

Oltre la “muta eloquenza”

Introduzione

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

Andiamo dunque esaminando con qualche riscontro particolare questa verità: e questo andare empiendo, per brevità di parole, le *stanze di concetti* che non hanno una necessaria continuazione con le cose dette e da dirsi, l’addomanderemo *intarsiare*¹.

Con queste parole, Galileo Galilei stigmatizzava, confrontando la poesia di Tasso con quella di Ariosto, lo stile artistico e letterario del primo, considerato scarsamente fluido e incapace di rappresentare le sfumature.

A quasi due secoli di distanza dagli anni che avevano registrato la grande diffusione della tarsia, il giudizio del grande scienziato ci rivela come si fosse persa, già nel XVII secolo, la consapevolezza del carattere complesso di quella tecnica, che, al contrario, era stata praticata proprio per consentire pensieri complessi, prevalentemente mentali e silenziosi.

Dietro la tecnica della “separazione” delle figure e persino nel maniacale impiego delle tessere compositive, come era già accaduto con le tecniche musive antiche, aveva agito infatti quella specie di prototecnologia del pensiero che fu l’Arte della memoria.

Separare le figure, inserirle in loggiati e *intercolumni* era stato infatti il fondamento delle tecniche memorative antiche, abituate a utilizzare dei “contenitori”, il più

delle volte architettonici, i *loci*, per salvare concetti da impiegare mentalmente nella composizione retorica, ovvero, come il lavoro di Barbara Pasquinelli mette chiaramente in evidenza, nella ricezione adeguata di una predicazione orale o, ancora, nella corretta procedura di meditazione della preghiera silenziosa resa popolare, nel Quattrocento, in modo particolare nei centri urbani italiani, dagli Ordini mendicanti.

Se l'Arte della memoria classica era servita per facilitare le tecniche oratorie, la Scolastica medievale aveva adattato i suoi strumenti alla funzione di supporti della meditazione monastica, perché capaci di avvalersi di figure architettoniche mentali (i *palazzi*, le *stanze* e le *città* della memoria), le quali furono nuovamente utilizzate nella predicazione urbana degli Ordini mendicanti per trasferire concetti complessi al mondo dei fedeli laici.

Questi concetti avevano bisogno di figure architettoniche familiari (o anche, a volte, di figure invece esotiche e mostruose, in grado di colpire l'immaginazione), come prescriveva la tradizione mnemotecnica antica; e a questo scopo fu utilizzato il paesaggio urbano, reale o dipinto, delle città del Quattro e Cinquecento.

Incardinate in questo circolo semiotico, alcune tipologie di immagini come gli stendardi, i gonfaloni e alcune figure devozionali come quelle utilizzate nelle confraternite dei rosari del secolo XVI (che costituiscono buona parte delle opere descritte nell'Appendice al volume), sostiene in questo studio Barbara Pasquinelli, non potevano ignorare, nella fase di ricezione, i codici impiegati nel loro utilizzo.

Per questo motivo è probabile che queste immagini e il loro a volte rudimentale realismo siano stati originariamente progettati anche come supporti di ragionamenti mentali e di catene meditative di cui abbiamo forse perso la cognizione, come era successo a Galilei per le figure a tarsia.

È infatti piuttosto recente l'attenzione per la funzione meditativa connessa alle figure architettoniche che compaiono, a metà del Quattrocento, nelle decorazioni a tarsia degli stalli dei cori monastici, degli studioli, dei cassoni e dei lettucci: tutti contesti profondamente connessi con le pratiche della lettura e preghiera silenziosa cui avevano già fatto riferimento già Eugenio Battisti e Massimo Ferretti nei loro lavori².

La recente mostra dedicata alle cosiddette "Città ideali"³ di Urbino, Baltimora e Berlino sembra avere definitivamente preso in considerazione il carattere meditativo e astratto di questo genere di vedute urbane mute, in questo caso dipinte, ma imparentate con le *prospettive* (espressione, come aveva notato Ferretti, originariamente nata proprio per indicare le vedute a tarsia), che André Chastel⁴ aveva già messo in rapporto con l'iconografia dei pannelli decorativi lignei.

Diversi autori del catalogo della mostra (Lorenza Mochi Onori, Silvia Blasio e chi scrive)⁵ hanno valutato e considerato lo stretto legame che probabilmente esisteva tra queste vedute urbane, non ancora progetti di "città ideali" ma connotate dall'atmosfera sospesa di certe "città mute" dei cassoni, delle porte e degli stalli

dei cori, che offrivano *loci* architettonici per la composizione retorica e la memorizzazione della lettura, oppure ne mimavano le procedure, celebrandole in forma decorativa.

