

# CITTÀ PER PENSARE GIORGIO MANGANI

Con l'espressione "castelli in aria" si intende oggi un modo di pensare astratto e scarsamente produttivo sul piano pratico. Nel mondo antico una procedura mentale come questa aveva invece lo statuto di supporto materialistico dell'esercizio del pensiero e della composizione retorica (che era poi considerata la stessa cosa).

I manuali di retorica come quello di Quintiliano (I secolo d.C.), *l'Institutio oratoria*, che fu una *summa* della tradizione antica, precisavano che, per memorizzare un testo, o per comporlo, ci si poteva aiutare con delle figure architettoniche, i *loci* (che infatti indicavano, e indicano ancora oggi, sia i passi memorizzati, che i loro contenitori mentali e fisici).

Le diverse parti del discorso che si doveva comporre o mandare a memoria venivano cioè suddivise in "pezzi" e immaginate nelle *stanze* di un edificio, negli *intercolumni* di una loggia, oppure figurate entro una sequenza di *palazzi*. L'importante era utilizzare contesti già noti e familiari, più facilmente immaginabili a mente.

Per questo motivo i *cubicula*, cioè i luoghi nei quali anticamente si riposava nel *cubile*, erano decorati con disegni geometrici, architettonici e spesso con vedute paesaggistiche e/o urbane. La decorazione era strettamente funzionale alla composizione retorica, che si esercitava normalmente a letto; tanto che l'etimologia della parola *lectus* veniva fatta derivare (erroneamente, secondo una etimologia paranomasica, legata cioè alle assonanze fonetiche) dal verbo *legere* (*legare*), che indicava bene l'esercizio della meditazione e della composizione retorica, fondate entrambe sulle *catene*, cioè sull'associazione di un concetto o di un'autorità (*auctoritas*, cioè una citazione) a un'altra, che la evocava attraverso l'impiego di figure.

Pensare e scrivere era concatenare fra loro concetti e autorità (cioè citazioni congrue) in una sequenza che avesse un senso.

Queste *stanze* o *palazzi della memoria* ce li si poteva anche immaginare (Quintiliano, *Institutio oratoria*, XI.2.21). Avere a disposizione dei *loci ready made* era, ovviamente, molto più pratico e a questa funzione si potevano adattare le vedute delle città dipinte sulle pareti dei *cubicula*.

Questa sorta di tecnica della memoria e della composizione restò in auge per tutto il mondo antico, condizionando l'uso della cartografia e della vedutistica; fu lungamente praticata dagli arabi e rilanciata in Italia, in età protoumanistica, dai notai, legati alla scrittura/memoria per ovvi motivi professionali<sup>1</sup>.

Nel XIV-XV secolo, tuttavia, i predicatori degli ordini mendicanti che raccoglievano nelle piazze grandi folle di fedeli, adattarono le figure urbane alle nuove esigenze retoriche delle loro orazioni, modificandone l'impiego da aiuto mentale individuale a strumento di efficacia retorica in pubblico.

Lina Bolzoni ha ricostruito in maniera assai convincente come venissero impiegate figure urbane (piazze, palazzi, ecc.) note al pubblico in ascolto, per ambientare l'immaginazione degli *exempla* utilizzati nelle prediche, favorendo la loro memorizzazione<sup>2</sup>.

Il meccanismo era, in fondo, analogo a quello utilizzato nelle sacre rappresentazioni: trasferendo, cioè, le storie della passione di Cristo nel paesaggio "storico" e noto delle diverse comunità urbane.

Anche in questo contesto, la pratica dell'impiego delle figure urbane "per pensare" tese a virtualizzarsi. Sviluppandosi la pratica della preghiera silenziosa (detta anche "a mente") soprattutto in ambiente urbano, i manuali devozionali cominciarono a suggerire di usare le vedute urbane della propria città per aiutarsi nella meditazione. Queste vedute (reali o immaginate) supportavano la preghiera silenziosa offrendo contesti noti per immaginare le vicende della passione.

