

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica

8 - 2013

Studi

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica

Fondato da

MARIA MONICA DONATO (†)

Direttore

MASSIMO FERRETTI

Direttore editoriale

ANTONELLA CAPITANIO

Comitato scientifico

MICHELE BACCI, PAOLA BAROCCHI (†), XAVIER BARRAL I ALTET,
ENRICO CASTELNUOVO (†), CLAUDIO CIOCIOLA, MARCO COLLARETA,
FRANCESCO DE ANGELIS, FLAVIO FERGONZI, JULIAN GARDNER,
MAX SEIDEL, SALVATORE SETTIS

Redazione

CHIARA BERNAZZANI, GIAMPAOLO ERMINI,
MONIA MANESCALCHI, ELENA VAIANI

MONIA MANESCALCHI

Ricerche iconografiche, cura dell'apparato illustrativo, impaginazione e grafica

Sono accettati nella rivista contributi in italiano, francese e inglese. In vista della pubblicazione, i testi inviati sono sottoposti in forma anonima alla valutazione di membri del Comitato scientifico e di referee, selezionati in base alla competenza sui temi trattati.

Gli autori restano a disposizione degli aventi diritto per le fonti iconografiche non individuate.

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica

8 - 2013

Studi



Rivista semestrale *on line*
<http://onh.giornale.sns.it>

Scuola Normale Superiore
PISA

Pubblicazione semestrale *on line*
Direttore editoriale: Antonella Capitanio
Autorizzazione Tribunale di Pisa n. 15/09 del 18 settembre 2009

<http://onh.giornale.sns.it>
onh.redazione@sns.it

ISSN 2036-8755
Opera Nomina Historiae [*on line*]

SOMMARIO

In apertura

MARIA MONICA DONATO
'Costruita dai suoi cittadini'. La cattedrale di Pisa: storie e domande intorno a un monumento (quasi) millenario 1

Bibliografia ragionata di Maria Monica Donato
a cura di MATTEO FERRARI 49

GIULIA AMMANNATI
Le iscrizioni sulle campane di Santo Spirito al Morrone e di Santa Maria della Tomba a Sulmona fuse per Celestino V 59

GIAMPAOLO ERMINI
A margine del Repertorio. Novità e precisazioni sulla cappella Cacciaconti alle Serre di Rapolano e sui sedi di Mattia di Nanni in Palazzo Pubblico a Siena 77

GIACOMO GUAZZINI
Due questioni pistoiesi: una Gloria di san Tommaso d'Aquino nella chiesa di San Domenico ed un'ipotesi per Antonio di Borghese, pittore pisano 135

LEA DEBERNARDI
Il ciclo quattrocentesco del castello della Manta. Considerazioni sull'interpretazione iconografica, nuove acquisizioni 175

ELIANA CARRARA
Lettere vasariane ritrovate (con missive di Giovanni Battista Busini, Ascanio Condivi e altri artisti a Lorenzo Ridolfi)
Appendice: Note d'archivio su Pancrazio da Empoli, di VERONICA VESTRI 277

In memoriam

MICHELE BACCI, ALESSIO MONCIATTI
Enrico Castelnuovo (Roma, 1929 - Torino, 2014) 329

IL CICLO QUATTROCENTESCO DEL CASTELLO DELLA MANTA. CONSIDERAZIONI SULL'INTERPRETAZIONE ICONOGRAFICA, NUOVE ACQUISIZIONI

LEA DEBERNARDI

Ogni ricerca iconologica è condizionata da ciò che noi possiamo cercare; in altre parole, dal nostro senso di ciò che è possibile o non è possibile nell'ambito di una data epoca o di un dato ambiente*.

Nel corso degli ultimi decenni, il ciclo di affreschi quattrocenteschi del castello della Manta¹ è stato oggetto di studi volti a decifrarne il piano iconografico, individuando possibili fonti per le raffigurazioni e avanzando proposte di lettura allegorica. Non stupisce che un simile interesse sia stato suscitato proprio dalle pitture della Manta: tra le opere superstiti dell'arte di corte alpina del tardo Medioevo, gli affreschi che ornano le pareti del salone del castello – la cosiddetta sala baronale – rappresentano forse l'esempio più eminente per qualità pittorica, stato di conservazione, complessità e fascino dei soggetti illustrati.

L'ambiente, come è noto, è una vasta aula rettangolare, decorata attorno agli anni Venti del Quattrocento da un anonimo maestro tardogotico su com-

Il presente lavoro è parte di una ricerca più ampia, tuttora in corso, che mira a ricostruire gli sviluppi della cultura figurativa e letteraria al castello della Manta lungo l'arco dei secoli XV-XVII. Lo studio, che pone al centro la testimonianza artistica più significativa presente al castello – il ciclo quattrocentesco della sala baronale –, è stato portato avanti inizialmente attraverso i colloqui annuali della Classe di Lettere e Filosofia della Scuola Normale Superiore, quindi approfondito in occasione della tesi di laurea triennale presso l'Università di Pisa (a.a. 2012-2013). Nel corso del lavoro ho potuto fare affidamento sulla supervisione e il consiglio di diversi studiosi, ai quali vanno i miei più vivi ringraziamenti: Giulia Ammannati, Enrico Castelnuovo (†), Matteo Ferrari, Luisa Gentile, Laurent Hablot, Antonino Mastruzzo, e soprattutto Monica Donato, che per prima mi ha indirizzata verso l'argomento, guidandomi costantemente nel corso di questi anni. A lei devo la parte più importante della mia formazione.

Criteri adottati nelle trascrizioni: qualora non sia segnalato diversamente, per le trascrizioni da epigrafi mi sono attenuta alle norme stabilite da Stefano Riccioni per questa rivista: <<http://onh.giornale.sns.it/normeredazionali.php>>. Nel caso di trascrizioni da manoscritti, mi sono limitata a normalizzare la grafia di *u* tonda e angolare, ho sciolto le abbreviazioni senza introdurre segni diacritici e uniformato punteggiatura e maiuscole ai criteri moderni.

*E.H. GOMBRICH, *Introduzione. Aspirazioni e limiti dell'iconologia*, in *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino 2002 (ed. or. 1972), pp. 15-37: 21.

¹ Il castello della Manta è oggi proprietà del FAI (Fondo Ambiente Italiano: <www.fondoambiente.it>), che ha cortesemente autorizzato la riproduzione fotografica degli affreschi.