Queste tecniche riguardano un mondo raffinato e laico, umanistico come quello che gravitava intorno alla corte di Urbino, peraltro così legata al mondo dei Mendicanti; ma sembrano perfettamente coincidenti con le prescrizioni dei manuali devozionali come il *Giardino de orazione (Zardino de orazion)*⁶, stampato a Venezia nel 1494 (ma redatto probabilmente intorno al 1454), certamente legato alla cultura degli Ordini mendicanti, che costituisce uno dei documenti citati e utilizzati come fonte da Barbara Pasquinelli.

Questo manuale prescriveva infatti l'impiego delle vedute di città familiari per immaginare le storie della passione di Cristo nel corso della preghiera silenziosa, in forme analoghe a quelle seguite nelle sacre rappresentazioni francescane, ambientate nei contesti "storici" e urbani delle città del centro Italia.

Sarà utile anche ricordare come questo documento, utilizzato per la prima volta, a mia memoria, da Michael Baxandall nel 1972 nel suo *Painting Experience in Fifteenth-Century Italy*⁷, non sia una rarità, ma espressione di un genere diffuso, specie nell'Italia centrale del Quattrocento (del quale fanno parte opere analoghe come il *Giardinetto di devozione*, di un Agostiniano del 1378, il *Monte dell'orazione*, forse di autore umbro del XV secolo, ecc.)⁸ e che lo stampatore dell'opera, Bernardino de' Benali di Bergamo e poi di Venezia, oltre ad avere edito altri libri devozionali francescani come la *Corona della Beata Vergine Maria* di Marco da Montegallo (dedicata alla pratica del rosario, altro genere di preghiera connesso all'impiego delle tecniche mnemoniche), sia poi stato l'editore del *Supplementum chronicarum* di Jacopo Foresti, monaco agostiniano che scelse di imitare per questa sua cronaca universale la struttura enunciativa della cosiddetta *Cronaca di Norimberga (Liber chronicarum)* di Hartmann Schedel (1493)⁹. Entrambe queste opere annalistiche avevano scelto di strutturare la materia trattata sezionandola *per città*, replicando in questo modo, sul piano editoriale, il principio mnemonico dei *loci* urbani e architettonici e illustrando i loro volumi, per la prima volta nella storia del libro illustrato a stampa, con figure urbane, inserite, per esplicita dichiarazione di Schedel, quali supporti della memorizzazione¹⁰.

Come sottolinea Barbara Pasquinelli, il fondamento del meccanismo attivato da questo genere di immagini era la possibilità che esso offriva di passare dal "visibile all'invisibile", di favorire cioè, con il supporto dinamico, potremmo dire "fattoriale", come sostiene Mary Carruthers¹¹, delle immagini, un prolungamento del messaggio inscritto e suggerito nelle figure nell'intimo dell'osservatore, che necessariamente diventava generativo di altri pensieri e di ulteriori figure mentali. Questo processo interiore era chiamato "composizione di luogo", cioè generazione di una sequenza di immagini (come avveniva nella composizione retorica) mentalmente "contenute" in figure urbane o architettoniche, cioè i *loci*.

L'impiego nella preghiera fu poi codificato, nella seconda metà del XVI secolo, dai Gesuiti, in perfetta linea con la nuova sensibilità della Riforma cattolica. Chiarendo le modalità da seguire nella pratica degli *Esercizi spirituali*, Ignazio di Loyola si rifaceva specificamente alla tradizione dei manuali del Quattrocento come il *Giardino*, accentuando la componente creativa ed anarchica della catena meditativa e delle libere associazioni di immagini mentali.

Questa ambizione fu così strategica nel pensiero e nella didattica dei Gesuiti che si crearono delle tensioni interne alla Compagnia tra coloro che volevano restare fedeli al progetto originario di Ignazio e coloro, invece, che volevano irrigidire la funzione creativa dei *loci* con una più rigida, prevalentemente rivolta a utilizzarli solo come contenitori di significati stabili, di semplici supporti per la memorizzazione.

Testimone di questa tensione fu il padre Jeronimus Nadal¹², che, con il suo repertorio *Evangelicae Historicae Imagines* (1593), codificò le forme della meditazione dei Gesuiti. Centrale in questa sistemazione fu una "architettura mnemonica" specifica, la santa Casa di Loreto, utilizzata come veicolo della controffensiva cattolica verso i paesi che avevano adottato la fede protestante. Ovunque fu possibile furono costruite chiese a imitazione della basilica della Santa Casa, a sua volta utilizzata tra le *Imagines* di Nadal come *locus*, aiuto e supporto della preghiera.