Uno di questi manuali, il *Zardino de oration*, che ha diversi legami con le Marche<sup>3</sup>, anche se fu stampato a Venezia nel 1493 (ma probabilmente redatto a metà del secolo), chiarisce in questo modo come andava messo in pratica il meccanismo, facendo esplicito riferimento al *cubiculum*: "Fabricaremo adunque e formaremo una cittadela (c. 99v). (...) Come una cittadela quale sia la citade di Jerusalem pigliando una citade la quale ti sia bene pratica. (...) E in questa memoria locale ti siano più facilmente presentate tutte quelle cose che furono nella passione" (c. 81r).

Nel XV secolo il luogo della meditazione era diventato però, nel frattempo, il *lettuccio*, una specie di antecedente storico dello *studiolo* umanistico, erede diretto del letto romano.

Questi lettucci erano una sorta di divani diffusisi nell'arredamento italiano del Tre/Quattrocento, probabilmente come evoluzione dei cassoni, diventando anzi una specie di caratteristica dell'arredo privato di questo periodo. Dell'antico letto romano, i lettucci avevano comunque conservato l'originaria funzione meditativa, tanto è vero che essi diventano una costante dell'iconografia delle *Artes moriendi*.<sup>4</sup> Il morente che rivedeva la propria vita e spirava nel suo letto, assolti i riti cristiani, lo faceva su di un lettuccio, il luogo della meditazione per eccellenza.

I lettucci erano spesso decorati, come era prevedibile, con paesaggi e vedute architettoniche, dipinti o a tarsia. Queste immagini erano chiamate "prospettive" ben prima che con questo termine si indicasse un'immagine fondata sui criteri geometrico-matematici albertiani.

Come ha sottolineato Massimo Ferretti<sup>5</sup>, il lavoro dei *legnaioli*, specie a Firenze artefici di queste prospettive a intarsio che si diffondono anche nei cori e negli studioli, era infatti considerato molto affine a quello degli architetti; le due professioni avevano rapporti di osmosi. I *legnaioli*, d'altra parte, come

gli architetti, erano "maestri di legname" e l'intarsio si praticava anche con i marmi dei palazzi e delle chiese.

I cori, i lettucci e gli studioli erano diventati i luoghi della meditazione. La loro iconografia si muoveva nella direzione degli emblemi, che erano peraltro un altro modo di definire le tarsie e i mosaici prima del successo dei libri illustrati omonimi e delle *imprese*.

A sottolineare il loro carattere di strumenti di aiuto per il pensiero erano sia le figure che la tecnica compositiva. Le immagini architettoniche continuavano infatti a funzionare nei modi prescritti da Quintiliano e la tecnica a tarsia, simile al mosaico, era fondata sulla separazione netta delle immagini (spesso sottolineata dagli *intercolumni*, come prescrivevano i manuali), a loro volta composte da tessere. Questa segmentazione mimava l'organizzazione stessa delle modalità di archiviazione delle informazioni dell'arte memorativa, associate a immagini che dovevano essere ben distinte l'una dall'altra, per poi essere associate in maniera che potremmo definire "fattoriale", secondo le catene mnemoniche individuali, nella *compositio* del processo meditativo.

Si trattava in definitiva, di una procedura simile all'associazione delle immagini dei sogni, cui questa tecnica era specificamente avvicinata, vista anche la contiguità tra il letto, l'atto della *lectura* (il legare) e il *testo* (la tessitura delle parti), da esercitarsi preferibilmente nello stato del dormiveglia e nella penombra.

L'evoluzione del lettuccio dal cassone, frequentemente decorato con vedute urbane, è anch'esso un segnale ridondante della funzione mnemonica affidata alle immagini che, in quanto ospitate in palazzi e stanze, "contenevano" pensieri e concetti, esattamente come i cassoni "contenevano" gli oggetti personali. Anche l'utilizzo delle figure femminili, considerate come corpi "cavi", per "contenere" concetti morali, ampiamente praticato nell'iconografia degli studioli e degli emblemi, era fondato sulla stessa associazione mentale. Per questo motivo le città e i continenti venivano chiamati con nomi di donna (come si fece con l'America, da poco scoperta), e i cassoni venivano regalati alle puerpere<sup>6</sup>.

