

L'Arcadia e (è) il paesaggio marchigiano

Territorio e persuasione

di Giorgio Mangani

Relazione al Convegno **Paesaggio: territorio del dialogo**

Ascoli Piceno, Facoltà di Architettura, Dip. di progettazione e costruzione dell'ambiente, 27-28 ottobre 2003

(Edito in M. Sargolini, a cura, *Paesaggio territorio del dialogo*, Roma, Kappa., 2005, pp. 89-104).

Loci

E' opinione comune nel mondo degli storici che il paesaggio agrario marchigiano sia uno dei meglio studiati grazie al lavoro trentennale condotto, a partire dagli anni Settanta del Novecento, dalla cosiddetta scuola storico-economica di Ancona.

Questa osservazione è fondata se si considera il paesaggio marchigiano – universalmente percepito come uno dei connotati più caratteristici dell'identità regionale – una conseguenza concreta, il prodotto di alcuni rapporti sociali di produzione coincidenti con la diffusione, dal XIV secolo, del cosiddetto “patto colonico”, la mezzadria.⁽¹⁾ Il paesaggio marchigiano, caratterizzato dal continuo tessuto di terreni variamente coltivati a grano, orto e vite, adagiati sulle dolci colline digradanti verso l'Adriatico, tradizionalmente avvicinato a un grande giardino, non sarebbe che il prodotto del lavoro secolare dei mezzadri, radicati dal XVI secolo, “appodiatì” come dicono gli storici dell'agricoltura, sui loro campi a sorvegliare in loco i terreni.

Dal punto di vista storico-economico questa osservazione è ovviamente fondata, ma non esaurisce la portata della funzione esercitata dal paesaggio nella storia della cultura delle Marche e, se posso permettermi di allargare l'ambito delle mie osservazioni, nella definizione stessa dell'idea che la cultura italiana si è fatta della nozione e della funzione del paesaggio.

Il mio sospetto è che, pur rimanendo un prodotto storico del lavoro umano, per effetto di una sua elaborazione come categoria ideologica, il paesaggio marchigiano abbia

anche svolto il ruolo di modello etico di comportamento. Piuttosto che essere soltanto la conseguenza di fattori economici, esso ha agito come fattore produttivo di comportamenti sociali, come contenitore di modelli persuasivi.

La mia riflessione non vuol essere il tardivo tentativo idealistico di anteporre l'immaginario culturale e sociale alla forza dei meccanismi di produzione, ma ambisce a un'analisi economico-politica della "forma paesaggio" intesa come ideologia, in maniera spero non meno scientifica dell'approccio storico-economico territoriale.

Questa analisi "postmaterialistica" ha bisogno di una acquisizione preliminare, legata ad alcuni dei miei studi dedicati alla storia della cartografia e alla cosiddetta "cartografia morale"; si fonda, cioè, sul rapporto instauratosi già in età tardorepubblicana romana tra rappresentazione del paesaggio e arte della memoria, definita recentemente da Mary Carruthers "una tecnologia del pensiero". (2)

La tradizione mnemotecnica antica (in un ambiente a prevalente trasmissione orale del sapere) faceva infatti uso dello spazio (le stanze di una casa, le piante di un'alberata, i fiori e le piante di un giardino, le logge di un porticato) per memorizzare i concetti o i passi da mandare a memoria connettendoli a immagini per lo più curiose (dotate, si diceva, di *energhéia*). Per ricordare un'orazione avvocatesca Cicerone immaginava, per esempio, le figure cui aveva legato gli argomenti della sua arringa in una sequenza di stanze familiari, ognuna delle quali ospitava un passaggio. Lo stesso meccanismo poteva essere usato agganciando mnemonicamente informazioni e nozioni agli *intercolumni* di un loggiato e alle piante di un giardino. Le scuole antiche, come i dialoghi umanistico-rinascimentali, venivano collocati con questo preciso significato in giardini, orti o loggiati.

Le ville romane antiche di cui parla Plinio, che fecero da modello di quelle del rinascimento, sceneggiavano nelle loro stanze, in funzione mnemonica e meditativa, i valori di riferimento dei loro proprietari attraverso i *parerga*: immagini paesaggistiche che rappresentavano scene mitologiche, narrazioni letterarie, paesi conquistati o amministrati, attraverso pochi e stringati riferimenti, ma facilmente decifrabili dal loro inquilino.

I *parerga* facevano da sfondo alla vita quotidiana, all'*otium*; queste vedute appena abbozzate in uno stile impressionistico e senza dettagli svolgevano la funzione di aiuti

per la memoria. Le “stanze” della casa vera agivano nella mente come quelle immaginate e sfruttate dall’arte della memoria.

La loro funzione era infatti essenzialmente meditativa: aiutare la memoria a ripescare i passi della tradizione letteraria e mitologica secondo un percorso che coincideva con il “carattere” del proprietario. Per questo motivo non era necessario disporre di immagini troppo precise o dettagliate; erano segni tachigrafici a scopo mnemonico. Il meccanismo si avvaleva infatti della collaborazione attiva dello spettatore che, sollecitato dai riferimenti essenziali, integrava nel ripescaggio mnemonico (definito in età medievale *ruminatio*) gli elementi mancanti.

La tecnica compositiva dei parerga-paesaggi era dunque illusionistica due volte: sul piano formale perché si traduceva in una specie di appunto geroglifico cui era affidata la funzione di accendere il processo memorativo, e su quello mentale perché condizionava il ragionamento dello spettatore in maniera sommamente persuasiva lasciando a lui il compito di completare l’immagine mentale.