Ricevuto nella Compagnia di Gesù proprio dal padre Nadal, il maceratese Matteo Ricci¹³ si fece mandare in Cina, nel XVII secolo, il repertorio delle *Imagines*, che utilizzava come strumento di evangelizzazione per la sua efficacia, specie in un contesto tanto culturalmente diverso come quello, perché strutturato nelle tecniche considerate universali dell'arte memorativa. Tecnica che Ricci aveva impiegato nella costruzione di un "Palazzo della Memoria" con il quale cercava di spiegare ai Cinesi i fondamenti del pensiero cristiano.

Questa attenzione per la *Memoria locativa* dei Gesuiti, che fu anche all'origine dell'introduzione nell'insegnamento della geografia nelle loro scuole, non rappresentò peraltro un fenomeno isolato e limitato alla Compagnia; l'impiego di figure "geografiche" era infatti consigliato anche dal vescovo bolognese, cardinale Gabriele Paleotti, nel suo *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582)¹⁴. In questa opera il cardinale cercava di codificare le modalità dell'impiego religioso delle immagini scientifiche e delle rappresentazioni del mondo reale come importanti strumenti di elevazione morale e spirituale, tra i quali citava espressamente le "tavole di geografia, navigazioni delle Indie, descrizioni del cielo e delle stelle (...), cose di architettura, di edifici, disegni di fortificazioni", ecc.¹⁵ In quegli anni, con le stesse ambizioni, veniva inoltre completata nei palazzi vaticani la Galleria delle carte geografiche.

Osservare la grandezza e la bellezza del mondo avrebbe dunque favorito sentimenti devoti verso la grandezza del Creatore. Gli stessi argomenti erano utilizzati nel mondo riformato del Nord Europa, più o meno in quegli stessi anni, in opere geografiche come gli atlanti di Mercatore (1595) e di Ortelio (1570), consi-

derati anch'essi da molti, al loro tempo, come opere devozionali e supporti per la memoria¹⁶.

Il saggio di Barbara Pasquinelli è incentrato soprattutto sul XV secolo e sull'esame di alcuni gonfaloni e stendardi umbri e marchigiani. Contemporaneamente alla stesura di questo lavoro (2005-2006), che nasce da una tesi di dottorato, tuttavia, l'Autrice stava lavorando insieme a me ad una ricerca, promossa dall'Istituto di ricerche per la religiosità popolare e il folklore nelle Marche, che intendeva raccogliere, limitatamente al territorio anconitano, i dipinti ancora esistenti di carattere religioso che rappresentassero in qualche maniera vedute urbane realistiche dei luoghi di conservazione¹⁷.

Nel corso del biennio dedicato all'indagine sono emersi numerosi documenti, non solo di modesta qualità artistica, che dimostrano come il fenomeno trattato in questo libro abbia avuto, nelle Marche, un significativo *revival* negli anni della Controriforma, in corrispondenza probabilmente con il rilancio del culto dei santi locali, lo sviluppo delle confraternite del rosario e delle nuove forme di preghiera silenziosa favorite dalla declinazione cattolico-romana della *devotio moderna* (una selezione di questi documenti è riprodotta in Appendice).

Per quanto questo lavoro sia solo l'inizio di un diverso modo di analizzare le opere d'arte religiose, con attenzione anche al loro carattere di documenti storico-sociali, esso ha il merito di sottolineare, oltre la dimensione artistica, la loro potenza come "mezzi di comunicazione" utilizzati per veicolare informazioni più complesse e più ampie di quelle rappresentate dalle immagini, innestando ragionamenti e pensieri che partono dal dipinto e si modificano nelle menti degli osservatori/ascoltatori, completandovi il percorso di significazione.

Limitato a un periodo specifico e a un'area regionale italiana (che fu tuttavia strategica, come è noto, per lo sviluppo degli Ordini mendicanti e soprattutto per l'Osservanza francescana), le *Città eloquenti*, opera prima, o quasi, di una giovane studiosa, ha il merito di avere colto la complessità del documento artistico e di avergli restituito un'altra lettura possibile che tiene in considerazione anche un'altra dimensione, quella della ricezione dell'opera d'arte e delle differenti modalità che si possono attivare in questo percorso di "andata e ritorno" del messaggio figurativo. In questo transito, alla fine, la dimensione dell'autore, le sue intenzioni e competenze creative finiscono per essere solo una componente tra le altre del meccanismo, riportandoci in qualche maniera indietro nel tempo: alla dinamica, cioè, delle icone sacre (di qui il titolo che era stato dato alla ricerca: "Icone urbane"). Come nelle icone, il supporto alla meditazione dei dipinti era infatti prevalente rispetto all'innovazione creativa artistica.