André Chastel<sup>7</sup>, Richard Kratheimer<sup>8</sup> e Massimo Ferretti<sup>9</sup> si sono già trovati d'accordo, negli ultimi trenta anni, nell'associare le tre tavole di Urbino alle tecniche della tarsia, agli arredi del Quattrocento e al loro possibile utilizzo come pannelli decorativi. L'idea che potessero essere state utilizzate come spalliere di letti o lettucci era stata evocata, anche se non sviluppata, da Ferretti, che aveva anche proposto l'utilità di approfondire il possibile rapporto tra le tecniche dell'arte della memoria e il carattere "sospeso" di queste immagini apparentemente senza tempo. Argomenti materiali significativi erano stati

l'aver notato l'impianto orizzontale di queste vedute, che costituiva una novità rispetto alla tradizione figurativa medievale della città, rivolta verso l'alto; il basso punto di fuga (a m 1,20/1,30 secondo Kratheimer) dal livello del pavimento, che si giustifica con un punto di osservazione da seduti, e la presenza di un supporto ligneo residuo nel pannello ora a Berlino, che autorizza a pensare possa essere stato utilizzato come una spalliera.

Considerati i rapporti di Federico da Montefeltro con i da Maiano, che furono tra i maggiori produttori di questo genere di arredi, l'idea che la corte urbinata o gli appartamenti ducali possano avere avuto a disposizione dei lettucci decorati con queste prospettive sembra piuttosto probabile.

Un esemplare simile a questi fu verosimilmente il lettuccio che doveva avere come decorazione della spalliera il dipinto che oggi chiamiamo *Tavola Strozzi*, la più nota e probabilmente più antica veduta di Napoli, che Cesare de Seta ha in maniera convincente attribuito a Francesco Rosselli. Il mobile fu realizzato da Benedetto da Maiano a Firenze nel 1474 circa, gli stessi anni delle tavole urbinata, su commissione di Filippo Strozzi, per il re di Napoli Ferrante d'Aragona<sup>10</sup>.

A confermare questa ipotesi gli inventari del palazzo ducale di Urbino registrano, ancora nel 1609, la presenza di due "lettucci a prospettiva", forse vicini nell'arredo del palazzo, visto che vengono registrati ai nn. 970 e 975 dell'inventario edito da Fert Sangiorgi<sup>11</sup>.

La registrazione nell'inventario ducale è piuttosto tarda, tuttavia gioca a favore di una sua attendibilità quanto riferisce il poeta Antonio Nuti, nativo di Mercatello, nel suo poemetto manoscritto dedicato al palazzo di Federico, completato nel 1480.

Descrivendo le magnificenze del palazzo, Nuti ricorda, in modi che sembrano fare riferimento a cose note ai più, la presenza dei lettucci e della *libreria* ducale: "Se io podesse, volentier voria / nominar omni cosa, e non è degno / el mi cervello e la mi fantasia / e non è sufficiente el mi ingegno / come li è

li lettucci e la libreria / e'l studio, che di tucti passa el segno...)"<sup>12</sup>. Dunque nel 1480, cioè nel periodo normalmente considerato probabile per l'esecuzione delle "tavole", dei lettucci erano già nel palazzo, forse addirittura nella biblioteca, come sarebbe stato naturale per degli strumenti di meditazione quali erano.

La presenza di "lettucci a prospettiva" nel palazzo ducale rilancia una vecchia ipotesi, già avanzata da Pietro Zampetti e Rodolfo Battistini<sup>13</sup>, che negli ultimi anni è stata riproposta da Gabriele Morolli<sup>14</sup> e Luciana Miotto<sup>15</sup>: il ruolo, cioè, che può avere esercitato Leon Battista Alberti nella progettazione del palazzo di Urbino, in stretto contatto con Federico stesso e forse nella stessa pittura delle "tavole".

La funzione per così dire prototecnologica messa in campo dai lettucci nel favorire l'esercizio della composizione retorica e del progetto mentale sembra infatti incastonarsi perfettamente tra le idee e le abitudini albertiane richiamate da Morolli.

Alberti avrebbe introdotto nella cultura figurativa, secondo lo studioso, la veduta urbana "muta", priva di storie, fondata, ad uso di dimostrazione, su di una rigorosa rappresentazione prospettica.

Questa moda si sarebbe diffusa sia nella tarsia che nella pittura di questo genere di tavole. Non ne risultano infatti, come ha ricordato Ferretti<sup>16</sup>, testimonianze precedenti l'edizione volgare del *De pictura* di Alberti (1436). Queste vedute non sarebbero altro che esercizi esemplificativi dei calcoli che Alberti aveva proposto nei suoi *Ludi rerum mathematicarum*.