Fu per questo motivo che le descrizioni e le rappresentazioni paesaggistiche divennero nella letteratura e nella pittura, in età alessandrina prima, poi nella Roma di Augusto, con Virgilio e i poeti neoterici, le forme del nuovo stile letterario. Attraverso la descrizione dei luoghi, reali o fittizi, i letterati comunicavano stati d’animo, suggerivano percorsi mentali che proseguivano autonomamente il loro effetto nella mente del lettore o dell’ascoltatore. *Ut pictura poiesis* definì uno di loro, Orazio, questa tecnica che in qualche modo anticipava di molto le forme della comunicazione visiva di oggi.(3)

Questa abilità illusionistica e didattica della rappresentazione paesaggistica, che proseguiva la tradizione dei giardini utilizzati come aiuti per la memoria, divenne così diffusa e praticata nel mondo antico da essere codificata da Quintiliano, nel I sec. dC, che definisce la *topografia*, cioè l’impiego retorico della descrizione o della rappresentazione paesaggistica, come una delle più efficaci figure retoriche della persuasione.

Paesaggio e giardino restarono nel medio evo gli strumenti della memorizzazione, della didattica e dell’enciclopedia. *Florilegi* erano chiamati i repertori enciclopedici di uso scolastico, composti da passi scelti della tradizione da mandare a memoria. L’enciclopedia del sapere si trasmetteva attraverso i bestiari, che utilizzavano gli

animali come figure mnemoniche, raccolte antologiche che, come peraltro già esemplificato dal significato della parola (*anthos* significa fiore), prendevano il nome del giardino, dell'orto, della *sylva*, della *margaritha*.

Come ha suggerito Eugenio Battisti, ai *parerga* pittorici rimase la funzione di documentare, nei dipinti sacri, i precedenti e le conseguenze storiche o bibliche dell'immagine rappresentata in primo piano. I contesti ambientali dei dipinti erano *loci mnemonici* utilizzati per spiegare il significato dell'opera, suggerire una interpretazione devozionale, allontanare derive non ortodosse.(4)

Nell'età della stampa il paesaggio-repertorio divenne il contrassegno essenziale di un'immagine che aspirava a interloquire con il lettore in termini didattico-morali. Si pensi solo agli emblemi e persino alle prime illustrazioni scientifiche, come le figure anatomiche di Vesalio (XVI secolo), ritratte in pose melancoliche che rinviavano alla *vanitas* della vita umana, le quali chiarivano il loro codice morale grazie agli sfondi che rappresentavano paesaggi e città in rovina.

L'idealizzazione del paesaggio marchigiano

Quando Ambrogio Lorenzetti volle rappresentare il Buono e il Cattivo Governo, nel XIV secolo, utilizzò un'immagine paesaggistica nella quale i *parerga* erano la rappresentazione degli effetti del governo cittadino. Il bel paesaggio caratterizzato dalla diffusione delle culture, dalla bonifica di interi territori, dalla diffusione di insediamenti colonici divenne espressione del buon governo del principe, come appare evidente anche nei due ritratti eseguiti da Piero della Francesca del duca Federico da Montefeltro e di sua moglie Battista Sforza, oggi agli Uffizi, in forme non diverse da quelle seguite nelle Fiandre in quegli stessi anni (e forse da quei modelli influenzate) per rappresentare le proprietà e il benessere conseguiti con il proprio lavoro dai ricchi borghesi di Bruges e di Anversa.

La rappresentazione dello spazio paesaggistico continuava a svolgere una funzione informativa e didattica, propagandistica, anche nel mondo del XV e XVI secolo, trasferendo in ambiente laico, aristocratico e borghese, l'abitudine antica e medievale di sfruttare paesaggi e rappresentazioni cosmografiche per memorizzare informazioni teologiche, etnografiche, morali e storiche (i mappamondi medievali a tutto servivano meno che a dare informazioni di tipo geografico). Ogni luogo aveva un suo significato, *stava per qualche altra cosa* sia nei mappamondi medievali che nelle

stanze, o nei giardini ideali incisi nel laicissimo *Hypnerotomachia Polyphili* di Francesco Colonna, uno dei primi libri illustrati a stampa (Venezia, Aldo Manuzio, 1499).

L'interesse umanistico per l'architettura, l'urbanistica e la geografia della corte urbinata ai tempi del duca Federico va collocato in questa marcata attenzione per una *topica dei loci*, nella quale ogni oggetto ha il suo spazio e il suo significato, come accadeva nelle immagini metafisiche del viaggio simbolico di Polifilo stampato da Aldo Manuzio.

Le illustrazioni di carattere naturalistico che decoravano i codici della Biblioteca di Federico da Montefeltro (la passione del quale per i fiamminghi è nota) furono per esempio con probabilità all'origine dell'interessamento di Giovanni Bellini, uno dei primi artisti a inserire sistematicamente vedute più o meno realistiche (non infrequentemente di luoghi marchigiani come Gradara e Ancona) nei suoi dipinti. Battisti ha suggerito che il pittore potrebbe aver avuto occasione di vedere libri d'ore fiamminghi illustrati di paesaggi proprio nella biblioteca ducale in occasione del suo viaggio a Pesaro del 1476-77, in quanto egli comincia a dipingere disegni dal vero solo dopo quella data.(5)

Va anche osservato che del gruppo dei primi tre codici della *Geografia* di Tolomeo tradotti in latino da Jacopo d'Angelo, dopo che il manoscritto greco era stato portato da Costantinopoli da Emanuele Crisolora nel 1397, allestiti dal libraio fiorentino Vespasiano da Bisticci tra 1456 e 1472, ben due erano stati confezionati per altrettanti collezionisti marchigiani: l'umanista sassoferratese cardinale Niccolò Perotti, arcivescovo di Siponto, e il duca Federico da Montefeltro, ritratto in una delle illustrazioni del codice (oggi alla Biblioteca Vaticana) all'assedio di Volterra che lo aveva reso famoso come condottiero, sullo sfondo di immagini paesaggistiche probabilmente elaborate mettendo in pratica per la prima volta i calcoli cartografici suggeriti da Tolomeo.