1, 1a-c

missione di Valerano di Saluzzo, figlio illegittimo del marchese Tommaso III e all'epoca reggente del Marchesato a nome del fratellastro Ludovico². Gli affreschi avvolgono, come una serie di arazzi, le quattro pareti dell'aula. Sul lato di ponente, a fianco del grande camino decorato con le armi del committente, ha inizio la teoria dei *Nove Prodi* e delle *Nove Eroine*, soggetto fra i più fortunati nella decorazione delle dimore nobiliari quattrocentesche: diffuso in Italia, Germania, Inghilterra, ma soprattutto in Francia, area che rappresentava il principale riferimento politico e culturale dell'aristocrazia saluzzese³. Come vedremo meglio nel corso di questo lavoro, la serie dei prodi si costituì come canone nella letteratura francese trecentesca. In essa vengono affiancati i nove maggiori eroi della storia, scandita nelle età di salvezza: *ante legem*, con i pagani Ettore, Alessandro e Giulio Cesare; *sub lege*, con tre eroi giudei, Giosuè, Davide e Giuda Maccabeo; *sub gratia*, con i tre maggiori sovrani del mondo cristiano, Artù, Carlo Magno e Goffredo di Buglione, in cui il disegno provvidenziale culmina nella riconquista del Santo Sepolcro e nella fondazione del regno cristiano di Gerusalemme. Nell'affresco, al canone maschile fa seguito la serie delle eroine, costruita attraverso figure tratte dalla mitologia e dalla storia antica, amazzoni e sovrane orientali: Delfile, Sinope, Ippolita, Menalippe, Semiramide, Lampeto, Tomiri, Teuca e Pentestilea. Come è consueto nella tradizione iconografica, ciascun personaggio è accompagnato dal proprio stemma e da un *titulus* in versi (in questo caso in lingua francese) che ne elenca in breve le imprese compiute⁴.

La conclusione della serie delle eroine, sulla parete est, lascia il posto a una nicchia, aperta simmetricamente al camino e originariamente protetta

² Per una ricognizione delle vicende critiche relative ad attribuzione e datazione delle pitture, rimando a R. PASSONI, *La fortuna critica moderna degli affreschi della sala baronale*, in *Le arti alla Manta. Il castello e l'antica parrocchiale*, a cura di G. Carità, Torino 1992, pp. 83-93 ed E. RAGUSA, *Fortuna degli affreschi della Manta*, in *La sala baronale del castello della Manta*, a cura di G. Romano, Milano 1992, pp. 73-80.

³ Per la bibliografia sull'argomento, si veda nota 73.

⁴ A causa di un errore presente nella fonte testuale dei *tituli*, le iscrizioni della sala baronale indicano come «Semiramis» la figura corrispondente, dal punto di vista iconografico, a Menalippe, e come «Etiope» il personaggio raffigurante Semiramide. Si è qui preferito utilizzare sempre l'identificazione corretta, limitandosi a ricordare in nota quella tramandata dai *tituli*. Sulla genesi del fraintendimento si veda: L. DEBERNARDI, *Note sulla tradizione manoscritta del Livre du Chevalier Errant e sulle fonti dei tituli negli affreschi della Manta*, «Opera, Nomina, Historiae. Giornale di cultura artistica» <<http://onh.giornale.sns.it>>, 4, 2011, pp. 67-132: 85 e sgg.

da ante lignee⁵. Vi si conserva un insieme di raffigurazioni sacre: sulla parete di fondo, la *Crocifissione con la Madonna e San Giovanni Evangelista*; ai lati, il *Battista* e *San Quintino*.

2, 3

L'ultima parete della sala, rivolta a sud, ospita la raffigurazione della *Fontana di giovinezza*, altro soggetto tipico della decorazione profana delle dimore nobiliari nel basso Medioevo⁶. Vecchi sovrani, cardinali, contadini avanzano faticosamente verso il centro della scena, dove sorge la fonte miracolosa; giunti all'orlo della vasca, si spogliano degli abiti portati durante il viaggio, per issarsi oltre la sponda aiutati dai personaggi già immersi nel bagno. Il contatto con le acque opera il prodigio: i vecchi riacquistano gioventù e salute, escono dal lavacro, rivestono abiti preziosi, e si allontanano a cavallo in un corteo festoso, abbandonandosi ai piaceri dell'amore e della caccia.

4, 4a

Chiudono le raffigurazioni, unificando visivamente le diverse parti del ciclo, lo zoccolo dipinto a finto velario e il soffitto cassettonato, entrambi decorati con la ripetizione dell'impresa e del motto di Valerano.

La perdita quasi completa della produzione artistica medievale a soggetto profano accentua l'eccezionalità del ciclo agli occhi del visitatore odierno. Di fronte alla ricchezza delle pitture, all'efficacia e alla coerenza della composizione, all'elegante intreccio di elementi araldici, *imagerie* romanzesca ed inserti testuali, si è naturalmente spinti ad interrogarsi sul significato delle raffigurazioni, sul legame che unisce i diversi soggetti, sulle ragioni che ne dettarono la scelta. Ma questa stessa eccezionalità, se da un lato accresce il fascino delle pitture, dall'altro pone un ostacolo alla loro comprensione. Chi studia il ciclo della Manta è facilmente indotto a mantenerlo isolato rispetto al contesto, esaminandolo per così dire dall'interno. Così facendo, tuttavia, si rischia di perdere di vista il fatto che le pitture della sala, i gusti letterari e le scelte figurative della piccola corte in cui furono realizzate rispecchiano un intreccio assai più vasto di rapporti e influenze culturali, da cui non possono essere studiati separatamente, se non a rischio di falsarne la valutazione o di sminuirne l'importanza.

Nella prima parte del lavoro proverò a prendere in esame le proposte di interpretazione iconografica del ciclo avanzate sinora, valutandone la

⁵ Gli sportelli che la chiudevano sono oggi perduti, ma restano i cardini confitti nelle pareti. Non si ha notizia delle decorazioni che ornavano le ante.

⁶ Sul tema si veda *infra* pp. 231 e sgg.

coerenza rispetto alla natura delle raffigurazioni e al loro contesto storico e culturale. Come cercherò di evidenziare, nella maggior parte dei casi le linee di esegesi seguite nel corso degli anni si sono sviluppate in sostanziale continuità: alcune idee proposte nei primi contributi sono state successivamente riprese, ampliate ed integrate alla luce di nuove acquisizioni, ma raramente rimesse in discussione. Mi soffermerò in maniera particolare sull'approccio interpretativo affermatosi negli studi più recenti, che hanno posto al centro dell'attenzione la ricerca di un possibile significato unitario delle diverse immagini, leggendole come momenti successivi di un unico, coerente discorso.

Per valutare la plausibilità delle interpretazioni avanzate, nella seconda parte dell'articolo proverò, da un lato, ad affiancare al ciclo della Manta le altre attestazioni note riguardanti i temi dei prodi, delle eroine e della fontana di giovinezza nelle arti figurative; dall'altro, tenterò di esaminare le pitture della sala rapportandole al contesto della decorazione delle dimore nobiliari alpine del tardo Medioevo. Come vedremo, l'analisi conduce a toccare alcuni problemi di ordine più generale, offrendo un'occasione per provare a riflettere sui meccanismi di costruzione iconografica dei cicli pittorici cortesi e, di conseguenza, sui messaggi che questi avrebbero dovuto veicolare nelle intenzioni dei loro committenti.