Questa era stata l'ambizione di artisti protestanti come Altdorfer o Patinir¹⁸, che avevano tentato di replicare l'aura delle icone nei loro paesaggi "muti" negli anni delle furie iconoclaste.

Per un curioso paradosso, il processo di “storicizzazione” delle immagini sacre che aveva portato a dissolvere il meccanismo delle icone, secondo la nota interpretazione di Hans Belting¹⁹, diventava nuovamente, nel XV-XVI secolo, con l’impiego delle vedute urbane “eloquenti”, nel senso proposto da Barbara Paquinelli in questo volume, sotto il realismo apparente, un potente veicolo di restituzione al dipinto di quella forza meditativa e spirituale che la pittura “storica”, umanistica e rinascimentale, aveva minato in profondità.

Come è noto, la tesi di Belting era che la discontinuità comparsa nella tradizione iconologica sacra tra l’acronico messaggio teologico delle immagini e le componenti storiche e realistiche della rappresentazione aveva prodotto una “crisi delle immagini” sacre tardo-medievali e avviato il processo di inesorabile secolarizzazione, creando le condizioni per una inedita attenzione al modo in cui le opere d’arte venivano create e, conseguentemente, per il ruolo esercitato dall’artista.

Un migliore chiarimento delle “pratiche” connesse all’utilizzo delle vedute urbane secondo i canoni della retorica e dell’eloquenza ci consente di capire che un segmento delle funzioni attivate dalle icone sacre traslocò altrove, resistendo, anzi, modificando a proprio vantaggio l’effetto emotivo e mnemonico del realismo.

Le “città eloquenti” che compaiono nel XV secolo nelle strategie politiche e di predicazione dei Mendicanti celano probabilmente trucchi più complessi di quel che, a prima vista, si poteva capire solo con gli strumenti della storia dell’arte. Bisognava leggere la loro corrispondenza con i testi, i manuali di istruzione delle coscienze, le pratiche sociali nelle quali erano coinvolte, in generale gli altri documenti non necessariamente artistici e figurativi, per avere almeno un’idea dell’effetto che esse potevano fare sulle affollate piazze urbane e sui sagrati delle Marche e dell’Umbria del tempo.

Giorgio Mangani

¹ G. Galilei, *Scritti letterari*, Firenze, 1970, pp. 493-494, corsivo mio.

² Cfr. E. Battisti, *Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio*, a cura di G. Saccaro Del Buffa, Firenze, Olschki, 2004; M. Ferretti, "Casamenti seu prospettive". *Le città degli intarsiatori*, in C. De Seta, M. Ferretti, A. Tenenti, a cura, *Imago urbis. Dalla città reale alla città ideale*, Milano, Franco Maria Ricci, 1986, pp. 75-104.

³ "La città ideale. L'utopia del Rinascimento a Urbino tra Piero della Francesca e Raffello", Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 6 aprile – 8 luglio 2012.

⁴ A. Chastel, *Les "vues urbaines" peintes et le théâtre*, in "Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura 'Andrea Palladio'", 16, 1974, pp. 141-144; Idem, *Alla scoperta delle tarsie*, in *Imago urbis*, cit., pp. 15-20.

⁵ L. Mochi Onori, *Introduzione al tema della città ideale nel Rinascimento*, in *La città ideale. L'utopia del Rinascimento a Urbino tra Piero della Francesca e Raffello*, Catalogo della mostra, a cura di A. Marchi e M.R. Valazzi, Milano, Electa, 2012, pp. 28-39; S. Blasio, *Città dipinte*, *ibidem*, pp. 298-302; G. Mangani, *Città per pensare*, *ibidem*, pp. 298-302.

⁶ Cfr. S. Da Campagnola, *Il "Giardino di orazione" e altri scritti di un anonimo del Quattrocento*, in "Collectanea Franciscana", n. 41, 1971, pp. 5-59.

⁷ Oxford, Oxford University Press, 1972.

⁸ Sembra che questo genere di opere fosse diffusa soprattutto nelle Marche, in Umbria, Toscana e Sicilia. La prima edizione del *Monte* (1493) fu stampata dallo stesso stampatore del *Zardino*, Bernardino de' Benali, che utilizzò anche la stessa immagine già utilizzata per il *Zardino*.

⁹ Cfr. G. Mangani, *Città per pregare*, in Idem, *Cartografia morale. Geografia, persuasione, identità*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2006, pp. 150-155.