Di questa attenzione per la rappresentazione cartografica, il calcolo geometrico e l'architettura rimaneva ancora a Urbino, nel XVII secolo, negli anni di Federico Barocci, una vivace scuola di matematici e architetti militari di vaglia e una fabbrica di strumenti di precisione e di orologi stimata in tutto il mondo.

Espressione del buon governo ducale e delle dotte teorie architettoniche della scuola urbinata, il paesaggio feltresco (ma la cosa contaminò anche il resto del territorio marchigiano) divenne, nel XVI-XVII secolo, un giardino composto di coltivazioni, pascoli, ville e residenze signorili che colpiva il visitatore per la sua fertilità, ricchezza e dolcezza di forme.

Montaigne, nel 1581, descrive la regione come dotata di “mille diverse colline, rivestite da ogni lato dell’ombra di tutte le specie di alberi da frutta e delle più belle messi (...) nessun quadro potrebbe rappresentare al vero questo paesaggio così ricco”. Leandro Alberti aveva scritto nel 1550 degli ameni e dilettevoli giardini di aranci e limoni che si potevano vedere a Grottammare, in un territorio costantemente “ornato di vaghi giardini”. Giudizi confermati anche nel XVIII secolo da Montesquieu e da Goethe.(6)

Come ho già scritto a proposito della storia dell’ *Itinerario d’Italia* di Frans Schott,(7) viaggiatori e lettori di guide di questo tipo percepivano la redazione e il consumo di questi percorsi come un proseguimento della cultura mnemonico-didattica del giardino medievale; i luoghi geografici continuavano, ancora nel Seicento, a svolgere la funzione di *loci* mnemonici e morali. Nel caso delle Marche, tale atteggiamento riscuoteva probabilmente anche il consenso delle classi dirigenti locali.

Di questa idealizzazione protoarcadica, come l’ha definita Lucia Tongiorgi Tomasi,(8) della vita rurale marchigiana abbiamo una documentazione straordinaria (per qualità e quantità di immagini) nei disegni naturalistici di Gherardo Cibo (1512-1600), uno dei maggiori illustratori scientifici del suo tempo, considerato da Ulisse Aldrovandi, che se ne intendeva, il migliore.

Nato a Roma da nobilissima famiglia di rango comitale legata al Ducato dei Da Varano di Camerino, Cibo aveva vissuto per lunghi periodi nelle Marche grazie ad un rapporto di parentela con i Della Rovere, signori di Urbino. Dopo gli studi compiuti a Bologna insieme al cardinale Farnese, aveva accompagnato il prelado, nel 1539, alla corte di Carlo V in Spagna e poi nei Paesi Bassi fino al 1540, quando decise di ritirarsi a Rocca Contrada, oggi Arcevia, dove visse fino a tarda età dedicandosi allo studio delle piante, al disegno e alla composizione di erbari solo da poco tempo identificati come parte della sua sconfinata attività.(9)

Nel rappresentare le specie vegetali che egli va documentando e ritraendo nei suoi erbari, Cibo ha l'abitudine di disegnare sullo sfondo dei suoi disegni i paesaggi della regione: i contadini marchigiani al lavoro nelle loro attività colturali, laghi, marine, casali, in un'atmosfera che sembra già quella degli idilli dell'Arcadia.

Le migliaia di suoi disegni, disseminati alla Biblioteca Angelica, alla British Library e in diverse raccolte marchigiane, sono una prova di quel processo di idealizzazione che la classe dirigente locale ha costruito sul mondo rurale che è anche all'origine della propria sopravvivenza e della propria ricchezza.

Questa interpretazione dei *parerga* di Cibo non è solo coerente con la tradizione che abbiamo sin qui sintetizzato, ma è ulteriormente confermata dalla sua somiglianza con l'arte di un grande artista come Pieter Bruegel il vecchio (che Cibo può aver conosciuto a Roma o nelle Fiandre) che su questo meccanismo aveva costruito tutta la sua opera. Caratteristica della pittura di Bruegel è infatti l'utilizzo dei *parerga*, delle immagini sullo sfondo, per lo più apparentemente insignificanti, per ribaltare, in chiave ironica e cifrata, il messaggio rappresentato dalla scena in primo piano e, sempre, a vantaggio dei poveri e anonimi contadini dei Paesi Bassi.