1. L'interpretazione iconografica del ciclo

1.1. Fortuna del problema; qualche osservazione

A metà degli anni Sessanta, in uno dei principali contributi al dibattito sulla paternità degli affreschi della sala baronale, Andreina Griseri avanzò un'osservazione destinata ad avere particolare fortuna fra gli studiosi che nei decenni successivi si sarebbero occupati dell'interpretazione del ciclo. Venendo a parlare dei soggetti scelti da Valerano, la studiosa si soffermava brevemente sulla contrapposizione fra i *Prodi* e le *Eroine* e la *Fontana di giovinezza*:

Nell'ambito di un'iconografia sensibile a grandi temi spirituali, al cuore dei significati, gli «uomini illustri» non si configurano come celebrazione retorica, ma come una *ballade des seigneurs du temps jadis* (*Mais ou est le preux Charlemagne? / Ou est Claquin le bon Breton?*). Da un lato un interrogativo moderno: *Mais ou sont les neiges d'antan?* e d'altro canto il mito del tempo perduto, in atto di suggerire la *Fontana di giovinezza* come finzione medioevale, aspra, toccante⁷.

Questa visione in chiave pessimistica del significato del ciclo, in cui si rispecchiano le suggestioni evocate dall'unicità e dalla raffinatezza degli affreschi, ha trovato espressione compiuta, alcuni anni più tardi, in una raccolta di tre scritti sul castello pubblicata sul mensile «FMR»⁸. Fra questi compare un breve intervento di Vittorio Sgarbi, privo di novità dal punto di vista storico-artistico, ma vero condensato dei motivi sentimentali e malinconici riproposti di lì a poco, in veste scientifica, nei saggi di cui stiamo per occuparci⁹.

Come suggerito dalla Griseri, Sgarbi legge il ciclo della Manta attraverso la *Ballade des dames du temps jadis* e la gemella *Ballade de seigneurs du temps jadis* di François Villon: *Mais ou sont les neiges d'antan?* si intitolano in maniera eloquente le sue pagine. La sfilata dei *Prodi* e delle *Eroine* è proposta come trasposizione figurativa del tema dell'*ubi sunt*:

anche alla Manta vediamo Carlo Magno, vecchissimo, con una lunga barba bianca, e anche qui non c'è tempo, sono vicini Ettore di Troia e Giulio Cesare, Giosuè e Re Davide, Giuda Maccabeo e Re Artù,

⁷ A. GRISERI, *Jaquero e il realismo gotico in Piemonte*, Torino 1965, p. 68.

⁸ *Il romanzo della Manta*, «FMR», 32, 1985, pp. 113-144.

⁹ V. SGARBI, *Mais où sont les neiges d'antan?*, in *Il romanzo della Manta*, pp. 114-124.

Alessandro Magno e Goffredo di Buglione. Quando il tempo è finito tutti sono insieme, dalla parte della morte¹⁰.

La convinzione è che le pitture della sala costituiscano una «scoperta allegoria»¹¹ in cui – sviluppando un'altra idea già presente *in nuce* nelle parole della Griseri – anche la raffigurazione sulla parete opposta ai *Prodi* «non può che nascondere un monito morale: [...] i più grandi uomini e le più belle donne [...] possono anche vincere il tempo, alla *Fontana della giovinezza*; ma sono, alla fine, come noi: senza speranza»¹².

Accanto all'insistenza sul legame fra il tema dei prodi e il *topos* dell'*ubi sunt*, una seconda ipotesi, avanzata precocemente, ha esercitato grande influenza nell'ambito delle ricerche sulla sala baronale, divenendo un punto di riferimento costante per gli studi successivi. Si tratta dell'identificazione delle immagini dei *Prodi* e delle *Eroine* come ritratti dei marchesi di Saluzzo, affermatasi a partire da un articolo di Daniel Arasse, unico studioso, fra quanti si sono occupati del ciclo, a non richiamare il tema dell'*ubi sunt*¹³. L'autore pone invece l'accento sul carattere celebrativo e trionfale del tema dei prodi e delle eroine, sottolineandone con forza le potenzialità celebrative per un committente quale Valerano. In effetti, fin dai primi studi è risultato evidente che uno degli aspetti di maggiore interesse nell'iconografia degli affreschi della Manta è la presenza di ritratti di Valerano e della moglie, Clemenza Provana di Pancalieri, nelle vesti del primo dei prodi e dell'ultima delle eroine, Ettore di Troia e Penthesilea¹⁴.

5, 6

L'identificazione è certa e ben documentata. Entrambi i personaggi portano vesti araldiche dei colori dei Saluzzo della Manta (rosso, bianco e azzurro), seminate del motto di Valerano, il termine tedesco *leit*¹⁵. Penthesilea regge, con la sinistra, l'estremità di una cinta d'oro ornata di pendenti a forma di grappolo d'uva, chiamata *provana* nel vernacolo locale e pertanto assunta come arme parlante dalla famiglia di Clemenza¹⁶. La caratterizzazione aral-

¹⁰ *Ibid.*, p. 114.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 124.

¹³ D. ARASSE, *Portrait, mémoire familiale et liturgie dynastique: Valerano-Hector au Château de Manta*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 1*, a cura di A. Gentili, Roma 1989, pp. 93-112.

¹⁴ Il primo studioso moderno a menzionare i ritratti è P. D'ANCONA, *Gli affreschi del castello di Manta nel saluzzese*, «L'arte», 8, 1905, pp. 94-106, 183-198, in part. 97-98.

¹⁵ Per il motto e per l'impresa di cui fa parte, si veda *infra*: pp. 219 e sgg.

¹⁶ L.C. GENTILE, *Araldica saluzzese. Il Medioevo*, Cuneo 2004, p. 184.

dica è completata dall'alberello a cui è appeso lo stemma di Ettore: si tratta infatti della pianta che, come vedremo, costituisce il corpo dell'impresa assunta da Valerano. Benché negli studi si parli abitualmente di agrifoglio, l'arbusto, in realtà, è riconoscibile come biancospino (*Crataegus sp.*), per la caratteristica forma delle foglie e per la presenza delle spine direttamente sui rami. Benché il volto e la parte superiore della figura di Clemenza Provana siano andati perduti in un crollo di intonaco, resta integro il ritratto di Valerano, che ne tramanda con fedeltà le fattezze: il volto, dai tratti fortemente caratterizzati, è stato eseguito dal pittore con la cura consona a un ritratto dal vivo, dedicandovi una specifica giornata di lavoro¹⁷.

Della presenza dei due ritratti si conservò per lungo tempo memoria all'interno della famiglia. È ben nota agli studiosi la testimonianza di un discendente di Valerano, Valerio di Saluzzo della Manta (1520-1590 ca), che nel 1587 descrisse il proprio castello in un'opera dedicata al duca Carlo Emanuele I, il *Libro delle formali caccie*¹⁸. Valerio parla con ammirazione degli affreschi della sala, soffermandosi in particolar modo sulle effigi di Valerano e Clemenza, capostipiti della famiglia.

