

I casi della necessità

Il sentimento del paesaggio nel Lario e nelle Marche

di Giorgio Mangani

Relazione alla seconda Conferenza internazionale di ricerca “La cultura del paesaggio tra storia, arte e natura” – Centro Italo-Tedesco Villa Vigoni, Lovenjo di Menaggio, 29 gennaio - 1 febbraio 2006

Abstract

The common feeling of the Lario landscape seems founded in its specific characteristics, starting from Pliny the Younger's thought (II cent. AD), who emphasizes for the first time its beauty and richness, till Gianfranco Miglio, in the Fifties of Twentieth Century, a sustainer of the “Lega” political movement.

This feeling seems to be similar to humanistic philology here practised in the humanistic circles during Sixteenth century, but in a not so different way we register it in the popular cult of Saint Lucio, the cheese worker of Cavargna Valley.

Lario feeling for landscape seems finally to be connected with a “deterministic” consideration of historical and natural conditioning factors upon human behaviour.

The Marche feeling for landscape, on the contrary, seems more interested in considering its “exemplar” characters instead of its *singularities*, emphasizing a metaphysic celebration of “universal landscape”.

This is, may be, a consequence of the important role exercised in this region by gardens, landscape and woods in religious meditational activities, such as those practised in the numerous monasteries and in the beggar orders who frequently employed flowers and plants as mnemonic devices for meditating and praying, as in the rosary devotion, which became the characteristic prayer of Loreto Sanctuary, near Ancona.

1. Due luoghi “laureati”

La relazione da me presentata nella prima sessione del Convegno sul Paesaggio Culturale di Villa Vigoni, nel gennaio 2005, era incentrata sulla spiegazione del funzionamento del paesaggio come “topica”, repertorio di significati e valori morali costitutivi dell'identità locale (poi edita con il titolo *Topica del paesaggio*, in “Bollettino della Società Geografica Italiana”, serie xii, vol. x, 2005, pp. 281-293).

La presente relazione costituisce l'esemplificazione, attraverso l'analisi di due casi particolari, del metodo e delle osservazioni teoriche da me proposte nel 2005.

Su suggerimento degli organizzatori del convegno ho scelto il paesaggio del Lario e quello delle Marche come modelli. Il primo per omaggio nei confronti dell'istituzione che ci ospita ed il secondo perché è materia che conosco meglio di altre.

Il confronto dei due “casi” mi era apparso originariamente una sfida piuttosto difficile. Ma in fase di approfondimento ho potuto cogliere tratti comuni nella percezione del sentimento del paesaggio legati al peso ed al comune ruolo svoltovi dall'attività meditativa individuale, anche

se le forme nelle quali questa sensibilità si è manifestata sono state molto diverse, se non opposte, nei due territori.

Per necessità di modellizzazione ho forse anche accentuato, nella trattazione, le differenze e le opposizioni tra i due sentimenti paesistici, ma era una necessità dovuta all'intento di proporre i due casi come occasione per discutere nel merito di come, secondo me, funziona il sentimento del paesaggio, cioè il "paesaggio culturale", tema della nostra comune indagine.

L'analisi compiuta ha trovato un singolare punto di contatto tra le due località del quale ho preso più completa consapevolezza solo a compimento della stesura della relazione. Entrambi i sentimenti del paesaggio trovano, infatti, nel lauro e nel suo simbolismo un passaggio strategico.

Benedetto Giovio, storico locale, ricorda nella lettera XXIV che il nome del Lario potrebbe derivare dai numerosi lauri che abbondano sulle sue rive, oppure da un uccello, il Laro, una specie di nibbio, che si ciba di pesci.

La mia analisi ha posto in risalto, nell'esame dei documenti, il ruolo centrale rappresentato dalle ville pliniane e dai loro simbolismi nella definizione del sentimento del paesaggio locale. Poiché l'altra villa posseduta da Plinio era stata edificata nei pressi di Ostia e di Laurento, nel podere chiamato *Laurentinum*, è probabile che il simbolo del lauro abbia avuto un ruolo importante, secondo l'immaginario geografico e paesaggistico di Plinio (nel senso che ho cercato di ricostruire in questo lavoro), nelle implicazioni culturali e simboliche dei due luoghi.

Il lauro, in quanto arbusto sempreverde, era per la cultura romana il simbolo della fama e della vita eterna che la fama garantiva, come anche il mito di Dafne esemplificava. Di allora si copriva il capo il generale vittorioso, che portava anche un ramoscello di alloro in mano. L'arbusto divenne poi esclusivo degli imperatori romani, per poi trasformarsi nel simbolo caratteristico del martirio per i santi. Piante di alloro costituivano la struttura portante di giardini autorevoli come quelli della casa di Livia (moglie di Augusto), nell'età del principato.

Quanto alle Marche, il peso esercitato da Loreto (originariamente il laureto di Recanati dove si andò a posare la santa Casa di Nazareth), dal suo santuario e dalla devozione del rosario nella diffusione e nel radicamento del senso del paesaggio è stato così forte, come ho cercato di spiegare qui e in altri miei precedenti lavori, da rendere il lauro e la rosa mariana due pietre miliari dei processi simbolici connessi al paesaggio marchigiano.

Indipendentemente dall'etimo toponomastico delle due località, che restano tuttavia assai omofone (cosa che, nella logica del simbolo, le rende automaticamente anche etimologicamente imparentate), il simbolismo del lauro deve dunque aver giocato un peso significativo nel sentimento locale in entrambi i casi studiati. In entrambi i contesti geografici il simbolismo del lauro è la spia di un modo di percepire il paesaggio di cui si è forse persa consapevolezza in età moderna, ma che continua ad agire in qualche maniera sotto traccia.

2. *In sintesi*

Il sentimento del paesaggio del Lario si presenta modellato sulla valorizzazione delle proprie specificità (a cominciare da Plinio il giovane, che ne esalta per primo la sua bellezza e ricchezza, fino a Gianfranco Miglio, nei nostri tempi, uno degli ideologi del Leghismo) secondo uno stile di pensiero vicino alla filologia umanistica nell'ambiente colto, ma in maniera non troppo diversa nel sentimento popolare, come avviene nel diffuso culto di San Lucio, il santo formaggiaio della Val Cavargna.

Questa attenzione per gli aspetti caratteristici, corografici del Lario sembra conseguenza della considerazione attribuita ad alcuni aspetti "deterministici" della storia e della natura che, nel porre l'attenzione sulle cause materiali, favoriscono una sensibilità per la "personalità" del luogo, invece di deprimerla.

Per contro, il sentimento del paesaggio delle Marche, dalle sue origini nei secoli xiii-xiv (i secoli della ricolonizzazione agricola e dello sviluppo dell'insediamento urbano) fino alle campagne pubblicitarie della Regione (che si riconoscono nel motto "L'Italia in una regione"), si concentra soprattutto nella celebrazione dei suoi aspetti "esemplari", microcosmici dell'Italia, con l'effetto di deprimerne la coscienza storica e identitaria a vantaggio però di una sorta di "metafisica" del paesaggio universale.

In entrambi i casi ha giocato un ruolo strategico il sentimento religioso del paesaggio e del territorio. Nel Lario tuttavia sono entrati in gioco la tradizione umanistica e classica del giardino e della villa (intesi come luoghi della meditazione), introdotte pesantemente nella percezione del paesaggio dallo storico locale Paolo Giovio, nel xvi secolo, autore di una sua fortunata descrizione. Nelle Marche, invece, soprattutto dopo il secolo xvi, quando il santuario lauretano diventa un'arma devozionale contro la riforma protestante, il sentimento del paesaggio, tradizionalmente coltivato nell'ambiente monastico locale, viene come "pastorizzato", epurato di sensibilità empiriche, trasformato in un paradigma della meditazione interiore (ciò avviene in ambiente religioso, ma in forme che persistono anche in contesti laici e persino agnostici come nella "metafisica della siepe" di Giacomo Leopardi, nella quale è l'impedimento della vista del paesaggio, causato dalla siepe, a favorire l'effetto meditativo e immaginopietico).

Potremmo definire, per gusto del paradosso, *barbaro*, cioè rivolto ad una tendenza individualizzante, l'atteggiamento nordico, che è, invece, dei due presi in esame, quello più intramato di valori umanistici e classici, e *greco* quello marchigiano, più tendente ad allontanarsi dalla dimensione locale alla ricerca di sensazioni universali.

3. Il Lario

Il primo autore a celebrare le “singolarità” del Lario è C. Plinio Cecilio Secondo il giovane, in alcune delle sue lettere. I Plini sembra siano stati tra i primi romani ad apprezzare questi luoghi e ad acquistarvi delle proprietà.