Che Cibo abbia tenuto in considerazione alcuni modelli bruegeliani è evidente anche dall'utilizzo che egli impiega di alcuni *topoi* del pittore nordico, come l'incendio di un paese lontano e la nave che naufraga nel mare in tempesta.(10)

Questa esaltazione del modello rurale sceneggiata da Cibo doveva essere un atteggiamento diffuso nella nobiltà marchigiana del XVI-XVII secolo, che va scoprendo proprio in questo periodo i piaceri della vita in villa e celebra, come sta facendo nello stesso periodo il mondo aristocratico veneziano (in contatto costante con l'ambiente marchigiano), il valore della cosiddetta "santa agricoltura", fondamento dell'economia naturale, immune dalla manipolazione del danaro e dal commercio considerati forme abiette di sostentamento, esaltazione del paritario patto colonico e del reciproco interesse che esso pone alla base del rapporto tra proprietario e contadino; così santo da essere stato vistosamente benedetto dalla Madonna con la scelta del territorio lauretano, il bel laureto di Recanati, per trasferire colà la propria casa, lontano dai luoghi sacri infestati dagli infedeli.(11)

Che la campagna e i borghi murati marchigiani siano considerati un luogo dell'armonia sociale e naturale è ben evidente anche negli acquerelli del pesarese Francesco Mingucci, che pochi anni dopo la morte di Cibo, intorno al 1626, produce

l'ultima, emblematica rappresentazione del Ducato di Urbino (*Stati, domini, città, terre e castella dei Serenissimi Duchi e Prencipi della Rovere tratti al naturale*, Ms Barb. Lat. 4434) che per estinzione dinastica si donava allo Stato Pontificio, come una utopia della convivenza civile in cui tornano molti dei motivi di Cibo, i disegni del quale Mingucci, autore anche di raccolte floreali ed ornitologiche, può ragionevolmente avere conosciuto.(12)

L'Arcadia e il paesaggio marchigiano

L'idealizzazione del paesaggio-giardino marchigiano è in realtà una conseguenza della constatazione della sua perfetta corrispondenza con la topologia e la prossemica codificatesi nel XVI e XVII secolo, anche grazie allo sviluppo della vedutistica e della rappresentazione cartografica del territorio fondate sui principi, già descritti, dell'arte della memoria.

Nel XV secolo l'osservatore di un dipinto era già in grado di percepire, come ha ricordato Christopher Wood, il "discorso" intavolato dall'artista tra immagine in primo piano e sfondo paesistico. A volte erano proprio i *parerga* a chiarire la portata innovativa della rappresentazione prescelta. Il pubblico, anche di estrazione bassa, era in grado di cogliere questi nessi, a volte persino l'ironia cui dava origine il contrasto fra i due momenti. Nella pittura spiritualista tedesca di sensibilità riformata, ad esempio, la sensibilità mistica era collocata piuttosto sui *parerga* che sulle immagini in primo piano; a metà del secolo un pittore di cultura riformata e di connesso impegno nazionalista come Albrecht Altdorfer (cui si debbono molti disegni di città e di carattere naturalistico) porta all'estremo questo processo di evoluzione figurativa cancellando dai suoi dipinti la figura umana, sostituita dal cosiddetto "independent landscape". I *parerga* assumono in sostanza una dignità autonoma inglobando l'effetto "discorsivo" intessuto tra rappresentazione "storica" in primo piano e sfondo. Nascono infatti le prime vedute e rappresentazioni cartografiche del territorio.(13)

La cartografia continua a considerare lo spazio geografico come un *locus mnemonicus*. Nella Marsiglia del XV secolo i notai, custodi urbani dell'arte della memoria medievale, cominciano a identificare nei loro atti i cittadini non in base al patronimico ma in base al quartiere di residenza. Non si tratta di un passaggio ingenuo e basato sull'effetto dell'urbanizzazione; essi percepiscono l'identità anagrafica attraverso la caratterizzazione mnemonica che si estrinseca nella loro collocazione in

un luogo. Per ricordare e identificare un nome, come ai tempi di Cicerone e di Quintiliano, bisognava immaginarlo in un *locus*.(14)

I quartieri della città di Londra rappresentati in una delle prime vedute cartografiche della città di metà Cinquecento, la cosiddetta *Copperplate map* (Museum of London), invece di essere descritti con le lettere dell'alfabeto, vengono rappresentati dalle rispettive classi sociali che li abitano con immagini che ritraggono i residenti mentre sono intenti nelle loro caratteristiche attività: stendere il bucato, coltivare, cacciare, ecc.(15)

Il meccanismo si diffonde velocemente grazie all'incisione e la grande moda che caratterizza il XVI secolo, anche in Italia, per il possesso di stampe e vedute cartografiche.

Joris Hoefnagel, uno dei migliori disegnatori di quest'arte, è anche autore di una notissima veduta di Pesaro nella quale, per sottolineare il carattere ducale della città (i della rovere vi si sono trasferiti da poco da Urbino), vengono raffigurati in primo piano due nobili in abiti lussuosi, di fronte alla città murata.

Nello stesso periodo Gherardo Cibo va rappresentando sui suoi disegni scientifici i contadini marchigiani intenti a coltivare l'immenso giardino marchigiano. Egli non fa che applicare alla regione il meccanismo "caratterizzante" dei *loci* mnemonici cartografici: la rappresentazione del territorio-paesaggio è didattica e costruita come una scena teatrale, funziona esattamente come la topografia di Quintiliano, in maniera persuasiva.

L'effetto è persistente. Non solo dura dai tempi della retorica antica, ma diventa un fondamento della didattica del Seicento, come si vede da un emblema, uno dei tanti, del 1649, *Deleitando ensena*, pubblicato nel volume *Idea principis christiano-politici* (Brussels, 1649), una specie di manuale dell'educazione del perfetto aristocratico spagnolo (tutti i duchi di Urbino di questo periodo hanno un rapporto privilegiato con la corte spagnola, compreso, come abbiamo visto, Cibo), di Diego Saavedra de Fajardo, nel quale la figura dell'insegnamento è un giardino ben ordinato, circondato da solide mura di fortezza.