Allo scritto di Valerio è possibile accostare una seconda menzione antica della presenza dei ritratti, tramandata da due testi passati sinora inosservati, ma leggibili sulla superficie stessa degli affreschi. Al di sotto della figura di Ettore, un graffito campeggia nella parte alta della cornice del *titulus*, sfruttata come traccia al cui interno inserire la scrittura. La morfologia delle lettere, soprattutto di quelle che compaiono in forma corsiva, suggerisce di datare l'iscrizione al Cinquecento; spinge in questo senso anche il confronto con le forme grafiche di altri graffiti sulle pareti della sala che recano date del XVI secolo. Il testo si presenta come una sorta di secondo *titulus*, volto ad avvertire il visitatore che sotto le sembianze dell'eroe è ritratto il committente:

7

¹⁷ Si veda in proposito: E. RAGUSA, *La decorazione della sala baronale: riusi storici e problemi di conservazione*, in *Le arti alla Manta*, pp. 95-101.

¹⁸ Dell'opera si conoscono due manoscritti, entrambi conservati a Torino: un codice seicentesco, oggi all'Archivio di Stato (ms. Ja.VIII.1), ed una copia ottocentesca, nelle collezioni della Biblioteca Reale (ms. Saluzzo 657). Una trascrizione del passo sulla sala baronale può essere letta in: GRISERI, *Jaquerio e il realismo gotico*, pp. 151 e sgg. Il *Libro delle formali caccie*, al pari di uno scritto più antico dello stesso Valerio, *La Sphinge*, è un testo prezioso per la conoscenza delle vicende artistiche e culturali legate ai signori della Manta, tanto nel XV che nel XVI secolo. Spero di aver modo, a breve, di esporre in altra sede i risultati delle ricerche che ho condotto a partire dalle due opere.

HĒC VALERANI THOMĒ MARCHIONIS SAIVTIARVM E[[+]]
 MANTÆ[[+ + +]] DOMINO(RUM) P(RO)GENIT<ORIS> [[- - -]]
 <<sub>> hech forma effigi[[s]] / es¹⁹

8 In parallelo a questa iscrizione, sull'altro lato della sala, un secondo graffito è stato eseguito più rozzamente sul finto velario al di sotto del *titulus* di Pentesilea. Ad essere riconosciuta nell'eroina, come attestato da Valerio, è «Cleme(n)tiA / prova/Na / vxor valerani»: ma la posizione in cui si trova il graffito (nella parte bassa della parete) e il modulo molto piccolo delle lettere rendono l'iscrizione difficilmente visibile ad un'osservazione superficiale degli affreschi. La scrittura è anche in questo caso cinquecentesca; nessuna forma particolare permette, tuttavia, di individuarvi la mano dell'esecutore del graffito su Valeriano.

Se non vi è ragione di dubitare dell'effettiva presenza dei ritratti dei committenti, l'ipotesi che la teoria dei *Prodi* e delle *Eroine* celi un'estesa galleria dinastica dei marchesi di Saluzzo, avanzata da Arasse, risulta, tuttavia, poco sostenibile. Secondo lo studioso, a partire dagli estremi della serie, con Valeriano/Ettore e Clemenza/Pentesilea, l'albero genealogico della casata sarebbe ripercorso a ritroso fino alle figure centrali, Goffredo di Buglione e Delfile, identificate in Manfredo I († 1175 ca) e sua moglie, Eleonora d'Arborea²⁰.

¹⁹ Per la trascrizione dei graffiti mi sono attenuta alle norme messe a punto per il *Repertorio delle opere firmate nell'arte italiana / Medioevo* (si veda: S. RICCIONI, *Edizione e commento dei testi epigrafici*, in *Siena e artisti senesi. Maestri orafi*, a cura di M.M. Donato, «Opera, Nomina, Historiae. Giornale di cultura artistica» <<http://onh.giornale.sns.it>>, 5-6, 2011-2012, pp. XXIII-XXIX); ho tuttavia preferito rispecchiare fedelmente l'uso delle maiuscole e delle minuscole che si trova nelle iscrizioni originali. Nel caso qui preso in esame, la forma «SAIVTIARVM» per *Salutiarum* è probabilmente dovuta al mancato completamento della *l*, della quale non è stato realizzato il tratto inferiore. I termini corretti dallo scrivente erano probabilmente un «ET», di cui è stata erasa la seconda lettera, e la designazione di luogo «MANTARVM», ricondotta alla forma corretta di genitivo obliterando la desinenza ed aggiungendo in nesso alla *a* la *e* della nuova terminazione. L'intento correttivo è particolarmente evidente se si considera che gli altri dittonghi *ae* sono resi, nell'iscrizione, sempre con la *e* cedigliata, e mai esplicitando le due lettere come in questo caso. Nella parte in minuscola, oltre alla cancellazione di un gruppo di lettere non più identificabili, si nota l'espunzione della *s* con cui lo scrivente aveva concluso erroneamente l'ultimo termine, corretto così da «effigis» in «effigies». È stato invece mantenuto il dimostrativo «H(A)EC» in apertura al testo, slegato dai termini successivi e ripetuto nuovamente – e in forma scorretta – nella conclusione.

²⁰ ARASSE, *Portrait, mémoire familiale*, p. 93.

Per l'identificazione Arasse rinvia ad una pubblicazione di Luigi Botta, *Il castello della Manta*²¹: si tratta di una breve *brochure* divulgativa, ad uso dei visitatori del castello, che si limita ad offrire una descrizione generale del ciclo di affreschi e qualche informazione sulla storia del maniero, senza pretese di scientificità²². Botta sembra ignorare l'esistenza del *topos* letterario e figurativo dei nove prodi e delle nove eroine; non potendo legare la presenza dei diciotto personaggi a un canone già ben stabilito, tenta pertanto di ricostruire un criterio in base al quale le figure avrebbero potuto essere scelte dal committente:

La scelta dei nove personaggi, maschili e femminili, non è di certo casuale: otto sono infatti i marchesi di Saluzzo che hanno preceduto Valerano, e il nono è il «Burdo» medesimo; come, allo stesso modo, nove sono le mogli che compaiono sotto gli abbigliamenti delle eroine²³.

Il testo prosegue con l'elenco delle identificazioni, associando ad ogni personaggio il nome di un marchese o di una marchesa.

Al di là del numero delle figure, Botta non dà altra giustificazione alla sua ipotesi; Arasse, riprendendola, adduce invece alcuni ragionamenti con l'intento di provarla. Negli studi sul ciclo è rimasta a lungo preponderante l'opinione che l'affresco dei *Prodi* e delle *Eroine* abbia come modello iconografico due note miniature del ms. fr. 12559 della Bibliothèque nationale de France²⁴. Il codice è uno dei due soli testimoni conservati del *Livre du cheva-*

²¹ *Ibid.*, note 1 e 2. Il fascicolo è stato stampato nel 1987 dalla casa editrice torinese Editurist in collaborazione con il FAI.