¹⁰ Il *Liber chronicarum* di Schedel aveva come fonte un'altra opera legata all'Arte della memoria, il *Fasciculus temporum* di Werner Rolewinck (Colonia, 1474), monaco cartusiano, come tutti i cartusiani coltivatore della materia mnemotecnica e meditativa. Nel volantino pubblicitario dell'opera, oggi conservato nella Biblioteca di Monaco, l'autore prometteva che, attraverso le figure, il lettore avrebbe potuto immaginarsi mentalmente le vicende raccontate nel testo. Cfr. G. Mangani, *Città per pregare*, cit., p. 152-153.

¹¹ M. Carruthers, *The craft of thought. Meditation, rhetoric, and the making of images, 400-1200*, Cambridge, Cambridge University Press, tr. it. Pisa, Edizioni della Scuola Normale Superiore, 2006.

¹² J. Nadal, *Evangelicae Historiae Imagines*, Anversa, 1593.

¹³ Le figure di Nadal furono utilizzate per l'allestimento del "Palazzo della Memoria" cinese di Matteo Ricci. L'opera di Nadal seguiva il *Adnotationes et Meditationes in Evangelia*, poi riprodotto in appendice della edizione delle *Immagines* (1595). Rinvio per la materia al mio *Cuori ardenti. Evangelizzare con i mappamondi*, in G. Mangani, *Cartografia morale*, cit., pp. 123-134.

Cfr. P.A. Fabre, *Ignace de Loyola. Le lieu et l'image*, Paris, Vrin, 1992; G. Mangani, *La geografia dei gesuiti* in F. Mignini, a cura, *Matteo Ricci. Cartografia*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 2012, pp. 41-56.

¹⁴ Cfr. F. Fiorani, *Carte dipinte. Arte, cartografia e politica nel Rinascimento*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2010, pp. 185-188.

¹⁵ Cit. in G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, in P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari, 1961, vol. II, p. 356.

¹⁶ Cfr. G. Mangani, *Il "mondo" di Abramo Ortelio. Misticismo, geografia e collezionismo nel Rinascimento dei Paesi Bassi*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2006².

¹⁷ La ricerca fu presentata nel corso del convegno promosso dall'Università di Macerata in collaborazione con l'Istituto di ricerche per la religiosità popolare e il folklore nelle Marche, "Icone urbane. La rappresentazione della città come forma retorica tra Medioevo e Controriforma" il

7-8 giugno 2007, nel quale fu presentata un'unica relazione di G. Mangani e B. Pasquinelli sulla ricerca, dal titolo "Città per pregare. I risultati di una ricerca tra Marche e Umbria".

¹⁸ Cfr. R.L. Falkenburg, *Joachim Patinir. Landscape as an image of the pilgrimage of life*, Amsterdam e Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1988; C. Wood, *Albrecht Altdorfer and the origins of landscape*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993.

¹⁹ H. Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma, Carocci, 2001. Una analisi delle rappresentazioni urbane impiegate nelle prime opere a stampa illustrate del secolo XV assai vicina a quella che ha animato la ricerca "Icone urbane" è stata proposta da Kathleen Biddick (*Becoming Collection: the Spacial Afterlife of Medieval Histories*, in B.A. Hanawalt, M. M. Kobialka, a cura, *Medieval Practices of Space* (Medieval Cultures, vol. 23), Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, pp. 223-241). Biddick tenta di reinterpretare la tesi di Belting alla luce del pensiero "spaziale" di Michel de Certeau (*L'invention du quotidien*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980) a proposito del ruolo dello spazio nelle procedure retoriche. L'utilizzo delle vedute urbane come aiuti per la memoria e l'immaginazione nelle cronache a stampa come quella di Norimberga, ricordata sopra alla nota 10, favoriva lo sviluppo di una autoconsapevolezza del lettore come soggetto che si immagina come tale, cioè costituito di un secondo soggetto interiore capace di viaggiare con la mente, in modi che assomigliano molto alle tecniche retoriche studiate da Barbara Pasquinelli. Nel suo recente *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente* (Torino, Bollati Boringhieri, 2010, ed. originale München, 2008, pp. 198-202), Belting ha analizzato anche specificamente i "panorami urbinati", come li chiama lui, di Baltimora, Berlino e Urbino, considerandoli delle "finestre immaginarie". Caratteristica di queste finestre tuttavia, non è tanto la dimensione architettonica, quanto la considerazione dello sguardo in sé. Anche Belting, dunque, in questo recente studio, conferma di avere colto il carattere meditativo e autoriflessivo delle vedute urbane.