Il giardino funziona come repertorio di forme morali (perché i *loci*, in quanto contenitori di concetti morali, si imprimono nella memoria e da lì condizionano, una volta recuperati mentalmente, il comportamento. Nel paesaggio è infatti inscritto, come in un microcosmo, il repertorio delle informazioni armoniche necessarie alla

vita sociale (come una sorta di codice delle buone maniere) del contadino come del nobile; la sua prossemica è altrettanto fondativa che persuasiva.

Per questo motivo il paesaggio sta diventando, in questo periodo, sinonimo di *nazione*, o di *prospettiva*, o di *scena*, cioè un sistema di segni organico capace di contenere il Dna di una comunità sociale. Non era forse la scena, cioè il fondale paesaggistico o urbano rappresentato a teatro, a spiegare il contesto di genere (la tragedia, la commedia, l'intermezzo) al quale la rappresentazione si iscriveva? E non erano gli stessi architetti e matematici a progettare scene teatrali, prospettive, giardini e paesaggi?

L'idea che una *prospettiva* avesse una funzione persuasiva e fittizia capace di convivere con una elaborazione scientifica e attendibile dei dati empirici è chiara per esempio se si osserva che con questa espressione si identificavano, nel XVII secolo, anche le immagini rivelate dal microscopio ai *Virtuosi*. Per quasi tutto il Seicento le rivelazioni del microscopio furono considerate immagini simili a scene teatrali o a paesaggi e percepite come immagini di carattere morale piuttosto che empirico, ma fu proprio questo atteggiamento a creare, con il tempo, le condizioni per una evoluzione della reale portata informativa dell'osservazione microscopica.(16)

Tutti i dati in nostro possesso ci confermano dunque che la rappresentazione del paesaggio e del territorio veniva percepita socialmente come un veicolo di persuasione e un modello morale piuttosto che come una fotografia della realtà.

Quando, a partire dal 1690, i fondatori dell'Arcadia scelsero di ambientare nella mitica regione della Grecia le loro adunanze accademiche, essi avevano dunque piena consapevolezza del carattere influente e non ingenuo esercitato dallo sfondo paesaggistico che utilizzavano per i loro incontri, con la siringa del dio Pan come emblema e il Giardino Parrasio come ricovero.

Con questo progetto, ha scritto Amedeo Quondam,(17) il modello della società cortigiana codificato (a Urbino) da Baldassarre Castiglione, si evolve verso una autonoma *societas* e una *sodalitas* di letterati, normata da rigide leggi accademiche, in qualche maniera sintetizzate dal paesaggio arcadico, che è tuttavia anche il veicolo che ci consente una facile identificazione delle ambizioni di egemonia culturale messe in moto dall'accademia.

L'aspirazione a utilizzare il paesaggio arcadico come repertorio di modelli di comportamento era contenuta nella storia stessa del genere idillico. La regione ideale della Grecia era stata utilizzata prima da Virgilio, poi da Jacopo Sannazzaro e poi ancora da Philip Sidney, da Lope de Vega e da Martin Opitz (von Boberfeld), padre della poesia in lingua tedesca, in chiave nazionalistica. Virgilio l'aveva impiegata per immaginare, prima che si realizzasse effettivamente, la pacificazione della penisola italiana consentita da Augusto. Sannazzaro aspirava a una analoga "nazionalizzazione" della società napoletana e immagina persino di percorrere un passaggio sotterraneo che collega l'Arcadia greca con la baia partenopea: la metafora è sin troppo evidente. Sidney e gli altri poeti del secolo XVI-XVII secolo hanno l'ambizione di creare, attraverso la metafora arcadica, una letteratura nazionale fondata sulla valorizzazione delle reciproche lingue nazionali. Opitz, nel 1630, chiama Ercinia la ninfa protagonista della sua Arcadia, che era il nome della foresta sacra identificata con la profonda identità razziale celtica esaltata dagli umanisti tedeschi (e poi dai nazisti).(18)

Il Custode dell'Arcadia, il maceratese Giovanni Mario Crescimbeni (1663-1728), non ha in proposito idee diverse: la sua ambizione è creare una letteratura nazionale in volgare (è infatti autore di una serie di opere sulla *Historia e Bellezza* della volgar lingua) fondandola sul superamento del cattivo gusto barocco.(19)

L'obiettivo è quindi ambizioso e la quantità delle colonie arcadiche istituite in Italia, anche fuori del territorio pontificio, dimostra come il progetto dell'Arcadia fosse quello di egemonizzare l'intera classe dei letterati italiani. Ma parlare di letterati è limitativo perché afferiscono all'Arcadia anche numerosi scienziati (come Eustachio Manfredi, Francesco Redi, Lorenzo Magalotti, Lorenzo Bellini), di cultura e metodo galileiano, che alternano le osservazioni al microscopio e gli esperimenti con la composizione di versi di sensibilità idillica ed arcadica. Si comprende come il rapporto "idilliaco" instaurato dagli Arcadi con la natura non sia solo letterario e poetico, ma abbia connotato anche l'immaginario scientifico e naturalistico italiano del tempo.(20)

Nonostante gli esperimenti dei poeti arcadi, dietro il paesaggio idillico c'è una visione antibaconiana e antiborghese della natura. Paula Findlen ha per esempio ricordato come Magalotti, in visita a Londra alla Royal Society, si accorga del diverso approccio alla natura dei Virtuosi inglesi, eccessivamente applicativo e borghese, che

lo induce a rifiutarsi di essere considerato uno studioso. Il suo, tiene a precisare senza falsa modestia, è solo un diletto, senza intenzioni pratiche.(21)

Per rappresentare degnamente, dunque, il loro progetto di società arcadica, gli aristocratici accademici debbono cercarsi un *locus amoenus*, cioè un luogo gratificato dallo scambio, votato esclusivamente al godimento e al diletto.