²² Botta non cita le fonti delle sue affermazioni, cosicché non è possibile dire se l'idea della presenza di una galleria dinastica venga proposta da lui per la prima volta o se risalga a una tradizione precedente. A mia conoscenza, egli è il primo a proporla, benché in alcune pubblicazioni anteriori emerga già la convinzione che la serie raffiguri personaggi reali, seppur non identificati: così, ad esempio, nel volume dedicato al Piemonte della serie *Attraverso l'Italia* del Touring Club Italiano si legge che l'affresco «raffigura alcune dame del tempo [...] sotto le spoglie di eroine celebri» (*Piemonte*, a cura del Touring Club Italiano, Milano 1930, p. 153). Riguardo all'errata convinzione che la notizia della presenza di una galleria dinastica risalga a Valerio Saluzzo della Manta, cfr. *infra* p. 191.

²³ L. BOTTA, *Il castello della Manta*, Torino 1987, pp. nn. «Burdo», cioè «bardotto», «bastardo», è il soprannome con cui i contemporanei designavano Valerano; si veda in merito: L.C. GENTILE, *Les bâtards princiers piémontais et savoyards*, in *La bâtardise et l'exercice du pouvoir en Europe du XIIIe au début du XVIe siècle*, éd. E. Bousmar et al., «Revue du Nord», Collection Histoire, 31, 2015, pp. 387-410: 394.

²⁴ Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 12559, TOMMASO III DI SALUZZO, *Le livre du chevalier errant*. Il primo a segnalare un legame tra le miniature e gli affreschi è stato ancora una volta D'ANCONA, *Gli affreschi del castello di Manta*, pp. 190 e sgg. Il lavoro più

9, 10 *lier errant*, romanzo allegorico-cavalleresco composto dal padre di Valerano: un testo che, come vedremo, gioca un ruolo importante nell'interpretazione delle pitture della sala baronale. Sul *recto* e sul *verso* della carta 125 sono illustrate rispettivamente le serie dei prodi e delle eroine, con i due gruppi ambientati all'interno di un edificio. Come ho provato a dimostrare in altra sede, alcune considerazioni smentiscono l'ipotesi di un rapporto di dipendenza diretta tra queste raffigurazioni e l'affresco della sala baronale²⁵. In anni precedenti all'articolo di cui ci stiamo occupando, tuttavia, solo la Griseri aveva avanzato delle riserve a questo proposito²⁶, e Arasse (che in effetti non cita la monografia della studiosa) prende senz'altro per certa la derivazione dell'affresco dalle due miniature, partendo da questo dato per dimostrare l'esistenza, alla Manta, di una galleria dinastica.

5 Secondo Arasse, sostanzialmente, nella trasposizione ad affresco del pre-
 9 sunto modello miniato sarebbero state introdotte alcune modifiche iconografiche, dettate dalla volontà di sovrapporre ai due gruppi di personaggi l'albero genealogico dei marchesi di Saluzzo. Non potendo basarsi su un'inconsistente caratterizzazione fisionomica delle figure (si tratterebbe, in ogni caso, di ritratti postumi, e postumi di secoli!), l'interpretazione viene fondata sul fatto che Alessandro Magno, alla Manta, è rappresentato accanto ad Ettore/Valerano, modificando l'ordine dei prodi della miniatura, in cui invece è
 5 Cesare a comparire al fianco di Ettore. Nell'affresco, lo spostamento sarebbe
 9 servito a porre uno accanto all'altro gli stemmi di Ettore ed Alessandro, che portano figure simili (due leoni in trono, secondo Arasse; in realtà, un leopardo ed un leone²⁷): in questa nuova disposizione «l'héraldique instaure une continuité incontestable entre Hector et Alexandre et elle suggère donc que la figure d'Alexandre est bien là pour présenter Tommaso III, le père d'Hector-Valerano»²⁸. Se Alessandro raffigura Tommaso III, allora l'eroina in posizione speculare (Teuca) viene identificata nella moglie, Margherita di Roucy, matrigna di Valerano. Nella pittura le figure di Alessandro/Tommaso

recente sul manoscritto e sulle sue illustrazioni è: F. BOUCHET, *L'iconographie du Chevalier Errant de Thomas de Saluces*, Turnhout 2014.

²⁵ DEBERNARDI, *Note sulla tradizione manoscritta del Livre du Chevalier Errant*, pp. 90-91.

²⁶ GRISERI, *Jaquierio e il realismo gotico*, p. 64.

²⁷ Per l'araldica dei prodi e delle eroine nell'affresco, si veda: L.C. GENTILE, *L'immaginario araldico nelle armi dei prodi e delle eroine*, in *Le arti alla Manta*, pp. 103-127.

²⁸ ARASSE, *Portrait, mémoire familiale*, p. 95.

III e Teuca/Margherita indicano con la mano Ettore e Penthesilea, in un gesto che per Arasse sottolineerebbe la designazione come propri eredi di Valerano e Clemenza. Troverebbe così spiegazione ciò che lo studioso considera un particolare altrimenti incongruente dell'iconografia di Alessandro alla Manta: «au dessus de sa man droite pointant Hector, flotte un globe impérial qui ne lui correspond pas et qui fait sans doute allusion à la transmission d'un pouvoir politique d'Alexandre-Tommaso à Hector-Valerano»²⁹.

5

A questo punto del ragionamento, seguendo Botta, Arasse estende l'idea della presenza di criptoritratti all'intera serie, sino al centro della parete, «où Godefroy de Bouillon et la reine Delphine échangent un regard de fondateurs»³⁰. In quest'ottica, i rami che compaiono sul tronco degli alberi posti a divisione delle triadi di eroi e di eroine vengono interpretati dallo studioso come simbolo genealogico, volto a sottolineare la discendenza maschile del titolo marchionale: in corrispondenza del passaggio fra una triade maschile e la successiva il ramo è verde e carico di foglie; nel caso delle triadi femminili, è secco e sterile³¹.

In realtà, nessuna di queste considerazioni può avvalorare in maniera plausibile l'ipotesi di una galleria di ritratti. Il numero delle figure, come si è già accennato, non ha necessità di essere spiegato tramite l'ipotesi di Botta. Il *topos* dei nove prodi e delle nove eroine era caratterizzato *in primis* dal numero, che ne sottolineava l'essenza di canone ideale, perfetto, rispondente a un disegno provvidenziale (è facile intuire lo schema trinitario che sta alla base della scelta di tre triadi di eroi ciascuna). Se ciò non fosse sufficiente, è bene ricordare che il computo di otto marchesi fra Valerano e Manfredo I è frutto di un errore: nel suo elenco, Botta dimentica Manfredo II, con il quale gli antenati diverrebbero nove – e quindi, aggiungendo Valerano, si dovrebbero avere dieci figure. Né si spiega, in verità, per quale ragione Valerano avrebbe voluto fissare una genealogia ideale della propria famiglia presentando come capostipite Manfredo I, dal momento che la tradizione dinastica marchionale era solita vantare la discendenza da un antenato ben più remoto e prestigioso: Aleramo, «prince d'Alemagne»³² che avrebbe ri-

²⁹ *Ibid.*, p. 101.