Nella lettera a Romano (IX, 7), Plinio dice di possedere nel Lario diverse ville, ma soprattutto fa cenno a due di esse, che chiama rispettivamente “Tragedia” e “Commedia”. “Una, alta costruita sugli scogli come a Baia, si affaccia sul lago; l’altra, costruita anch’essa secondo il modo di Baia, è sulla riva del lago. Pertanto sono solito chiamare, dice, quella “Tragedia” e questa “Commedia”; quella perché si erge quasi sui coturni, questa invece sugli zoccoli. Ciascuna ha le sue attrattive; e l’una e l’altra sono maggiormente care a chi le possiede, appunto per la loro stessa diversità” (la *Copia* della retorica).

Questo passo è estremamente significativo dei meccanismi che si stanno attivando, nel II secolo dC, nel costruire un certo atteggiamento verso il luogo, destinato a durare nel tempo.

Vi si sottolinea intanto il ruolo centrale della “varietà”: le due ville sono complementari, come i due sentimenti morali verso il “teatro del mondo” (che era un tormentone della filosofia stoica prima di diventarlo della morale cristiana), il tragico e il comico, ed è la loro integrazione che dà alla percezione del paesaggio il carattere della varietà.

Poi c’è il carattere topico della vita in villa, come esso si è ormai codificato in questo periodo nella cultura romana. Nella contrapposizione *otium/negotium* che aveva caratterizzato l’età repubblicana, che codificava le funzioni della domus romana contrapposta alla villa suburbana (dove si sceneggiava il rapporto tra l’impegno politico della città e il disimpegno della residenza di campagna), il ruolo centrale era stato fino a quel momento affidato alla domus. Ma in età imperiale è la vita in villa ad assumere una nuova centralità. L’attività meditativa, tradizionalmente praticata in villa, è infatti quel che resta alla classe dirigente romana di rango senatorio nell’età del potere assoluto.

La villa, anzi, sta diventando la metafora dell’impero. Roma è la domus e l’intera penisola è il suo giardino, sicché tutto il paese, se non l’impero, vengono immaginati come una sorta di villa, come succede nella villa adriana di Tivoli, microcosmo nel quale ogni padiglione rappresenta e sta per una diversa regione dell’impero.

La vita di Plinio nella villa lariana è dunque dedita all’attività meditativa (contrapposta al *negotium* politico) perché il paesaggio, come il giardino, svolge la funzione di aiuto per la memorizzazione delle informazioni (fiori, piante e animali, i *topiai*, sono simboli, figure del repertorio culturale memorizzato e recuperato alla coscienza attraverso l’osservazione): una topica.

Figura retorica della topica sono infatti la caccia e la pesca, cioè la procedura usata per rintracciare sui repertori (libri o giardini della memoria), attraverso i simboli mnemonici cui

sono stati associati, i passi della letteratura, della mitologia e della tradizione che si vogliono recuperare.

E infatti Plinio sottolinea delle sue ville lariane la facilità di pesca. “Dalla villa chiamata “Commedia” “puoi pescare tu stesso e gettare l’amo dalla tua camera e quasi dal letto (il letto e il *cubiculum* erano i luoghi della meditazione e della *ruminatio* mnemonica: dove, quindi, si esercitava la pesca retorica), come se fossi in barca”. L’attività meditativa è facilitata dalla ricchezza dei pesci e dalla posizione della villa sulla riva.

Ma la distinzione tragedia/commedia, apparentemente motivata dalla diversa quota dei due edifici è in realtà una metafora delle due forme diverse di sentimento del paesaggio che si traduce in percezione morale del mondo. In entrambi i casi è la posizione dell’osservatore a determinare il sentimento: lo sguardo tragico, tradizionalmente rappresentato, nel mondo rinascimentale, dal pianto (verso la condizione del mondo) di Eraclito, è uno sguardo dall’alto che censura la miseria umana; quello della commedia, rappresentato dal riso di Democrito, ci riporta in mezzo al mondo per censurare in altro modo la vita umana. In entrambi i casi, la tragedia e la commedia rappresentano le condizioni della vita umana come maschera che recita la sua parte nel gran teatro del mondo.

Il paesaggio lariano, con il suo repertorio di fauna acquatica e di flora lacustre, si presenta dunque agli occhi di Plinio come luogo della topica, come una sorta di enciclopedia ad uso della meditazione in villa. Anche il caso della cosiddetta “fonte pliniana”, che getta acqua in maniera intermittente (Ep. IV, 30) viene percepito come un modello del funzionamento degli oceani (“O anche questa fonte ha lo stesso modo di comportarsi dell’oceano, e per la stessa ragione per cui esso si avvanza e si ritira, anche questo modesto corso d’acqua alternativamente si contrae e si ingrossa?”).

Con Plinio il Lario è già un modello retorico. Ma è con Paolo Giovio che esso assume in età moderna, nel xvi secolo, i caratteri di un luogo “singolare” e “memorabile”.

Il rapporto con la prima celebrazione del *genius loci* è garantito dall’imitazione umanistica che caratterizza il pensiero di Giovio; anzi dei due Giovio, Paolo e suo fratello maggiore Benedetto, antiquario, archeologo e studioso del Lario, uomo di memoria prodigiosa, che offre l’occasione per contrapporre retoricamente, e secondo l’abitudine umanistica, i due fratelli comaschi ai due Plinii (il vecchio e il giovane), come se avvenisse l’ideale trasmissione di un testimone della tradizione dagli uni agli altri.

Benedetto Giovio (1471-1545), più anziano di Paolo, fu cultore di storia e di archeologia, con particolare interesse per la storia del Comasco. Sue una *Historia patria* rimasta inedita sino al 1629, *De templis et coenobiis civitatis et agri comensis*, *De prisco urbis situ et publicis aedificiis*.

Anche se la descrizione del Lario è tradizionalmente materia riservata al più noto fratello, autore della *Chorographia Larii*, Benedetto non fu meno impegnato di Paolo nel percepire e tramandare il senso del luogo. Lo fece anche in una serie di *Carmina* (oggi alla Braidense di Milano, AE XI 27) tra i quali alcuni dedicati alle fonti del Comasco, composti nel 1529, secondo la tradizione umanistica e petrarchesca, e la serie *In tres deos monticulas* (1532), per i santi protettori delle montagne lariane, tra i quali quello dedicato a San Lucio.

Paolo Giovio (1486-1552) aveva invece studiato medicina a Pavia e a Padova, ma dopo aver esercitato per poco tempo l'arte medica a Como, si era dedicato alla storia, abbracciando la carriera ecclesiastica, trasferendosi a Roma alla corte papale, diventando (nel 1528) vescovo di Nocera de' Pagani, ed entrando poi al servizio del cardinale Alessandro Farnese.

La sua opera principale sono le *Historiae*, dedicate prevalentemente alla narrazione dei suoi anni e alla celebrazione dei suoi protettori, ma è noto anche per importanti studi sulle imprese (*Dialogo dell'imprese militari e amoroze*, edito postumo a Roma nel 1555), allora di gran moda, e per i suoi *Elogia* (Venezia 1546 e Firenze 1551), versione a stampa dei ritratti dei personaggi illustri di tutti i tempi che egli aveva materialmente raccolto nel *Museo*, allestito proprio nella sua villa di Como.

Nel suo ritiro comasco, Paolo si sentiva e si identificava, infatti, con Cicerone a *Tusculum*, con Aulo Gellio nella villa di Erode Attico, con Plinio al *Laurentinum*, ma anche con Landino a Camaldoli o Poliziano nella villa medicea di Fiesole. Nel suo periodo romano (1513-21), con lo stesso animo, aveva celebrato e frequentato la casa dello jesino segretario papale Angelo Colocci, i giardini del quale, presso la chiesa di Santa Susanna, erano stati allora identificati con quelli di Sallustio (gli umanistici "Horti sallustiani"). Il giardino era, come nella tradizione monastica e petrarchesca, il luogo della cultura: una biblioteca.

I Giovio (originariamente Zobio), originari dell'isola comacina, vantavano testimonianze di un loro ruolo autorevole nella classe dirigente locale sin dal secolo XII, dopo, cioè, lo smantellamento del castello, avvenuto nel 1169. La famiglia sembra collegata al patronato dell'insediamento monastico che prese luogo nell'isola nel secolo XIII come *Hospitalis de insula*, poi dedicato a S. Maria Maddalena (il rapporto è confermato dallo stesso Paolo Giovio nel *Larius* (1537) quando scrive di "Balbiano, sobborgo dell'isola, dove la mia famiglia possiede ricordi dei suoi antenati, cioè un podere e fabbricati di singolare munificenza anche se ormai in rovina". Nel 1596 i Giovio vendettero la loro proprietà al cardinale Tolomeo Gallio che vi farà erigere l'attuale palazzo Balbiano).