Quando immaginano il loro paesaggio-repertorio di modelli morali, gli Arcadi, almeno i loro principali esponenti e protettori (il papa Clemente XI Albani, urbinato, protettore di Winckelmann e teorico del rilancio della piccola proprietà terriera diffusa impegnata nella bonifica e messa a coltura di nuovi territori; il “Custode” Giovanni Mario Crescimbeni, di ricca e nobile famiglia agraria maceratese, cui si deve la gestione rigorosa delle norme accademiche) hanno in mente il già idealizzato paesaggio marchigiano, nel quale ogni classe “sta al suo posto”, nobili ed ecclesiastici nei loro palazzi di borgo, i borghesi a fare ala intorno alla piazza, i contadini appodati sul campo. Una delle prime incombenze dei fondatori dell'accademia, come se si trattasse di una lottizzazione agraria, è la spartizione dei territori della regione mitica, tanto che l'Arcadia geografica non basta e si deve ricorrere alla Beozia e alla Tessaglia per soddisfare le giuste ambizioni territoriali degli Arcadi. Dietro la metafora sembra di intravedere i modelli della cooptazione nobiliare vigente nei territori dello Stato Pontificio.

Il paesaggio marchigiano è d'altra parte, come si è visto, il prodotto di una “Santa Agricoltura”, l'unica forma di economia autorizzata dallo Stato del Papa, che non tratta denari, non specula finanziariamente, non produce per il piacere di accumulare. Non è un caso dunque che *Elvia*, a Macerata, terra di origine di Crescimbeni, sia la seconda colonia ad essere fondata (il 21 maggio 1693); che in breve ne sorgano nelle Marche (tra Marca d'Ancona ed ex Ducato di Urbino) venti su un totale di sessanta attive in tutto lo Stato Pontificio; che l'Accademia Reale fondata in precedenza a Roma da Cristina di Svezia e dal cardinale Decio Azzolino, costituita prevalentemente da marchigiani per effetto clientelare del fermano Azzolino, protettore della regina, si riversi completamente nella nuova, che riconosce alla regina svedese la qualifica di sua *basilissa*.(22)

Per effetto della moda arcadica, in pochi anni, per tutto il secolo XVIII, il territorio marchigiano si riempirà di ninfei, di giardini di Parnaso (come a Pesaro nella villa Mosca in Caprile, nella Villa Buonaccorsi di Porto Potenza Picena, nella Villa

Montegallo di Osimo, e in tante altre), facendo della antiquaria e del classicismo erudito e idillico un ferreo e tenace paradigma culturale dell'aristocrazia locale.(23)

Questo modello ruralista resterà attaccato alle colline marchigiane ancora per molto tempo: nella esaltazione metafisica della siepe leopardiana e nella parallela celebrazione della saggezza contadina marchigiana (un sapere "di natura") codificati da Giacomo Leopardi; nella epopea sanguigna delle incisioni di Luigi Bartolini e persino nella antagonistica narrativa e poesia di Paolo Volponi. Nonostante la rottura politica con la tradizione cattolica e poi fascista del ruralismo, Volponi – che pure è stato, anche per origini familiari ed esperienze professionali, uomo di industria – continuerà a rappresentarsi il paesaggio naturale del Montefeltro e quello urbano della città ducale, dove ambienta volentieri le sue opere, come ultimo rifugio dalla involuzione del neocapitalismo industriale.(24)

Per quanto sia stato un prodotto storico del lavoro dell'uomo, il paesaggio marchigiano ha probabilmente svolto una funzione di paradigma morale che ha operato, nel comportamento e nell'immaginario sociale, in maniera altrettanto efficace dei processi economici.

D'altra parte, questo paesaggio, oggi in doloroso declino, era apparso a tutti gli osservatori troppo bello per essere solo un prodotto dell'agricoltura, una conseguenza della pura funzione; troppo "giardino" perché la sua forma non nascondesse una segreta e persuasiva illocutorietà.

Note

1 Rinvio ai lavori pubblicati in diversi contesti editoriali da Sergio Anselmi, Alberto Caracciolo, Ercole Sori e Renzo Paci, in parte sintetizzati nel volume dedicato alla *Marche*, a cura di Sergio Anselmi, nella collana *Storia delle Regioni della Storia d'Italia*, Torino, Einaudi, 1987.

2 Cfr. M.Carruthers, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998. Per quanto riguarda i miei studi rinvio a G. Mangani, *Il "mondo" di Abramo Ortelio. Misticismo, geografia, collezionismo nel rinascimento dei Paesi Bassi*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1998 e ai più recenti: *Misurare, calcolare, pregare. Il mappamondo ricciano come strumento meditativo*, in F. Mignini, a cura, *Padre Matteo Ricci. L'Europa alla corte dei Ming*, Catalogo della Mostra, Milano, Mazzotta, 2003, pp. 29-39; *Da icone a emblemi. Cartografia morale delle città (secc. Xiv-Xvi)*, in corso di pubblicazione sugli atti del secondo Convegno internazionale *L'iconografia delle città europee dal*

XV al XIX secolo, (Napoli, 2003), a cura di C. De Seta e D. Stroffolino, Napoli, Electa Napoli.