³⁰ *Ibid.*, p. 95.

³¹ *Ibid.*, p. 96.

³² TOMMASO III DI SALUZZO, *Il libro del Cavaliere Errante (BnF ms. fr. 12559)*, a cura di M. Piccat, edizione del testo di L. Ramello, traduzione di E. Martinengo, Boves 2008, p. 165, r. 281.

cevuto in feudo i territori del Piemonte meridionale direttamente da un imperatore della dinastia ottoniana³³. All'epoca della realizzazione degli affreschi, Aleramo rappresentava il perno della mitologia dinastica saluzzese: lo stesso Tommaso III ne aveva narrato le gesta nel *Livre du chevalier errant* e sappiamo che nel marchesato circolavano copie del presunto documento di infeudazione imperiale, una delle quali era custodita proprio nell'archivio del castello della Manta³⁴.

Venendo alla ricostruzione di Arasse, il fatto che, alla luce delle acquisizioni recenti, si sia appurata la sostanziale indipendenza dell'affresco dalle miniature rende inconsistente la base su cui si appoggia l'ipotesi: l'iconografia dell'affresco non rispecchia un mutamento deliberato rispetto al precedente miniato, poiché si basa su un modello diverso, oggi perduto³⁵. La ragione sottesa alla successione che vediamo alla Manta, senza bisogno di ricorrere a spiegazioni complesse, risiede in uno dei caratteri costitutivi del *topos* dei prodi: l'elemento cronologico, il significato 'cronachistico' del canone, che compendia in nove figure la storia universale. Ettore, Alessandro e Giulio Cesare figurano in quest'ordine perché ciascuno è vissuto in epoca successiva all'altro.

Non c'è ragione di pensare che la vicinanza di Alessandro ed Ettore intenda suggerire una parentela genealogica per mezzo degli stemmi. D'altra parte, dubito fortemente che la somiglianza fra l'arme di Ettore e quella di

³³ Sulla leggenda di Aleramo, si veda: GENTILE, *Araldica saluzzese*, pp. 28-33 ed EAD., *Riti ed emblemi. Processi di rappresentazione del potere principesco in area subalpina (XIII-XVI secolo)*, Torino 2008, pp. 163 e sgg.

³⁴ La notizia, sinora ignota, della presenza di una copia del documento negli archivi dei Saluzzo della Manta si ricava da un passo inedito del *Libro delle formali caccie*, nel quale Valerio Saluzzo della Manta tratta dell'origine del cimiero dei Saluzzo, l'aquila imperiale nascente da una corona: «li Saxoni, dominanti longo tempo nella Italia, possessor del Romano Imperio, quella [l'aquila araldica] ad Alderamo prencipe Saxone con li sette marchesati nella Liguria a lui investiti confirmarono. La detta investitura fu fatta in Ravenna, della quale noi ne tenemo coppia autentica nelli nostri archivii» (Archivio di Stato di Torino, ms. Ja.VIII.1, VALERIO SALUZZO DELLA MANTA, *Libro delle formali caccie*, c. 204r). Il testo della falsa investitura, verosimilmente prodotto a fini di autolegittimazione negli anni di contrasto con i Savoia, è tramandato dalla *Chronaca di Saluzzo* di Gioffredo della Chiesa (si veda l'edizione a cura di C. Muletti, Torino 1846, pp. 27-29) e dall'*Historia Montis Ferrati* di Benvenuto di San Giorgio (*RIS*, XXIII, Milano 1733). Da questa lo trascrisse, a fine Settecento, lo storico saluzzese Delfino Muletti (D. MULETTI, *Memorie storico-diplomatiche appartenenti alla città ed ai marchesi di Saluzzo*, a cura di C. Muletti, 6 voll., Saluzzo 1829-1833, I, 1829, pp. 291-294).

³⁵ DEBERNARDI, *Note sulla tradizione manoscritta del Livre du Chevalier Errant*, pp. 90-91.

Alessandro avrebbe potuto offrire ai visitatori medievali l'indizio per riconoscere nel re macedone un ritratto di Tommaso III. Come il canone dei prodi rappresentava un motivo topico nella letteratura e nelle arti figurative, così la serie di stemmi che gli veniva associata costituiva a tutti gli effetti un *topos* araldico³⁶. I visitatori colti della sala baronale conoscevano certamente l'arme associata a ciascun prode; distinguevano lo stemma di Ettore da quello di Alessandro Magno e, sapendo che Alessandro non fu padre di Ettore di Troia, non avevano motivo di legare i due blasoni a un rapporto di discendenza. L'arme di Ettore non lo connota come discendente di Alessandro – non è né lo stesso stemma, né una sua versione *spezzata* per mezzo di una *brisura* – e il fatto è tanto più evidente se si considera che nell'affresco, laddove compaiono dei personaggi legati tra loro da rapporti esprimibili tramite l'araldica, gli stemmi lo indicano in maniera esplicita³⁷.

Arasse rimarca giustamente l'importanza dell'araldica come codice di comunicazione in un «milieu chevaleresque» quale l'ambiente aristocratico saluzzese³⁸: ma proprio l'attenzione per il linguaggio araldico e il suo utilizzo quotidiano rendono poco probabile la messa in atto di un espediente iconografico come quello ipotizzato dallo studioso, inusuale dal punto di vista delle regole del blasone e, soprattutto, non univoco. Se in un'opera è presente un ritratto, possiamo aspettarci che la prima preoccupazione di chi elabora l'iconografia sia renderlo facilmente riconoscibile, anche da parte di chi non avesse mai visto di persona l'effigiato, o si trovasse di fronte ad un'effigie postuma e pertanto non caratterizzata nella fisionomia. L'interesse a sottolinearne la presenza sarà tanto più forte se questa è legata ad un intento celebrativo. Come ha evidenziato Andrew Martindale, parlando appunto del ritratto nell'arte cortese, tale preoccupazione veniva risolta solitamente attraverso espedienti di immediata efficacia: l'aggiunta di un *titulus* o la caratterizzazione araldica reale, con lo stemma o le imprese portati dal personaggio³⁹. È esattamente quanto accade alla Manta, dove la presenza

³⁶ Per questo aspetto si veda *infra* pp. 218-219 e sgg.

³⁷ Le amazzoni Ippolita e Menalippe (indicata erroneamente nel *titulus* come Semiramide, cfr. *supra* nota 4), luogotenenti della regina Sinope, portano rispettivamente un leone ed un cigno che recano lo stemma della loro sovrana; allo stesso modo, un'altra regina delle amazzoni, Lampeto, partisce lo stemma con quello della sorella Marpessa, con cui condivise il trono (GENTILE, *L'immaginario araldico*, pp. 115-117).

³⁸ ARASSE, *Portrait, mémoire familiale*, p. 95.