L'isola, posta al cuore del lago e luogo di origine della famiglia, è dunque il tramite per il quale la figura di Paolo Giovio si identifica come "genius loci" del Lario. L'isola compare infatti nello stemma di famiglia.

“Ancor oggi, scrive Paolo Giovio nella sua descrizione del Lario, inoltre, sullo stemma gentilizio portiamo, a ricordo della nostra origine, il castello dell’isola circondato tutt’intorno dal lago; con l’aggiunta dell’aquila romana concessaci a titolo d’onore da Federico Barbarossa, come da poco tempo abbiamo aggiunte le colonne d’Ercole concesseci dall’imperatore Carlo V come segno della sua generosa approvazione per i miei lavori letterari”.

Lo stemma è stato ritrovato recentemente rappresentato su di un arazzo oggi al Victoria and Albert Museum di Londra con un prato fiorito, definito tradizionalmente “millefiori”, appartenuto agli ultimi eredi della famiglia e ancora esposto nel palazzo di Como prima del 1894 insieme ad altri arazzi che sceneggiano il motto di famiglia coniato da Giovio: “Fato prudentia minor”.

Il significato del motto e dello stemma, cui era aggiunta a volte la parola greca ANAGKE (necessità) sono strategici per la comprensione del sentimento del paesaggio del Lario coniato e diffuso dai due Giovio nelle loro opere e replicato dalla letteratura e trattatistica locale successive fino ai nostri giorni.

Il motto voleva infatti significare, ricodificando in senso contrario un precedente motto di Virgilio (*Georgiche*, I, 1415-1416) *Fato prudentia maior*, e quindi con forte determinazione, che la *prudentia* (cioè la virtù umana come se la poteva rappresentare un esponente di spicco del rinascimento italiano) non riesce a competere con il fato (che Giovio intendeva in senso classico, anche se dichiarava in maniera un poco conformista di considerarlo la divina provvidenza cristiana). L’uomo, per quanto virtuoso, è sempre in un equilibrio instabile, in balia degli eventi voluti e amministrati dal fato. Concetto ribadito da *Anagke*, che non era altro se non la morale cui rimandava Plinio quando richiama il rapporto simbolico tra la tragedia e la commedia rappresentato dalle sue ville lariane: l’uomo, cioè, attore tragico o comico sulla scena della vita, costretto a recitare il copione voluto dal fato, oggetto del pianto di Eraclito e del riso di Democrito.

Il tema della necessità tornava come un tormentone esistenziale anche in una impresa di Giovio ispirata alla leggenda che i castori, i testicoli dei quali erano noti per le loro proprietà medicinali, conoscendo il motivo per il quale venivano cacciati, si recidevano i testicoli a morsi lasciandoli come preda ai loro persecutori per garantirsi la fuga. L’impresa, forse motivata da un grande amore troncato forzatamente nel periodo padovano, era sovrastata anch’essa dalla parola *anagke*.

Per comprendere in che modo questa sensibilità sia all’origine del sentimento del paesaggio di Giovio dobbiamo considerare alcuni fattori della sua biografia intellettuale. Innanzitutto Giovio aveva studiato medicina a Padova e la scienza medica del tempo era profondamente imparentata (specie a Padova) con la scienza astrologica. Esisteva una specifica branca, la medicina astrologica, che curava organi e malanni in relazione alla loro condizione di

“corrispondenti” nel corpo umano (inteso come un microcosmo) dei corpi celesti studiati dall’astrologia e delle loro “proprietà”.

Giovio era stato inoltre allievo di Pomponazzi, grande teorico del determinismo astrologico.

Nell’identificare nello stemma familiare l’isola comacina, come centro e origine del casato in stretta connessione con il motto e suoi significati, Giovio riprendeva ed applicava, dunque, con metodo e precisione, la tradizione della geografia astrologica tolemaica. Tolomeo aveva descritto nella *Tetrabiblos* come non solo gli individui, ma anche le regioni geografiche e le popolazioni che le abitavano, avevano “imprese” nel loro dna (in relazione alla posizione geografico/astrologica da essi occupata, in somiglianza con quello che accadeva nella medicina astrologica) le caratteristiche dei loro modi di vivere e della loro storia.

Le stelle condizionavano usi, costumi e storia dei popoli a seconda della loro posizione geografica (Jean Bodin, qualche anno dopo, alla ricerca di una scienza della politica, e applicandovi lo stesso principio, estenderà l’influenza delle stelle anche alle “costituzioni” delle nazioni). Le *singularità* dei luoghi erano dunque qualcosa di più di semplici curiosità, erano espressione e sintomo di leggi deterministiche della natura, regolate da dio, che diversificavano a sua volontà le regioni del mondo. Le diversità erano un segno della provvidenza.

Nel complesso simbolico di gusto medievale degli arazzi “millefiori” che ospitavano lo stemma di famiglia, il giardino fiorito e popolato di animali (in genere usato nella iconografia della devozione mariana come “prato simbolico e mistico” e luogo della meditazione e della preghiera) non era dunque altro che un “paesaggio-mondo” nel quale compariva in posizione centrale il Lario e l’isola comacina con il suo castello per rappresentare la propria personalità geografica identificandosi con la famiglia Giovio. Il “luogo” era una premessa deterministica del successo e dell’immortale fama concessa alla propria patria dal letterato e storico rinascimentale grazie alle trattazioni delle sue *Historiae* e dei suoi *Elogia*. La fama era un requisito provvidenziale dei Giovio che traeva origine e linfa dalla loro origine comasca (ma che vi si riverberava con positivi effetti).

Il concetto veniva ribadito in una medaglia coniata negli ultimi anni di vita di Giovio, incisa da Francesco da S. Gallo, nella quale egli veniva rappresentato come medico mentre teneva con una mano il grande *In folio* delle sue *Historiae* e con l’altra avvicinava al libro un uomo nudo disteso sul pavimento. La frase in calce spiegava, come d’uso, il concetto della figura: *Nunc denique vives*, ora finalmente vivrai. L’attività storica di Giovio, ben più di quella di medico, era in grado di garantire la vita eterna attraverso la fama prodotta dalle sue opere, assai più importante di un effimero ristabilimento fisico reso possibile dall’ arte medica.

La filosofia morale (e l’assimilabile idea del paesaggio lariano) di Giovio, così incentrate sui fattori deterministici dell’astrologia, cercarono tuttavia di aprire uno spiraglio alla speranza, di dare un qualche senso a quel “minor” della sua divisa che pure riservava uno spazio di

manovra, anche se marginale, alla *prudentia* (che, nella cultura rinascimentale, significava proprio la capacità di scegliere le azioni da adottare nel comportamento sulla scorta delle esperienze umane e storiche precedenti, in questo senso la storia era *magistra vitae*). A questo scopo fu dedicata pertanto l'altra sua ragione di vita, la collezione di ritratti di personaggi illustri. Anche questo non era senza significato. Gli effetti del fato potevano essere cioè compensati dall'*exemplum*. La prudenza aveva un'efficacia minore del fato, ma poteva comunque ingaggiare una battaglia con le stelle avvalendosi dell'aiuto degli esempi morali rappresentati dalla vita dei grandi personaggi. La storia tornava a rappresentare, anche negli *Elogia* e nel collezionismo di Giovio, la funzione di repertorio di esempi da imitare e da rievocare alla memoria. La stessa funzione attribuita da Giovio e da Plinio ai loro giardini e al paesaggio del Lario. E infatti la collezione dei ritratti fu allestita da Giovio proprio nella villa sul lago (Giovio cercò di acquistare, senza riuscirvi, anche la fonte pliniana, e si dovette accontentare di organizzare nei suoi pressi dei piacevoli pic nic cortigiani per i più autorevoli ospiti).

Con l'aiuto di questi esempi, percepiti come nella tradizione cristiana dei santi, il rinascimentale Paolo Giovio intendeva dunque offrire ai visitatori del Lario (e ai lettori dei suoi *Elogia*, repertorio portatile dei ritratti raccolti nella villa) un supporto morale (cioè suscettibile di "imitazione" umanistica) alle scelte imposte dal caso e dal fato nella vita di ciascuno.

Già ai tempi della redazione del *Larius* il progetto del Museo era iniziato e sarà terminato nel 1543. "A sinistra, per chi salpi dal Borgo Vico, scrive Giovio intorno al 1537, c'era una volta l'ombrosissimo platano di Plinio, immortalato nelle sue lettere; e là, in memoria di lui ed in onore delle Muse e di Apollo, sto edificando il mio Museo che godrà di una magnifica vista".