La funzione "operazionale" affidata ai lettucci richiama infatti l'abitudine albertiana di progettare fabbriche composte a mente nel corso delle cosiddette *perscriptiones*<sup>17</sup>, espressione che si riferiva alla dimensione mentale e virtuale del progetto architettonico, che doveva precedere le *praescriptiones*, cioè la fase in cui il progetto diventava esecutivo.

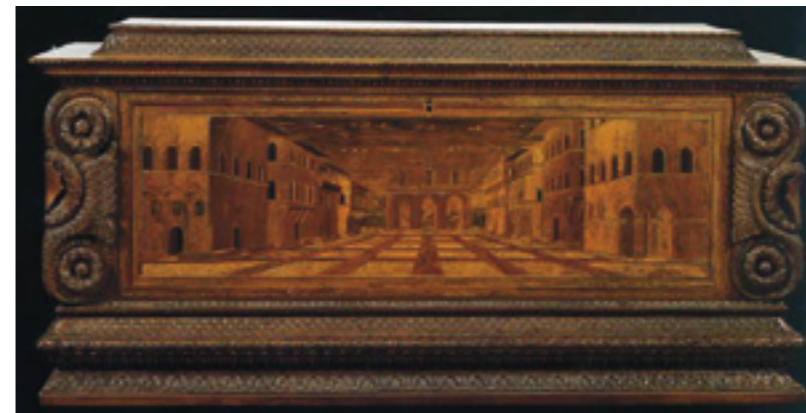
La condizione creativa implicata dalle *per-*

*scriptiones* assomiglia molto allo stato creativo-meditativo, esercitato tra il sonno e la veglia, cui facevano riferimento i manuali di composizione retorica antichi e tradisce nell'impiego del prefisso frequentativo *-per* il processo di continua elaborazione mentale, fondato sull'associazione delle immagini: le *catene* (che erano, tra l'altro, l'emblema della famiglia Alberti)<sup>18</sup>.

L'aver inserito in un contesto del genere figure che sembrano richiamare i progetti della *Renovatio* romana di Niccolò V, pensati come strumenti di propaganda ma anche di rinnovamento spirituale, conferma la vicinanza del progetto architettonico del palazzo urbinata con i principi e lo "spirito" albertiano recentemente ribaditi su documentazioni ed analisi stilistiche da Luciana Miotto<sup>19</sup>. Le "città ideali" di Urbino, Baltimora e Berlino non erano ancora le progettazioni utopistiche del Rinascimento, e non erano probabilmente delle scene teatrali, come aveva suggerito in un primo momento Kratheimer. Qualcosa però della magia dei "teatri della memoria" che avranno tanto successo nella prima metà del Cinquecento ce l'avevano. Importando nella pittura il carattere sospeso e meditativo delle "case di bambola" delle tarsie<sup>20</sup>, i palazzi progettati e dipinti per la nuova Roma potevano svolgere alcune delle funzioni che quelle immagini avevano supportato nella tradizione antica.

Al punto di confluenza tra la composizione mentale e la preghiera silenziosa, il fare "castelli in aria", la progettazione architettonica e urbanistica andavano acquistando il carattere superiore, quasi religioso, di un atto creativo che anticipava ciò che sarà di lì a poco esteso all' "idea della pittura"<sup>21</sup>.

L'espressione "una città in forma di palazzo" era una traduzione cortigiana dell'idea albertiana che una città è, in fondo, un grande palazzo; ma, a un cultore della tradizione retorica come Castiglione, che l'ha resa immortale, non sfuggiva probabilmente l'assonanza con i palazzi e le "città della memoria" di Quintiliano e della tradizione antica.