3 Rinvio per una ricostruzione sistematica di questo argomento a E. W. Leach, *The Rhetoric of Space. Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome*, Princeton, Princeton University Press, 1988.

4 E. Battisti, *Le origini religiose del paesaggio veneto*, in *Esistenza, mito, ermeneutica*, I, Archivio di filosofia, Padova, 1980, pp. 227-246.

5 Battisti, *cit.*

6 M. de Montaigne, *Il giornale di viaggio in Italia*, Milano, 1959, pp. 234-235; L. Alberti, *Descrittione di tutta Italia*, Venezia, 1551, p. 248.

7 G. Mangani, *Emblemi urbani. Le città della provincia di Ancona e la loro rappresentazione cartografica nell'età della stampa (secc. XVI-XVIII)*, in F. Mariano, a cura, *L'immagine delle città. La Provincia di Ancona tra vedutismo e cartografia*, Ancona, Il Lavoro Editoriale, 2001, pp. 73-123.

8 L. Tongiorgi Tomasi, *Giardino segreto. Gherardo Cibo, un "dilettante" del cinquecento*, in "FMR", 70, 1989, pp. 49-64; Id., *Gherardo Cibo: visions of landscape and the botanical sciences in a sixteenth-century artist*, in "Journal of Garden History", vol. 9, 1989, n. 4, pp. 199-216; Id., ... "La leggiadria... di quei paesetti ameni". *Immagini botaniche e di paesaggio di Gherardo Cibo*, in A.J. Grieco, O. Redon, L. Tongiorgi Tomasi, a cura, *Le Monde végétal (XIIIe-XVIIe siècles). Savoirs et usages sociaux*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1993.

9 Cibo era nato a Roma nel 1512, morì a Rocca Contrada, oggi Arcevia, nel 1600, dove era rimasto pressoché ininterrottamente dal 1540, ad eccezione di un viaggio a Roma nel 1553. Si deve agli studi di L. Tongiorgi Tomasi l'attribuzione a Cibo di numerosi erbari e disegni precedentemente attribuiti a Ulisse Severino da Cingoli.

10 Sul rapporto tra pittura di Bruegel il vecchio e la sensibilità cartografica e nazionalista di Abramo Ortelio, autore del primo atlante a stampa, il *Theatrum orbis terrarum* (Anversa, 1570), cfr. il mio *Il "mondo" di Abramo Ortelio*, *cit.*

11 Sulla santa agricoltura e sul suo rapporto con la trasformazione del paesaggio veneto, cfr D. Cosgrove, *Il paesaggio palladiano. La trasformazione geografica e le sue rappresentazioni culturali nell'Italia del XVI secolo*, a cura di F. Vallerani, Verona, Cierre edizioni, Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio, 2000, pp. 173-177.

12 Francesco Mingucci, nato a Pesaro, forse allievo del Lanfranco, aveva prodotto raccolte di fiori e di uccelli (*Fiori diversi al naturale e Uccelli diversi coloriti al naturale*), oggi alla Biblioteca Vaticana. La raccolta di acquerelli dedicata agli Stati dei Della Rovere è stata ristampata con il titolo *Città e castella (1626). Tempere di Francesco Mingucci Pesarese*, Torino, Nuova Eri, 1991, Introduzione di L. Tongiorgi Tomasi, Presentazione di Carlo Bo.

13 Cfr C. S. Wood, *Albrecht Altdorfer and the origins of Landscape*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993.

14 Cfr D. Lord Smail, *Imaginary cartographies. Possession and identity in Late Medieval Marseille*, Ithaca, Cornell University Press, 1999.

15 Cfr. R. Lemke Sanford, *Maps and Memory in Early Modern England. A sense of Place*, New York, Palgrave, 2002, Cap. 5.

16 C. Wilson, *The Invisible World. Early Modern Philosophy and the Invention of the Microscope*, Princeton, Princeton University Press, 1995. Eugenio Turri ha già proposto, con un tipo di analisi differente dalla mia ma alla fine convergente, un confronto tra paesaggio e teatro nel suo *Il paesaggio come teatro*, Venezia, Marsilio, 1998.

17 A. Quondam, *L'istituzione Arcadia. Sociologia e ideologia di un'accademia*, in "Quaderni Storici", 23, 1973, pp. 389-438. Id., *L'Accademia*, in A. Asor Rosa, *Letteratura italiana*, vol. I, *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 823-898; Id., *L'Arcadia e la "Repubblica delle lettere"*, in AA. VV., *Immagini del Settecento in Italia*, Bari, Laterza, 1980, pp. 198-211. Quondam (1980) ha messo in evidenza come il progetto arcadico si inquadri nell'offensiva culturale del papato ai tempi di Clemente XI, composta dalle leggi di tutela del patrimonio storico e antiquario di Roma, dall'acquisizione del Circolo di Cristina di Svezia, che rischiava di caratterizzarsi per pericolose tendenze autonomistiche, e da altre campagne di "nazionalizzazione" degli intellettuali come la fondazione del "Giornale dei letterati", la riforma dell'Università, il rilancio delle biblioteche, il potenziamento dell'Accademia di San Luca.