Ma è il fratello Benedetto a descriverlo meglio e nel dettaglio nella sua lettera allo stesso Paolo che ne tratta secondo i canoni tardo medievali e umanistici dell'*Ubi sunt?* (cioè il ritornello utilizzato per rappresentare letterariamente le rovine di Roma: "dove sono ora i grandi edifici del potente popolo di Roma? Dove gli eserciti che conquistarono il mondo?" ecc. Tipico luogo comune delle descrizioni geografiche, caratterizzavano la trattazione delle prime guide di Roma, i *Mirabilia Urbis Romae*).

Gli edifici, come gli uomini, sono mortali, scrive Benedetto Giovio, per cui bisogna soccorrere, per garantire l'immortalità, con la letteratura. La descrizione del Museo – come poi avvenne davvero – è dunque più capace di garantire, grazie alla fama che gli assicura, il ricordo tributato dai posteri alla grande collezione.

"Il Museo di Paolo Giovio – scrive Benedetto – è situato non lontano dalla città di Como, nel sobborgo sulla sinistra della città. (...) Dopo la porta che dà adito alla costruzione, c'è un atrio e poi un lungo portico sostenuto da colonne di pietra. Dal portico si entra in una grande sala che guarda a oriente: è quella propriamente chiamata "Museo" perché un famoso pittore vi ha dipinto le nove Muse e Apollo, recanti gli strumenti musicali e le altre insegne che gli antichi

poeti loro attribuivano. Nel salone c'è una porta che mette su una terrazza prospiciente il lago, circondata da cancellate di ferro, perché vi si possa stare con sicurezza ed ammirare il lago o a gettar l'amo per pescare. (...) Dal cortile si può passare in un altro porticato, anch'esso sostenuto da colonne e tutto coperto di dipinti: sono specialmente ritratti di poeti contemporanei, che si vedon salire il Parnaso diretti alla fonte Ippocrene. (...) In mezzo al portico zampilla una fontana – la cui acqua proviene, incanalata, da una sorgente del vicino colle – costituita da una statua di marmo che emette acqua dai seni. (...) Vi è anche, vicino al salone che si chiama propriamente “Museo”, una stanzetta destinata allo studio e allo scrivere e riservata ai ritratti o ai busti di tutti gli studiosi nativi di Como”.

La celebre collezione gioviana, poi ampiamente imitata nel mondo rinascimentale, era solo la parte più originale, dunque, di una collezione più ampia dedicata alla celebrazione delle Muse (come era stato il *Museion* di Alessandria, che era in sostanza una biblioteca), strutturata in “stanze della memoria” (parti di un complessivo palazzo della memoria costituito dalla villa, nel quale va sottolineata l'attenzione per i personaggi nativi di Como come ulteriore segno del *genius loci*) secondo i precetti della scienza mnemonica antica. La villa era, come era di moda al tempo di Giovio, un vero e proprio “teatro del mondo” nel quale era costume raccogliere, dietro o sotto i busti dei personaggi, copia delle loro opere più celebri).

Per molti anni lo storico comasco investì gran parte delle proprie risorse per raccogliere e commissionare copie dei ritratti degli uomini celebri della storia e del suo tempo. Caratteristica dei ritratti doveva però essere il loro realismo, la loro rassomiglianza all'originale e al volto.

Seguace di Pomponazzi, Giovio non poteva infatti non seguire e condividere le teorie fisiognomiche che venivano codificate in quegli anni dal napoletano Giambattista della Porta. Il volto portava impressi i segni della vita riservata a ciascuno dal fato. Come avveniva per i luoghi geografici, i loro segni distintivi, i loro “caratteri” erano il modo per rintracciare, come su una carta geografica o un *paranatellonta* (trascrizione su carta della posizione degli astri alla nascita compilata dagli astrologi) i fattori condizionanti della vita (come si vede, anche la collezione degli esempi morali era, a sua volta, il risultato di un compromesso tra il fato e la prudenza).

La geografia era la fisiognomica dei luoghi; la fisiognomica la mappatura dei caratteri antropologici. C'era una specie di “quantificazione del qualitativo”. L'attenzione per gli aspetti deterministici, cioè, della vita e della natura, favoriva un'attenzione nuova per i “caratteri” dei volti, come dei luoghi, per le loro *singularità*, trasformando l'osservazione empirica fondata sugli *exempla* della tradizione retorica (cioè una topica di associazioni figurative del tutto soggettiva) in un metodo razionale che valorizzava il dato empirico e preludeva allo sviluppo della scienza galileiana.

Fu per questo motivo, grazie a questa sensibilità “semiotica”, che Giovio potè esercitarsi in una delle più significative e dettagliate descrizioni del Lario.

La descrizione fu redatta da Paolo Giovio come omaggio retorico-cortigiano al senatore Francesco Sfrondati che aveva ricevuto nel 1537, in cambio di un’ambasceria presso Francesco I di Francia per conto di Carlo V, i diritti feudali di conte della parte orientale del Lario. Il testo, presentato come resoconto di un vero viaggio lungo il lago redatto in pochi giorni, raccolse probabilmente lettere e documenti di tempi diversi restando nella biblioteca di casa Sfrondati fino a quando Dionisio Semenzaio ne fece lettura presso di loro e lo fece stampare, nel 1559, dallo Ziletti di Venezia con il titolo *Descriptio Larii Lacus*. Il testo è la fonte del capitolo sul lago apparso sull’atlante *Theatrum orbis terrarum* (Anversa, dall’edizione 1606) di Abramo Ortelio che garantì alla descrizione gioviana prestigio e fama internazionali.

Come ha scritto Ernst Gombrich (*Norma e forma*, p. 113 sgg), il testo di Giovio sul Lario è una delle prime testimonianze moderne di sensibilità estetica per la natura, ma soprattutto della capacità di cogliere i caratteri specifici del luogo. Giovio non fa, tuttavia, che applicare alla descrizione del lago l’impianto retorico dei suoi *Elogia*, la raccolta di biografie esemplari, sul modello di Plutarco, che faceva da corrispettivo letterario della sua collezione di ritratti. Egli, cioè, rintraccia alcuni “caratteri”.

Giovio era infatti interessato alla geografia e alla corografia (oltre che sul Lario, scrisse una *Descriptio Britanniae* ed una dell’Etiopia, intrattenendo rapporti di grande stima con Gorge Lily, amico e collaboratore del cartografo e geografo dei Paesi Bassi, Abramo Ortelio, che aveva utilizzato come fonte). Ma anche i suoi cataloghi come il *De romanis piscibus*, 1524, facevano parte di una attenzione elogiativa per i luoghi, percepiti sempre come *loci retorici*, secondo la tradizione umanistica e petrarchesca. Redigere un catalogo, fondato necessariamente su un codice descrittivo, significava infatti adottare la retorica dell’elogio. Il descrivere, in quanto procedura che “faceva vedere” le cose, implicava procedure persuasive e pubblicitarie del tutto note agli autori e al pubblico del tempo. Per questo motivo Giovio fu tra i primi estimatori dei paesaggi simbolici (*parerga*) dei dipinti di Dosso Dossi, considerati normalmente, ai suoi tempi, un genere minore.

Nella biografia, nella fisiognomica e nella corografia quel che si doveva fare infatti era rintracciare nel continuum dei segni, quelli che avevano un significato, quelli caratteristici. La stessa cosa era successa nella compilazione dei ritratti che astrologi di fama come Gerolamo Cardano redigevano a conclusione dei loro calcoli appuntati tachigraficamente sui *paranatellonta*. Le prime trattazioni biografiche, nel secolo xvi, furono infatti adattamenti di profili astrologici come quelli redatti da Gaurico e da Cardano.

Come si vede la geografia astrologica, la fisiognomica e la trattazione degli *exempla* morali e storici si confondevano in un comune registro compositivo. Si trattava comunque di *elogia*, e infatti vennero generalmente confusi come generi apparentati. Apparteneva all’elogio anche il

genere corografico: le prime descrizioni di città erano state infatti degli elogi (come il *Panatenaico* di Elio Aristide o l'Elogio di Firenze di Bruni), ed erano percepite come elogi figurati anche le prime vedute di città apparse a stampa nelle botteghe di Roma e di Venezia ai primi del Cinquecento, con grande successo di mercato.