1. Xilografia con i "lettucci", da Girolamo Savonarola, *Predica del arte del ben morire*, Firenze, A. Tubini, 1500 ca.

2. Cassone con vedute prospettiche architettoniche a tarsia, secolo XV. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

3. *Sécretaire* in ebano e avorio con vedute urbane, detto "della Vittoria di Lepanto", 1600-1618. Milano, Museo Poldi-Pezzoli

**1** Gli studi sulle tecniche dell'arte della memoria, dopo le analisi Frances Yates degli anni sessanta, hanno ricevuto grande sviluppo grazie ai lavori di Mary Carruthers (*The book of memory. A study of memory in medieval culture*, Cambridge University Press, Cambridge 1990; Id., *Machina memorialis. Meditazione, retorica e costruzione delle immagini (400-1200)*, Edizioni della Normale, Pisa 2006 (ed. originale inglese, Cambridge University Press, 1998). Ho utilizzato gli studi di Mary Carruthers a proposito della storia della rappresentazione cartografica nel mio *Cartografia morale. Geografia, persuasione, identità*, Franco Cosimo Panini, Modena 2006. Le analisi qui presentate erano state da me avanzate in *Luoghi della memoria. Dalla città meditativa al progetto di architettura*, in AA.VV., *Tracce dei luoghi, tracce di storia. L'Editore che inseguiva la bellezza. Scritti in onore di Franco Cosimo Panini*, Donzelli, Roma 2008, pp. 431-445.

**2** L. Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Einaudi, Torino 2002. L'utilizzo delle figure urbane nella predicazione degli ordini mendicanti umbro-marchigiani è stata studiata da B. Pasquinelli, *Città eloquenti. La veduta urbana come imago agens nelle "insegne sacre" del Quattrocento. Il caso di alcuni gonfaloni umbri e marchigiani*, Tesi di dottorato, Università di Macerata, 2007.

**3** L'opera è stata per molto tempo attribuita al giurista francescano Nicola da Osimo, morto nel 1453, fino a quando Stanislao da Campagnola (*Il "Giardino di orazione" e altri scritti di un anonimo del Quattrocento*, in "Collectanea Franciscana", 41, 1971, pp. 5-59) ha dimostrato l'inconsistenza di questa tesi. Lo stampatore del libro, Bernardino de Benali di Bergamo, poi trasferitosi a Venezia, fu anche il primo editore del *Supplementum chronicarum* di Jacopo Foresti, prima cronologia universale ad essere illustrata di vedute urbane, proseguendo il modello della *Cronaca di Norimberga* (1493) di Hartman Schedell, anch'essa illustrata di vedute urbane. Sembra che Benali avesse aperto, con il sostegno di Federico e di Ottaviano Ubaldini, una stamperia satellite, per

qualche tempo, nel 1475, a Cagli, promossa dal bibliotecario e maestro di retorica Lorenzo Astemio, che anche lui aveva intenzione di scrivere un *Dizionario delle città del mondo*, rimasto manoscritto. L'edizione consultata del Zardino è quella conservata alla Biblioteca Oliveriana di Pesaro, proveniente dal locale convento dei Domenicani. La prassi meditativa consigliata nel manuale si chiamava "composizione di luogo" e divenne un tratto caratteristico degli *esercizi spirituali* dei gesuiti nell'età della Controriforma.

**4** M. Trionfi Honorati, *A proposito del 'lettuccio'*, in "Antichità viva", 3, 1981, pp. 39-47.

**5** M. Ferretti, "Casamenti seu prospective". *Le città degli intarsiatori*, in C. de Seta, M. Ferretti, A. Tenenti, *Imago urbis. Dalla città reale alla città ideale*, Franco Maria Ricci, Milano 1986, pp. 73-105. Si veda anche dello stesso autore *I maestri della prospettiva*, in *Storia dell'arte italiana*, Einaudi, Torino 1982, P. III, vol. IV, pp. 459-585.

**6** Un principio del tutto analogo presiedeva l'iconografia della guardaroba medica di Firenze, dove le rappresentazioni delle regioni del mondo indicavano le aree di provenienza delle gioie e delle curiosità contenute nei vani degli sportelli. Nel XVI e XVII secolo non è infrequente trovare scritti e *secretaire* con cassetti decorati con vedute di città, nei quali la veduta urbana sottolineava l'atto del "contenere" dei cassetti. Un manuale di arte della memoria per studenti stampato a Venezia nel 1533, il *Congestorium artificiosae memoriae* di Johannes Romberch, monaco cartusiano, utilizzava ancora vedute tipologiche di città per fornire supporti mnemonici allo studio.

**7** 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.

**8** R. Krautheimer, *Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimora riesaminate*, in *Rinascimento, da Brunelleschi a Michelangelo*, a cura di H. Millon, V. Magnago Lampugnani, Bompiani, Milano 1999, pp. 233-257.