18 Dopo Virgilio, il primo a usare l'espressione *Arcadia* era stato Jacopo Sannazzaro (prima edizione Venezia, 1501, poi Napoli, 1504, seguirono sessantasei edizioni). L'opera fu imitata e tradotta liberamente da Philip Sidney (1590) come manifesto della letteratura di lingua inglese, poi in Francia da H. d'Urfé (con il titolo *Astrea*, 1607). Ovunque il contesto arcadico, con l'esteriore omaggio al classicismo, legittimava in realtà un progetto di letteratura nazionale. Che si trattasse di un classicismo formale è evidente dalla rottura avvenuta nel 1711, nell'*Arcadia* romana, tra Crescimbeni e Gianvincenzo Gravina, che aveva in mente un'estetica e una poetica realmente ispirate ai classici Omero e Dante, piuttosto che un formale ossequio alle buone maniere pastorali promosso dal Custode dell'Accademia. Cfr A. Quondam, *Cultura e ideologia di Gianvincenzo Gravina*, Milano, Mursia, 1968, cap. 7. Una rapida lettura dell'*Arcadia* (Roma 1709, poi rist. 1711) del Crescimbeni rivela come i viaggi in Arcadia fossero in realtà una ripresa dell'uso retorico del giardino (o del *bosco parrasio*) come repertorio di *loci* e argomenti retorici. Le partizioni del volume segmentano infatti una serie di "visite" ad altrettante "capanne" di pastori, che sono il pretesto per descrivere biblioteche, collezioni di rarità e *naturalia*, spesso anche di carattere scientifico-naturalistico.

19 Giovanni Mario Crescimbeni fu autore di una *Istoria della volgar poesia* (1698), cui aggiunse un'appendice intitolata *La bellezza della volgar poesia* (1700); fu autore della favola pastorale *Elvio* (1695) e del romanzo pastorale misto di prosa e versi intitolato *L'Arcadia* (1709), dedicato alla trattazione dei modelli e delle norme dell'accademia da lui presieduta.

20 Il percorso compiuto in Italia a fine Seicento aveva un precedente nell'Inghilterra del periodo puritano (1630-60 ca). E' in questa fase di crisi della società inglese e di consolidamento della rivoluzione borghese, che la proprietà della terra assume i caratteri di un modello morale. Il paesaggio e la topografia fanno da palcoscenico a una idealizzazione del modello naturale (definito da J. Turner già nel 1947 "Green Thought") che trasforma in dato di natura il frutto dell'organizzazione sociale del tempo. Come ha scritto Turner (J. Turner, *The Politics of Landscape. Rural Scenery and Society in English Poetry, 1630-1660*, Cambridge, Harvard University Press, 1979), il pensiero verde sul paesaggio inglese del XVII secolo non rifiuta ciò che non rientra nel proprio modello, ma lo trasforma in qualche cosa di impensabile.

21 P. Findlen, *Possessing Nature. Museums, Collecting and Modern Italy*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1994.

22 Sulla vita dell'Accademia Reale e i suoi interessi poliedrici, dalle scienze alchemiche al collezionismo artistico (con una particolare attenzione per la pittura di paesaggio) attiva al Palazzo Riario, sede della regina Cristina di Svezia in esilio a Roma, cfr. T. Montanari, *Il cardinale Decio Azzolino e le collezioni d'arte di Cristina*

di Svezia, in "Studi secenteschi", xxxviii, 1997, pp. 187-264. Sui rapporti strettissimi con la comunità marchigiana a Roma, cfr Id., *Cristina di Svezia, il cardinal Azzolino e le mostre di quadri a San Salvatore in Lauro*, in V. Nigrisoli Warnhjelm, a cura, *Cristina di Svezia e Fermo*, Atti del Convegno Internazionale, Fermo, 2001, pp. 71-93.

23 Un'ampia documentazione di queste ville è in F. Panzini, a cura, *Giardini delle Marche*, Milano, 1998. Per le ville pesaresi cfr. R. Martufi, *Diletto e meraviglia. Le ville del colle San Bartolo di Pesaro*, Pesaro, Nobili, s.i.d.

24 Rinvio per questi argomenti al mio *Fare le Marche. L'identità regionale fra tradizione e progetto*, Ancona, Il Lavoro Editoriale, 1998.

Illustrazioni

Fig. 1 Piero della Francesca, *Ritratto di Battista Sforza*, 1465 ca, Firenze, Uffizi

Fig. 2 Hans Memling, *Ritratto di vecchio signore*, 1470-72 ca, Berlino, Staatliche Museum

Fig. 3 Hans Memling, *Madonna con Bambino in trono*, 1480-90 ca, Berlino, Staatliche Museum

Fig. 4 Gherardo Cibo, Disegno, sec. XVI

Fig. 5 Gherardo Cibo, Disegno, sec. XVI

Fig. 6 Gherardo Cibo, Disegno, sec. XVI

Fig. 7 Gherardo Cibo, Disegno, sec. XVI

Fig. 8 Francesco Mingucci, Villa Vedetta a Pesaro, acquerello, 1626, Biblioteca Ap. Vaticana

Fig. 9 Francesco Mingucci, Villa Imperiale a Pesaro, acquerello, 1626, Biblioteca Ap. Vaticana

Fig. 10 Immagine di città ad uso mnemonico, da J. Romberch, *Congestorium artificiosae memoriae*, Venezia 1533

Fig. 11 *Copperplate Map* di Londra, 1553-59, Londra, Museum of London

Fig. 12 Emblema da: Diego Saavedra de Fajardo, *Idea principis christiano-politici*, Bruxelles, 1649 (*Deleitando ensena*)