A chiarire il contesto di “genere” della trattazione di Giovio (cioè la tendenza a considerare il Lario non solo un luogo geografico ma anche, e prevalentemente, un *locus* retorico) la descrizione del lago riprendeva gli argomenti di Plinio. Si cercava, per esempio, di rintracciare la “Commedia” nella villa di un tale Sigismondo, sottolineando che era dotata di una ricca fonte dalla quale “si può pescare dalle finestre con l’amo e la canna” (dove è evidente il ritornello della associazione retorica e simbolica villa/pesca insistito, nella trattazione, fino alla noia). E anche la “Tragedia” veniva rintracciata nel luogo in cui era stato poi costruito il castello fatto abbattere da Gian Galeazzo Visconti quaranta anni prima della stesura del testo.

Le osservazioni di Benedetto e Paolo Giovio sul Lario, recuperando i fondamenti della tradizione classica e presentandosi come esercizio retorico umanistico rinascimentale capace di “sceneggiare” diverse istanze della cultura del tempo (dalla sensibilità per l’astrologia e per gli emblemi alla caratterizzazione dei luoghi in senso cartografico; e infatti ne fu tratta nel *Larius* una mappa a corredo) divennero ben presto la nuova “topica” della regione lacustre, il repertorio di informazioni, narrazioni ed argomenti cui attingere per ulteriori descrizioni come quelle di Francesco Cigalini (*De nobilitate patriae*, 1554 ca), di Tommaso Porcacchi (*La nobiltà della Città di Como*, 1568, definita la prima guida turistica del Lario), di Luigi Rusca (*Il Lario*, rime, 1626), fino alla monumentale antologia critica di Gianfranco Miglio (*Larius*, 1959).

Così le osservazioni e tipizzazioni di Giovio divennero un modo per orientare lo sguardo e la percezione futura del Lario, per creare, cioè, un “paesaggio culturale”.

3.1. La devozione di San Lucio

Quel che si nota ad osservare oggi le ingenu e azzardate interpretazioni corografiche del grande storico rinascimentale comasco (azzardate anche per il suo tempo, visto che le sue teorie storiografiche e morali gli provocarono accuse di scarsa ortodossia; cosa poco commendevole per un vescovo quale era) è il loro tentativo di imbastire, entro un paradigma prevalentemente etico, una interpretazione “scientifica” e morale assieme del comportamento umano e del *genius loci* locale (capaci di favorire l’attenzione per i caratteri originali del luogo) che trova una sponda nel diffuso sentimento religioso popolare lariano legato alla cosiddetta “*Confessio Rhetica*”, cioè il modo specifico nel quale le istanze della *devotio moderna* e della riforma furono percepite e vissute da queste parti.

Come è noto, uno degli argomenti di contrasto tra cattolici e riformati fu proprio la teoria della predestinazione della salvezza (solfidianesimo, *sola fide salus*) e il dibattito sul “libero arbitrio” che riprendeva i temi cari all’emblema di Giovio. Qualche traccia di eresia può aver sfiorato il pensiero del letterato comasco, che tuttavia pare piuttosto attratto dalla tradizione ermetica che dalla Riforma, ma certamente fu Benedetto ad essere in frequente contatto con autorevoli pensatori vicini alla cultura riformata, come Erasmo e Melantone. Ma tutto l’ambiente comasco, valtellinese e svizzero nei dintorni del lago sembra avere accarezzato un sentimento particolare della sensibilità religiosa incentrato sul ruolo centrale della carità come fattore determinante della salvezza spirituale.

Questa sensibilità per la carità fu sceneggiata in forme che toccano profondamente il sentimento del paesaggio e dei luoghi.

Nel 1576 per esempio, una nobile famiglia di Teglio, in Valtellina, i Besta, imparentati con i Giovio, avevano fatto affrescare una sala da pranzo del loro palazzo con un mappamondo a forma di cuore, derivato da quello stampato dall’editore riformato Karl Vopel nel 1545 a Colonia, in occasione del matrimonio di Carlo I Besta (cattolico) con Anna Travers (calvinista). Il mappamondo cordiforme era diventato in quegli anni una specie di icona eretica (Mercatore, che ne aveva stampato uno nel 1538, aveva passato guai seri rischiando la pena capitale) per via del significato che il cuore aveva assunto nell’iconografia popolare delle sette: la carità.

Il tema della carità era infatti centrale in tutte le sensibilità delle sette riformate. Esso rappresentava in sostanza il rapporto intimo, avversato dalla Chiesa romana, che le nuove confessioni religiose predicavano di stabilire con dio. Il cuore, toccato da dio, diventava caritatevole, viceversa la carità era il sentimento che creava le condizioni ideali per venire illuminati e quindi salvati, sia pure per imprescrutabile scelta divina.

Questo argomento era diventato centrale, a metà del xvi secolo, nei movimenti eretici della Valtellina e dei Grigioni, componenti la cosiddetta “Confessio Rhetica”, una chiesa che intendeva rivendicare la propria autonomia da Roma, ma anche dalla Diocesi di Milano.

A introdurre il ruolo centrale della carità nella vicina Valtellina, dal 1542 ca, era stato l’eretico Camillo Renato. Per lui al centro della fede era l’interiorizzazione del messaggio di Cristo che avveniva attraverso l’atto mistico della mensa del Signore. Questo atto consisteva nella *manducatio*, cioè nel ricordo della cena di Cristo, che nella tradizione monastica medievale consisteva nella *ruminatio*, cioè il richiamo mentale delle informazioni memorizzate attraverso l’aiuto di figure e simboli. Poiché il cuore era considerato l’organo della memoria (in quanto essa si radicava soprattutto grazie a immagini emotive capaci di colpire l’immaginazione), si capisce come potesse essere considerato efficace e simbolico rappresentare in una sala da pranzo il mondo a forma di cuore. Attraverso il ricordo/*ruminatio* della cena del Signore (solo ricordo, senza implicazioni ortodosse come la presenza transustanziale di Cristo) il corpo mistico veniva immagazzinato, incorporato e impresso (come una forma sulla cera, si diceva)

nel cuore. Il *Cor/Pus* di Cristo diventava cuore (*cor*), cioè memoria e, di lì, seme che germogliava macerandosi (*pus*), creando le condizioni per generare un uomo totalmente nuovo. La funzione della carità nella trasformazione interiore dell'uomo era argomento centrale anche in opere devozionali di sensibilità riformata come il *Beneficio di Cristo* (Venezia 1543), molto diffuse anche nell'ambiente popolare valtellinese e comasco.

E' significativo che nel nord Europa si fosse arrivati a concepire la carità come una figura cartografica del mondo. Nell'ambiente dotto degli umanisti del nord questo significava che il mondo, come il cuore umano, era il luogo in cui doveva avvenire la scelta morale, la lotta tra il bene e il male, dove la virtù umana (e rinascimentale) doveva liberarsi dalle catene del demonio. Qualcosa di molto simile a quello che pensavano i due Giovio progettando la loro collezione di ritratti a scopo morale sulle rive del lago, percepito come il luogo della meditazione e quindi della memoria.

Ma anche al livello popolare le cose non stavano diversamente. L'antica tradizione di ospitalità di viaggiatori e pellegrini che si era radicata lungo i valichi alpini aveva già codificato in San Lucio uno dei suoi *exempla* morali più diffusi, del tutto analogo a quelli paludati di Paolo Giovio.

L'oratorio di San Lucio di Cavargna, in quota 1542 m slm, sorge, infatti, ancora oggi, in prossimità del passo omonimo e rappresenta, oltre al culto del santo (che ha qui probabilmente la sua tomba), un luogo di passaggio e di ospitalità per i viaggiatori.

Il culto di San Lucio (Luguzzone, Uguzo, Uguccione) si configura, infatti, come una celebrazione dell'ospitalità gratuita e sacra delle valli alpine e dell'alpeggio, nella probabile crisi che essa incontra al passaggio verso una società in cui le antiche consuetudini feudali impattano nuovi diritti di proprietà borghesi. Il santo, umile operaio formaggiaio, viene infatti cacciato dal proprio padrone perché solito regalare ai poveri pezzi del formaggio prodotto. Passato alle dipendenze di un altro padrone, più liberale, Lucio è all'origine di una miracolosa abbondanza e viene ucciso per vendetta e invidia dal vecchio padrone.

L'immagine classica di Lucio è con la forma di formaggio rotonda in mano e con il coltello che serve a tagliare il pezzo della forma destinato alla carità.

L'atto caritativo diventa qui la celebrazione dei diritti consuetudinari di montagna e della necessità del mutuo soccorso. Ma la devozione popolare prima e poi, dalla fine del xvi secolo, l'autorità ecclesiastica (quando, con Carlo e Federico Borromeo, si cerca di rilanciare, in chiave controriformista, la devozione popolare prima snobbata) trasformano la devozione di San Lucio nella apoteosi della carità che cerca di ritessere le trame della devozione lombarda verso l'ortodossia in una regione come questa pericolosamente attraversata da diffuse sensibilità riformate.