³⁹ A. MARTINDALE, *Painting for pleasure. Some lost fifteenth-century secular decorations of nor-*

dei ritratti di Valerano e Clemenza – i soli che si abbia ragione di riconoscere nell'affresco – è sottolineata esplicitamente per mezzo dei simboli araldici realmente utilizzati dai due effigiati. È lecito aspettarsi che una galleria dinastica, qualora fosse realmente presente, sarebbe stata messa in risalto con mezzi analoghi.

Per quanto riguarda i gesti di Alessandro e Teuca, sottolineati da Arasse, essi sono certamente volti a mettere in evidenza i ritratti dei committenti, a segnalarli allo spettatore; non c'è tuttavia la necessità di riconoscervi un gesto di investitura di Valerano e Clemenza da parte degli antenati marchesi, tanto meno di investitura politica. Non dobbiamo dimenticare che Valerano era un figlio illegittimo, escluso, quindi, dalla linea di successione al titolo marchionale. Con il padre, Tommaso III, mantenne sempre un rapporto di stretta collaborazione; dal momento in cui il marchese, sul letto di morte, gli affidò la tutela del fratello legittimo, Valerano adempì al compito lealmente e senza ambizioni nascoste, lasciando immediatamente il governo all'erede non appena questi uscì di minorità⁴⁰. Rappresentare se stesso come unico successore dei marchesi di Saluzzo sembra poco rispondente alla politica realmente tenuta da Valerano.

Quanto al globo al di sopra della mano di Alessandro, si tratta semplicemente del classico attributo del potere imperiale. Il fatto che non sia retto direttamente dalla figura, ma vi compaia accanto, non costituisce un'anomalia, per lo meno non all'interno dell'affresco: un globo analogo, sospeso sul fondo bianco senza punti di appoggio, ritorna a fianco della regina Semiramide⁴¹, senza che per questo si possa ipotizzare un 'passaggio di consegne' fra l'eroina e la figura accanto. Anche in questo caso, si tratta semplicemente

26

thern Italy, in ID., *Painting the Palace. Studies in the History of Medieval Secular Painting*, London 1995, pp. 1-33, in part. 7 e sgg. La medesima raccolta contiene un saggio interamente dedicato al tema del ritratto e delle gallerie di ritratti nell'arte medievale: *Heroes, ancestors, relatives and the birth of the portrait*, pp. 75-116.

⁴⁰ Sulla biografia di Valerano, in particolare in merito al periodo della reggenza, si vedano gli studi di Luigi Provero: *Valerano di Saluzzo tra declino politico e vitalità culturale di un principato*, in *La sala baronale*, pp. 9-26 e *L'onore di un bastardo. Valerano di Saluzzo e il governo del marchesato*, in *Ludovico I marchese di Saluzzo. Un principe tra Francia e Italia (1416-1475)*, atti del convegno (Saluzzo 2003), a cura di R. Comba, Cuneo 2003, pp. 73-85. Resta infine utile, soprattutto per la ricostruzione dei rapporti tra Valerano e il padre Tommaso III, la monografia di N. JORGA, *Thomas III, marquis de Saluces. Étude historique et littéraire*, Paris 1893.

⁴¹ Il personaggio la cui iconografia corrisponde a Semiramide viene indicato nei *tituli* col nome di Etiope (cfr. *supra* nota 4).

del simbolo che sottolinea un potere di tipo imperiale.

L'affresco della Manta è infatti molto preciso dal punto di vista della caratterizzazione iconografica delle figure. I personaggi recano spesso un attributo personale – l'ascia per Tomiri, ad esempio, o il salterio e la fionda per re Davide – e l'abbigliamento è variato a seconda del rango: corona semplice e *surcot* per le regine, corona imperiale e globo per imperatori e imperatrici. Quale sia la ragione per cui, in ben due casi, il globo è stato dipinto a mezz'aria, anziché in mano alla figura, non saprei dire con certezza: ignorando quale aspetto avesse esattamente il modello seguito dagli artisti, è impossibile sapere se questo elemento fosse già presente a monte, o se sia stato introdotto nell'affresco. Bisogna però considerare che, in realtà, non ci troviamo di fronte a un *hapax* iconografico. Attributi sospesi, analoghi a questi, si possono trovare anche altrove. Il primo caso che viene alla mente pertiene all'arte sacra, ed è l'*Uomo dei Dolori* circondato dai simboli della Passione: *arma Christi*, volti e mani dei carnefici sono spesso sospesi come geroglifici sullo sfondo. Senza abbandonare il Piemonte quattrocentesco, se ne può trovare un esempio a Sant'Antonio di Ranverso, negli affreschi firmati da Jaquerio. Lo stesso espediente figurativo torna in certe rappresentazioni del Cristo deriso concepite come immagini da meditazione, quali il celebre affresco del Beato Angelico in una delle celle di San Marco; o, in casi più sporadici, nelle raffigurazioni iconiche di santi, in cui un attributo particolarmente caratterizzante può campeggiare isolato nei pressi del personaggio, assolvendo alla funzione di *titulus*⁴².

È probabile che la soluzione fosse utilizzata a volte anche nell'arte profana, per lo meno nel caso di attributi talmente convenzionali da essere ormai, in un certo senso, svuotati di realtà, percepiti più come ideogrammi, come 'etichette', che come oggetti concreti da rappresentare in maniera spazialmente convincente. Così poteva accadere per i globi imperiali che troviamo alla Manta, e, forse, anche per altri attributi del potere, laddove rappresentassero convenzionalmente il rango, i titoli di un personaggio. Carlo IV di Lussemburgo (1316-1378) possedeva in una delle sue residenze boeme una galleria di ritratti dei suoi antenati, che risaliva all'indietro sino al patriarca

11

⁴² Indico un solo esempio: la raffigurazione di san Giacomo nel *Polittico di Santa Caterina* di Simone Martini, in cui la conchiglia è realizzata in pastiglia sul fondo oro della tavola, accanto alla figura, nello stesso spazio occupato dal *titulus*.

12 Noè⁴³. I dipinti originali sono andati perduti, ma presso la Nationalbibliothek di Vienna si conserva un manoscritto cinquecentesco con illustrazioni che riproducono l'intera serie⁴⁴. A conclusione del ciclo comparivano Carlo IV e la sua prima moglie, Bianca di Valois⁴⁵; se la copia è degna di fede, entrambi portavano sul capo la corona imperiale, mentre altre due corone erano rappresentate sospese al di sopra delle figure, a memoria dei loro titoli regali. Si tratta di un caso assai prossimo all'affresco della Manta: gli attributi sospesi sono segni di potere convenzionali; il contesto è sempre una galleria di personaggi del passato.

Per venire infine al dettaglio citato da Arasse dei rametti sul fusto delle piante che dividono le triadi, penso che cercare di attribuirvi un significato comporti scivolare nella sovrainterpretazione, dal momento che l'alternanza fra rami fogliati per i prodi e rami senza foglie per le eroine, persa nella ricchezza decorativa dell'opera, può essere spiegata semplicemente come *variatio*⁴⁶.

