di influenzare (come struttura urbana di *loci mnemonici*) la coscienza morale dei laici.

Giorgio Mangani
Responsabile scientifico del progetto “Icane urbane”