Una mappa della regione che rappresenta il territorio del Lago di Lugano e della Val Cavargna registra infatti come avvenuta, nel xviii secolo, questa celebrazione del santo formaggio come nume tutelare dell'area, cooptato nel pantheon della Diocesi milanese, a fianco delle sue autorità religiose, il culto del quale riceve il pellegrinaggio di San Carlo Borromeo all'Oratorio di Cavargna nel 1582 e quello di Federico nel 1606. La carità rientrava in questo modo nell'alveo della comunità di fede romana.

Se tuttavia andiamo al nucleo costitutivo del culto di San Lucio e del formaggio vi registriamo invece diversi segmenti di quel sentimento del paesaggio venato di determinismo riformato diffuso negli strati popolari di queste parti.

In un famoso libro, Carlo Ginzburg ha ricostruito, per esempio, come un mugnaio friulano condannato per eresia avesse concepito l'origine del mondo, invece che per creazione divina, come evoluzione materiale dalla "materia grossa" originaria, in maniera non troppo dissimile a quello che succede nella trasformazione del latte in caglio dal quale si ricava il formaggio. Anche se si trattava di una lettura piuttosto originale di testi popolari come *Il fioretto della bibbia*, l'interpretazione di Menocchio, così si chiamava, sembra tradire una tendenza creativa e popolare a vedere nel formaggio una dimensione simbolica, ma anche contemporaneamente materialistica, oggi difficile da comprendere. Nel suo ragionamento il mugnaio friulano, come ha osservato Ginzburg, aveva dimostrato infatti una capacità protoscientifica di trovare spiegazioni plausibili ed empiriche alla genesi del mondo a partire dalle informazioni a lui disponibili.

Oltre a offrire un modello cosmogonico popolare, nel culto di San Lucio il formaggio diventava anche uno strumento della carità e sottolineava il carattere provvidenziale della "varietà" e abbondanza della natura che in quegli stessi anni un altro eretico che aveva avuto rapporti con Camillo Renato e aveva frequentato la Valtellina e il palazzo Besta di Teglio, Ortensio Lando, andava predicando nel suo *Commentario delle più notabili e mostruose cose d'Italia*, 1548 (dove per mostruose si devono intendere le singolarità dei luoghi in senso positivo).

Il tema della "diversità", delle "singolarità", come si vede, era imparentato con una sensibilità, diffusa nella regione, sia al livello colto che popolare, di tipo deterministico.

Se le classi dirigenti potevano registrare nel mappamondo cordiforme le coordinate per orientarsi nelle loro scelte morali è ben possibile che le classi popolari vedessero nel formaggio qualche cosa di più articolato e complesso di un genere alimentare, capace di dare al suo dispensatore la capacità di garantire la prosperità, l'ospitalità, la cura dei mali della vista (forse per deriva linguistica da *Lucio/Lux*, ma certo anche l'illuminazione del cuore caritativo aveva il suo peso).

Il rapporto con il caglio spiega anche, forse, per quale motivo il culto di San Lucio e quello di San Rocco, da queste parti, si siano a un certo punto sovrapposti e identificati (anche nella data

della festività, il 12 luglio). In entrambi i casi la carità era evidentemente centrale, ma le pustole e la cura della peste, caratteristiche di San Rocco, sembrano ben conciliabili con la confidenza del santo formaggiaio con gli agenti mutageni della materia, i batteri alla genesi del caglio del latte.

Il sentimento del paesaggio del Lario, dunque, per tracciare un primo, sommario bilancio, sembra incardinato su alcuni argomenti che ci sembrano invariati nel tempo:

- la ricchezza e varietà della natura (l'acqua, il pesce, i frutti dell'alpeggio), analizzate con un forte senso del determinismo, percepite come tratti "caratteristici" di una personalità locale che trova un corrispettivo nel carattere degli abitanti;
- l'ospitalità e la carità, come espressione dei valori di una "comunità" di montagna che si confronta socialmente con la natura.

Entrambi questi sentimenti hanno tuttavia, nella cultura alta come in quella bassa, la consapevolezza delle limitazioni imposte dalle leggi naturali, cui si può sopperire con la virtù, la coscienza sociale, la genialità, ma senza eccessi di fiducia, facendo sempre attenzione alle limitazioni imposte alle scelte possibili. *Fato prudentia minor.*

La consapevolezza degli aspetti deterministici dell'esistenza e della natura è tuttavia, a sua volta, capace di valorizzare un forte sentimento identitario locale che registra soprattutto nella tradizione storica i suoi caratteri originali.

In età moderna e sotto il peso di ideologie di più ampia portata ed efficacia rispetto alle tradizioni locali, il peso del modello gioviano della villa-teatro del mondo evolverà verso il sistema delle ville del lago e dei loro giardini. Il modello caritativo, ma protomaterialistico, del santo formaggiaio si muoverà verso una cultura diffusa rivolta allo sfruttamento della natura fondato sulla tecnologia, ma anche ispirato a valori filantropici e di progresso sociale, quali quelli testimoniati dai fondatori di Villa Vigoni come Enrico Mylius.

Per un effetto evolutivo i fattori deterministici enfatizzati dalla tradizione classica e riformata si sono nel tempo trasformati in ciò che poteva apparire originariamente impossibile: la fiducia in se stessi e per il progresso.

4. Le Marche

Differentemente dal Lario, ove il sentimento del luogo viene codificato sulla base di modelli retorici classici con caratteri specifici dal xvi secolo, nelle Marche, regione tradizionalmente agricola e intensamente coltivata sin dall'età romana, prevedibilmente disseminata di culti legati alla fertilità (come quelli della dea Cupra che si sviluppano nella tarda antichità), il sentimento del paesaggio deve essersi formato e diffuso abbastanza presto.

Fu tuttavia proprio nella fase in cui la selva aveva riconquistato gran parte del territorio coltivato, nei secoli V-X dC, che si deve essere diffuso un sentimento del paesaggio nuovo, ispirato dalle tecniche meditative monastiche.

Il modello monastico di tipo orientale trovò nelle Marche probabilmente un terreno fertile, vista la tradizione culturale bizantina delle città adriatiche e i contatti marittimi e commerciali mai interrottisi.

Questa sensibilità monastica per la vita eremitica, facilitata dalla diffusa presenza di selve e di boschi, tuttavia, recuperò, anche qui, ma entro i canoni del nuovo pensiero cristiano, le forme della meditazione antica, legata all'utilizzo del giardino, dell'orto e della selva per l'esercizio della memorizzazione. Giardino, orto e selva, come era già avvenuto nel mondo greco-romano, furono i luoghi della preghiera perché i fiori e le piante, in quanto figure mnemoniche, agivano quali veicoli della memoria, sia nella fase della memorizzazione che in quella del richiamo degli argomenti. Si andava a scuola nel giardino e nel giardino si recuperavano le informazioni richiamate alla mente dalle stesse immagini usate per imprimersele nella memoria. Anche le biblioteche, quando cominciarono ad essere costruite, presero il nome dei giardini, la *silva silvarum*, il *viridarium*, il giardino fiorito, e i loro *armaria* venivano percepiti e chiamati come le aiuole del giardino.

Le tecniche meditative che regolavano l'input e l'output mnemonico furono codificate dai Cistercensi e le Marche furono una delle uniche tre aree italiane in cui si insediarono due monasteri cistercensi, eretti a Fiastra dal 1142 e a Chiaravalle (nel 1172) nei pressi di Ancona, con il nome di S. Maria in Castagnola, entro un ampio bosco di castagni ancora visibile nelle corografie del xv secolo.

La tempestiva diffusione in questa regione della predicazione e dei monasteri francescani introdusse, dal XIII secolo, nuove pratiche particolarmente significative per lo sviluppo di un particolare sentimento del paesaggio.

I francescani furono infatti all'origine di una sensibilità religiosa fondata sull'emotività, destinata cioè a coinvolgere l'uditorio delle nuove piccole città che dal xiii secolo cominciavano a popolarsi e a sorgere nel paesaggio marchigiano in fase di nuova colonizzazione agricola, il "bel paesaggio" agrario che si andava coltivando tra le diverse città. Nelle Marche, come accadde a Siena, il "buon governo" fu così percepito a partire dalla constatazione del "bel paesaggio" intensamente coltivato, segno di un rapporto corretto con il governo della città e frutto dell'istituto della "mezzadria", il patto colonico che cominciava a diffondersi.