**9** M. Ferretti, "Casamenti seu prospective"... cit., p. 101.

**10** C. de Seta, *La struttura urbana*

*di Napoli tra utopia e realtà*, in *Rinascimento...* cit., pp. 349-370.

**11** F. Sangiorgi, a cura, *Documenti urbinati. Inventari del Palazzo Ducale (1582-1631)*, Urbino 1976, nn. 970, 975.

**12** G. Cerboni Baiardi, *Il palazzo di Federico da Montefeltro nella descrizione di Antonio Nuti*, in Id., *Letture*, a cura di G. Arbizzoni, T. Mattioli, A. T. Ossani, Vecchiarelli, Manziana 2002, pp. 7-35, *Cantare* II, vv. 11-16 (*Cod. Urb. Lat. 785* della Biblioteca Apostolica Vaticana).

La presenza dei lettucci è documentata anche da Bernardino Baldi (*Descrizione del Palazzo Ducale*, 1587, in Id., *Memorie concernenti la città di Urbino*, Salvioni, Roma 1724, p. 66). Forse i lettucci avevano un cassone come basamento della seduta.

Un cassone con veduta urbana a tarsia è ancora nel palazzo ducale di Urbino, forse proveniente dagli appartamenti di Federico.

**13** P. Zampetti, R. Battistini, *Federico da Montefeltro e il palazzo ducale*, in *Il palazzo di Federico da Montefeltro*, a cura di M.L. Polichetti, Quattro Venti, Urbino 1985, pp. 51-66.

**14** Per citare solo alcune delle sue ultime e più documentate analisi, presenti diffusamente nel volume, si veda il catalogo della mostra di Firenze del 2006: *L'uomo del Rinascimento. Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza*, a cura di C. Acidini e G. Morolli, Mandragora, Firenze 2006.

**15** L. Miotto, *L.B. Alberti e il palazzo di Federico da Montefeltro*, in "Albertiana", 7, 2004, pp. 41-78.

**16** M. Ferretti, *I maestri della prospettiva*, cit., p. 467.

**17** Alberti ricordava nel *Profugiorum ab erumna libri* (1442) queste composizioni "a mente" in modi che appaiono molto simili alle forme della meditazione praticata sui lettucci ("E talvolta, mancandomi simili investigazioni, composi a mente e coedificai qualche compostissimo edificio e disposivi più ordini e numeri di colonne con vari capitelli e base inusitate, e collegavi conveniente e nuova grazia di cornici e tavolati. E con simili conscrizioni occupai me stesso, fino a che il sonno occupò me". Passo citato da Morolli (*Alberti e Firenze: un esilio perpetuo?*, in *L'uomo del Rinascimento*, op. cit., p. 33),

che sottolinea come la "composizione a mente" corrisponda alla *perscriptio* e la "codificazione" (cioè la produzione di schemi grafici) alla *praescriptio* albertiane. Si veda in proposito: G. Morolli, "Lineamenta", "perscriptio", "lineamenta picturae". *I tre 'passi' del disegno albertiano verso la bellezza della "concinnitas-pulchritudo"*, in *La Geometria tra Didattica e Ricerca*, a cura di B. Aterini e R. Corazzi, Atti del convegno, Firenze 17-19 aprile

2008, Centro editoriale del Dipartimento di Architettura, Firenze 2008, pp. 366-378.

**18** Rosselli, probabile autore della *Tavola Strozzi*, aveva inciso un'altra famosa veduta prospettica di Firenze (1471-82) detta *della catena* (della quale resta una copia xilografica al Kupferstichkabinett di Berlino) per via di una catena che la circonda come decorazione, secondo Morolli una sorta di omaggio ad Alberti, iniziatore del genere.

**19** L. Miotto, *L.B. Alberti...* cit.

**20** M. Ferretti, *I maestri della prospettiva*, cit., p. 535.

**21** Sul carattere morale e messianico, per Alberti, dell'architettura e dell'urbanistica della Roma di Niccolò V ha insistito C.W. Westfall, *In this most perfect paradise. Alberti, Nicholas V, and the invention of conscious urban planning in Rome, 1447-55*, The Pennsylvania State University Press, University Park and London 1974.