I francescani predicano nel xiii-xv secolo l'interiorizzazione della immagine della passione come i pastori di sensibilità riformata della Valtellina due secoli dopo. Essi cercano di creare le condizioni per un miglioramento delle condizioni di vita materiali delle masse urbane; ma anche per favorire la speranza di una salvezza futura basata sulle opere di misericordia,

sull'intercessione della Vergine, dei santi, e per l'effetto positivo delle opere pie dei vivi a vantaggio dei defunti.

Essi adottano in questa strategia un approccio "materialistico" al divino: santificano la natura come espressione della provvidenza e primo approccio all'*Itinerarium mentis in deum* (come codificato dal francescano Bonaventura da Bagnoregio); cercano di sviluppare un proto welfare urbano, si adoperano per attivare microprestiti su pegno per le classi povere ma non completamente inerti.

In questa strategia mirata sulle folle urbane, la predicazione francescana fa ampio uso delle tecniche retoriche antiche, accentuando la funzione didattica dell'*exemplum*. Essi cercano in sostanza di sviluppare l'orazione mentale dei devoti, utilizzando nelle prediche, nelle macchine d'altare come negli opuscoli a stampa figure emotivamente efficaci, capaci di aiutare l'interiorizzazione e la memorizzazione del messaggio cristiano.

In questo sforzo essi sono tra i primi a mettere a punto la cosiddetta "composizione di luogo"; una tecnica retorica applicata alla predicazione, ma anche all'orazione mentale individuale, che, secondo i canoni dell'arte della memoria antica, utilizzava uno spazio noto, come quello di una città, o le stanze di un palazzo, per sceneggiare e memorizzare le scene della passione e della vita di Cristo poste nella giusta sequenza.

Siamo in grado di ricostruire questa tecnica meditativa – portata alle sue massime capacità retoriche probabilmente dalla predicazione di Bernardino da Siena – da alcuni testi devozionali editi solo nel xv secolo, che debbono aver codificato una pratica che sembra molto vicina alla sensibilità della più originaria predicazione francescana.

La fonte principale è il *Zardino de oration fructuosa* attribuito a Nicola da Osimo (1370 ca – 1453), ma probabilmente da attribuirsi ad un autore a noi sconosciuto, vicino ai progetti di riforma religiosa dei veneziani Ludovico Barbo e Lorenzo Giustiniani, redatto alla metà del secolo, ma edito a Venezia nel 1494.

Già nel titolo il testo si richiama alla tradizione della meditazione che trovava ideale ambientazione nel giardino, nell'orto o nella selva, in modo particolare nella devozione mariana. Non a caso il testo è stato posto in relazione con il *Prato spirituale* di Giovanni Mosco, che era di cultura e formazione orientale, e con la pratica del rosario.

L'origine veneziana di questa sensibilità non costituisce un ostacolo a considerare quanto predicato nel *Zardino* esemplificativo della sensibilità religiosa marchigiana. Ciò sia per i consistenti legami che sono storicamente intercorsi tra Marche e Veneto, ma anche per i rapporti che lo stampatore dell'opera, Bernardino Benali, ha avuto con altri predicatori francescani marchigiani come il beato Marco da Montegallo, teorico dei Monti di pietà, che presso la stessa stamperia pubblicava, negli stessi anni, sue opere molto simili come la *Corona della preziosa Vergene Maria Madre*, il *Libro intitolato de la divina lege* e la *Tabula de la*

salute, la trattazione dei quali si incentra sulle immagini mentali, suscitate dal testo con l'aiuto di alcune *tabulae*.

Il *Zardino* mira a diffondere, come molti altri testi francescani di questo periodo, l'orazione "affettuosa", cioè fondata sulla capacità di rivivere interiormente la passione di Cristo. Strumento retorico per ottenere questa partecipazione emotiva individuale e intima dell'orante è appunto la cosiddetta "composizione di luogo" (qui teorizzata), cioè l'ambientazione della scena in un luogo, aperto o chiuso, noto al devoto (o all'uditorio, qualora si tratti di predicazione) e quindi in grado di rendergli familiare la scena e di consentirne la più facile memorizzazione.

Il meccanismo non è altro che l'applicazione alla devozione religiosa di uno dei precetti dell'arte della memoria antica, ma esso deve essersi affinato, entro la cultura francescana, dopo l'esperienza delle sacre rappresentazioni e dei presepi viventi, l'invenzione dei quali la tradizione attribuisce al santo di Assisi.

La rievocazione del presepe attraverso la partecipazione emotiva dei fedeli, entro un paesaggio noto come quello di casa propria, aveva un potenziale devozionale molto forte e se ne trova una eco iconografica molto longeva, che comincia nel XIV secolo, nei santi patroni raffigurati con le città a loro dedicate rappresentate in forme realistiche, con tratti caratteristici, che arriva sino ai nostri giorni.

Origine o conseguenza della pratica diffusa tra Marche e Umbria dei presepi viventi, la composizione di luogo ha trovato qui un terreno di coltura piuttosto fertile e spiega i motivi profondi del tradizionale municipalismo della regione. E' infatti attraverso l'interiorizzazione di questi paesaggi, urbani o rurali, che si è sviluppata, con la preghiera interiore, la soggettività, la consapevolezza di sé dei marchigiani, come individui e come comunità.

Non si tratta infatti di immagini paesaggistiche, ma di icone della memoria, preliminari ed essenziali per lo sviluppo della stessa consapevolezza della soggettività, cresciuta proprio con la pratica della preghiera interiore.

Questo atteggiamento ci consente di comprendere meglio come il senso del paesaggio umbro-marchigiano passasse attraverso una simbolizzazione individualizzata, profondamente influenzata dalla predicazione francescana. La tradizione dei manuali mnemonici antichi saccheggiate dagli estensori delle *Artes praedicandi* prescriveva infatti che le immagini paesistiche utilizzate dovevano essere realistiche ma sufficientemente indefinite perché ciascun orante vi potesse agganciare le catene meditative personali. Ognuno aveva le proprie immagini mentali.

La stessa percezione del monte, tratto caratteristico del sistema paesaggistico marchigiano incentrato, come è noto, sulle colline, era una percezione filtrata dall'idea del Calvario (si veda in proposito il dipinto di Antonino Sarti, *L'Eterno, San Francesco di Paola e Baldassarre Galvani in preghiera*, Chiesa di San Francesco di Paola di Jesi, 1633, fig.14, nel quale lo stemma gentilizio dei Galvani – che riprende il motivo "caritativo" dei monti di pietà del XV

secolo, in un contesto nel quale tutto il dipinto è strutturato sull'apologia della "Charitas", che è scritta anche sullo scudo tenuto in mano dall'angelo – gioca sull'omofonia con "Calvario", cui rinviano evidentemente i chiodi conficcati sui piccoli monti della divisa). L'iconografia dei Monti di pietà, per esempio, sviluppatasi e teorizzata prima che altrove tra Umbria e Marche, nel xv secolo, si basava sulla figura del "monte" a forma di tumulo sormontato dal vessillo di Cristo e dalla figura della passione. Il "monte" era, nelle argomentazioni a favore della creazione di questi istituti di credito caritativi, il gruzzolo di denaro che i devoti sottoscrittori dovevano offrire per consentire l'attivazione dei Monti di pietà. Ma l'associazione mentale con il Calvario fondava il retropensiero costituito dalla salvezza dell'anima dell'offerente, a sua volta fondato su una argomentazione che ricalcava la logica della rendita finanziaria: paghi uno ora per avere dieci nell'aldilà.

Dopo una lunga tradizione medievale che aveva visto nel monte il luogo del peccato e del diavolo, l'istituzione dei Monti di pietà era sintomo di una più positiva percezione popolare dell'ascensione, negli stessi anni in cui il Purgatorio cominciava a venire rappresentato come una montagna dove la speranza non era più totalmente negata.

Queste aspirazioni sociali erano maturate, entro il paesaggio urbano, per effetto della mediazione francescana.

La tecnica della composizione di luogo, che troviamo codificata nel XV secolo nei manuali devozionali, andava di pari passo, nelle Marche, con una precoce pratica della devozione mariana connessa all'impiego del rosario.

Il rosario, costituito di cento grani di legno di rosa, non era altro però che un giardino virtuale e portatile che consentiva, entro il progetto di interiorizzazione della orazione mentale, l'inanellamento di una serie di immagini, ripetute per essere mandate più facilmente a memoria, del tutto analogo alle procedure adottate nel mondo antico e pagano per memorizzare (grazie ai giardini, gli orti, i loggiati) passi o concetti della tradizione.

La composizione di luogo da una parte e la recitazione del rosario dall'altra, (connessa a una vasta letteratura, anche a stampa, che applicava questa tecnica a forme di devozione più complesse come il *Prato mistico*, ecc.) sono dunque all'origine dello specifico sentimento del paesaggio della cultura marchigiana.

Per quanto la predicazione francescana debba aver svolto un ruolo particolarmente efficace, anche altri ordini mendicanti si ritrovarono in questo genere di sensibilità, e in alcuni casi essi vennero proprio fondati nelle Marche, come è il caso dei brettinesi e dei silvestrini (dei quali ultimi si comprende facilmente la devozione silvestre), cui si affiancarono, con gli stessi strumenti teorici e devozionali, i domenicani e gli agostiniani.

La devozione del rosario era già ampiamente diffusa nelle Marche nel XIV e XV secolo, ma sarà con il santuario di Loreto a diventare nota nel mondo e a rappresentare il nuovo modo di

pregare e di percepire l'orazione mentale dell'età della Riforma Cattolica, della quale Loreto e il suo santuario mariano diventano nel xvi secolo l'avamposto strategico (il motivo della nascita a Loreto piuttosto che altrove di questo culto è, a questo punto, facilmente comprensibile).

La pratica del rosario è anzi all'origine del mito della Santa Casa di Loreto. Concepito probabilmente come pratica meditativa di origine orientale e poi codificata dai cistercensi, l'orazione mentale messa in moto dal rosario era una variante della contemplazione intima del tempio di Gerusalemme, inteso come sistema di simboli della storia sacra. L'orante meditava immaginando di elevarsi in volo e di vedere il tempio, come descritto nel libro di Ezechiele, e di coglierne i significati profondi. Sicché la recita del rosario diventava analoga alla forma di levitazione mentale sul palazzo della memoria (il tempio di Salomone). Rosario e composizione di luogo facevano uso degli stessi strumenti.

E insieme essi davano origine al mito della Santa Casa di Maria che si trasferiva materialmente e in volo da Nazareth al "Laureto" di Recanati (assimilabile al giardino e all'orto meditativo).

La stessa santa Casa era appunto un palazzo della memoria costituito di una sola stanza.

La pratica del rosario e del culto mariano, diffusisi in tutto il mondo e soprattutto nelle aree dell'Europa dell'est ove aveva attecchito l'eresia riformata, fecero il successo di questa forma di preghiera originariamente praticata soprattutto nell'Italia centrale. Nell'*Anconitana* di Ruzante i marchigiani venivano già presi in giro, nel xvi secolo, per l'eccesso di devozione legata alla circolazione dei santini e dei rosari di Loreto.

Strutturato nel solco della meditazione religiosa, il senso del paesaggio dei marchigiani si presenta allora come fondativo dell'identità locale, ma nello stesso tempo come incapace di incorporarsi nella storia. Esso è componente strutturale dell'identità locale perché, in quanto strumento dell'esercizio del pensiero, ha contribuito a fare da contenitore e veicolo dei pensieri più intimi e come tale a costruire, entro le icone delle "città della memoria", il senso stesso dell'individuo. Ma, trattandosi di veicoli e strumenti di un realismo prevalentemente retorico e persuasivo, queste immagini sono state tradizionalmente percepite piuttosto per liberarsi dai vincoli della storia e della geografia che per valorizzarne gli aspetti identitari.

Le "catene" del rosario (cioè le associazioni mnemonico-immaginative provocate dalle meditazioni dei sacri misteri condotte nel rosario) erano infatti considerate capaci di "liberare", giocando sul doppio significato, il fedele dai vincoli dell'egoismo. Così, quando la vittoria di Lepanto (il 7 ottobre 1571) dei Cristiani contro i Turchi fu attribuita alla devozione del rosario, le catene che avevano legato i cristiani prigionieri ai remi delle galee nemiche furono portate personalmente da don Giovanni d'Austria, capo della spedizione militare, a Loreto per essere fuse e diventare i nuovi cancelli del santuario (cioè un presidio del culto mariano). Le catene (del rosario) "liberavano" dal peccato e rendevano il *miles christianus* consapevolmente

attrezzato contro l'eresia di ogni tipo e lo elevavano verso una condizione superiore, libera da orpelli terreni.

Il senso del paesaggio dei marchigiani, laico e religioso che ne deriva, sembra dunque identificabile piuttosto nella negazione della singolarità dei luoghi, nella prevalente ricerca di una loro "esemplarità". Loreto è diventata già nel xvi secolo un simbolo universale (e ancora oggi è una specie di territorio apolide). Recanati, altro santuario laico della poesia, è diventata il luogo della metafisica del paesaggio piuttosto che di *un* paesaggio, per effetto della negazione del vedere, e quindi della attivazione dell'immaginazione immortalata da Giacomo Leopardi nell'*Infinito*.

E anche Urbino e il paesaggio del Montefeltro di Paolo Volponi, pure se descritti con realismo e con senso profondo del territorio, hanno assunto nella sua opera il carattere ideale di capitali, neoruraliste, della reazione al neocapitalismo industriale del secondo dopoguerra.

Le Marche hanno prodotto un modo che definirei "arcadico" di concepire il paesaggio (e infatti l'Arcadia fu fondata a Roma nel 1690, e si sviluppò per effetto di un gruppo di possidenti agrari prevalentemente marchigiani, sotto la custodia del maceratese G. Maria Crescimbeni e sotto un papa, urbinato, Clemente XIV Albani, che voleva rilanciare l'economia pontificia attraverso la riforma agraria), trasformandolo in pura energia emotiva e immaginaria.

Pensato come strumento di liberazione, questo paesaggio ha però finito (come i presepi di San Francesco) per essere piuttosto una forma mentale che un veicolo per trasmettere valori specifici e storici. Anche l'efficacia delle immagini del paesaggio agrario del più grande fotografo marchigiano, Mario Gacomelli, sta forse nella loro storica matericità, nella loro funzione di icone astratte, delle quali è inutile spiegare il significato.

Percepito come pura energia emotiva, allora, il senso del paesaggio marchigiano può ritrovarsi nella ricerca contemporanea, di cui registriamo ogni giorno la casistica nel territorio di oggi, di nuove tipologie di abitazioni considerate come "tradizionali" ma che fondono in forme postmoderne il cotto del mattone, l'elemento tradizionale, con l'estetica del Mulino bianco e dei ranch texani della serie "Spaghetti Western".

Ripensato entro la griglia di riferimenti culturali oggi dettati dal cinema e dalla televisione, il senso del paesaggio marchigiano continua nell'assemblaggio creativo di componenti narrative che confermano lo statuto emotivo che esso ha esercitato, nel lungo periodo, nella cultura delle Marche.

Università Politecnica delle Marche, Ancona

Bibliografia

- AA.VV., *San Lucio di Cavargna. Il Santo, la chiesa, il culto, l'iconografia*, Cavargna, 2000
- AA.VV., *Paolo Giovio. Il Rinascimento e la memoria*, atti del convegno (Como, 3-5 Giugno 1983), in "Raccolta storica" pubblicata dalla Società Storica Comense, vol. XVII, 1985
- M. Belloni Zecchinelli, L. M. Belloni, *Hospitales e Xenodochi. Mercanti e pellegrini dal Lario a Ceresio*, Menaggio, Attilio Sampietro Editore, 1997
- S. Bertolucci, C. Liermann, G. Meda Riquier, A. Venturelli (a cura), *Weimar 1818. Goethe, Cattaneo, Mylius, Manzoni*, Villa Vigoni, Lovenno di Menaggio, 2004
- M. Carruthers, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998
- A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Milano, Mondadori, 1996
- C. Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi, 1976
- G. Grigioni Della Torre, *Ville storiche sul lago di Como*, Ivrea, Priuli e Verlucca, 2001
- G. Mangani, *Universalizzare il locale: Loreto e Recanati*, in N. Cecini, A. Paglione. K. Sordy, a cura, *Loreto Recanati. Luoghi dell'anima*, Loreto, 2004, pp. 242-247
- G. Mangani, *Cartografia morale. Geografia, persuasione, identità*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2006
- G. Miglio, a cura, *Larius. La città ed il lago di Como nelle descrizioni e nelle immagini dall'antichità classica all'età romantica*, Milano, Edizioni Luigi Alfieri, 1959
- T. C. Price Zimmermann, *Paolo Giovio. The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1995
- S. Settis, *Le pareti ingannevoli. La villa di Livia e la pittura di giardino*, Milano, Electa, 2002
- E. A. Stückelberg, *S. Lucio (S. Uguzo), il Patrono degli Alpighiani*, in "Monitore Ufficiale della Diocesi di Lugano", 1912