1.2. Prime proposte di interpretazione unitaria

Benché non sembri esserci ragione di pensare che l'affresco dei *Prodi* e delle *Eroine* celi una galleria di ritratti, l'ipotesi sostenuta da Arasse è stata accolta come dato certo negli studi successivi. Proprio partendo da essa sono state avanzate le prime proposte di interpretazione unitaria del ciclo: si è iniziato, cioè, a considerare i tre soggetti degli affreschi (*Fontana di giovinezza, Prodi ed Eroine, Crocifissione e santi*) come momenti di una narrazione da leggersi in sequenza o, diversamente, come immagini allegoriche associate per contrapposizione.

⁴³ I dipinti si trovavano probabilmente nel castello di Karlstein. Si veda in proposito MARTINDALE, *Heroes, ancestors, relatives*, pp. 75 e sgg.

⁴⁴ Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 8330, *Stammbaum Kaiser Karls IV* (segnalato *ibid.*, p. 77, nota 2).

⁴⁵ Martindale, che riproduce il foglio del ms. con la raffigurazione di Carlo IV, indica erroneamente il sovrano come Carlomagno (*ibid.*, fig. 2).

⁴⁶ D'altra parte, l'idea che si sia voluta sottolineare la discendenza maschile del titolo marchionale si scontra, ancora una volta, con le posizioni dinastiche ostentate dai Saluzzo. I marchesi rivendicavano un lignaggio pari a quello sabauda richiamandosi alla figura di Aleramo, ma vantando accanto a questi anche un'ascendenza femminile: Berta, figlia del marchese di Torino Olderico Manfredi e madre di Bonifacio del Vasto (si veda GENTILE, *Riti ed emblemi*, pp. 164-165).

La prima studiosa ad adottare quest'approccio, seppure ancora limitatamente alle due raffigurazioni principali (*Prodi ed Eroine, Fontana di giovinezza*) è stata Maria Luisa Meneghetti, in un contributo al convegno «Visibile parlare» organizzato nel 1997 da Claudio Ciociola⁴⁷. Il titolo dell'intervento, *Sublimis e humilis*, fa riferimento al contrasto fra l'affresco dei *Prodi* e delle *Eroine* – immagine del fasto e della raffinatezza di una corte signorile dell'epoca di Carlo VI – e la rappresentazione della *Fontana di giovinezza*, con i suoi toni burleschi e plebei, la sua esibizione disincantata dei piaceri terreni. Un contrasto che si riflette, come ha evidenziato con intelligenza la studiosa, nel registro linguistico dei *tituli* dipinti sulle raffigurazioni: il francese aulico della corte parigina è utilizzato per le iscrizioni dei *Prodi* e delle *Eroine*, mentre i personaggi della *Fontana di giovinezza* parlano un linguaggio più basso, intriso di regionalismi⁴⁸.

Alle notazioni linguistiche viene affiancata una proposta interpretativa. La Meneghetti legge, sulle pareti della sala baronale, la preoccupazione per l'incessante scorrere del tempo: ma unita alla volontà di fermarlo, quasi per via apotropaica, attraverso la disposizione delle immagini. Nella *Fontana di giovinezza* il fluire del tempo inverte il suo corso con la miracolosa trasformazione dei vecchi in giovani, ed in rapporto ad essa andrebbe letto, come già suggeriva Sgarbi, l'affresco dei *Prodi* e delle *Eroine* sulla parete opposta. La chiave per comprenderne il significato starebbe nella presenza dei ritratti dei Saluzzo, per la quale la studiosa rinvia al contributo di Botta, aggiungendo che l'esistenza della galleria dinastica sarebbe testimoniata già dal *Libro delle formali caccie*⁴⁹. Quest'ultima osservazione deve essere frutto di un fraintendimento: come abbiamo visto, Valerio Saluzzo della Manta parla dei ritratti di Valerano e Clemenza, ma non fa cenno alle presunte effigi dei marchesi, né descrivendo la sala baronale né in altri passi dell'opera. Partendo dal presupposto della galleria genealogica, la Meneghetti si sofferma sul fatto che la teoria dei nove prodi procede, da sinistra verso destra, attraverso un'elencazione in ordine cronologico; le serie dei marchesi e delle

⁴⁷ M.L. MENEGHETTI, *Sublimis e humilis: due stili di scrittura e due modi di rappresentazione alla Manta*, in «Visibile parlare». *Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, atti del convegno (Cassino-Montecassino 1992), a cura di C. Ciociola, Napoli 1997, pp. 397-408.

⁴⁸ *Ibid.*, in part. pp. 407-408.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 397, nota 2.

marchese si svilupperebbero, però, in senso cronologico inverso rispetto a quelle 'sottostanti' dei prodi e delle eroine: procederebbero, cioè, dalle estremità sinistra e destra della sala (con i ritratti di Valerano e Clemenzia), per congiungersi specularmente al centro della parete, nelle figure di Goffredo (Manfredo I) e Delfile (Eleonora di Arborea). Questa disposizione contraria sarebbe stata studiata per bloccare lo scorrere del tempo, arrestandolo fra due movimenti opposti:

se insomma nella rappresentazione della Fontana il tempo fluiva à rebours, qui l'alternò gioco della sua progressione e regressione finisce per azzerare addirittura qualsiasi idea di scorrimento, suggerendo l'immagine di un mondo statico di eroi immortali baciati dalla Fortuna. Il mondo di cui Valerano, signore di Saluzzo per i pochi anni della minore età del fratellastro Ludovico, sia pur solo inconsciamente sperava senza dubbio di poter continuare per sempre a far parte⁵⁰.

L'interpretazione sarebbe fantasiosa anche qualora nell'affresco fosse presente davvero la serie di ritratti. Ma ciò che al momento interessa rimarcare è che anche a queste elucubrazioni sottostà la percezione di un legame fra la raffigurazione dei *Prodi* e delle *Eroine* e il tema della morte e della caducità della gloria: un'associazione che sembra non poter essere rovesciata se non attraverso un complicato meccanismo da macchina del tempo. Altrettanto significativa, specialmente perché ripresa negli studi successivi, è la tendenza a vedere un legame fra la componente celebrativa delle raffigurazioni e la psicologia, l'inconscio, anzi, di Valerano.

Entrambe le posizioni si ritrovano in uno studio di Robert Fajen, pubblicato nel 2000⁵¹. L'autore è attualmente impegnato in una nuova edizione critica del *Livre du chevalier errant*⁵². Come abbiamo visto, da tempo è stata attirata l'attenzione sulle tangenze tra il romanzo e il ciclo della Manta. In effetti,

⁵⁰ *Ibid.*, p. 405.

⁵¹ R. FAJEN, *Malinconia di un lignaggio. Lo Chevalier Errant nel castello della Manta*, «Romania», 118, 2000, pp. 105-137. Si veda inoltre ID., *La conversione del marchese. Storia, finzione e autorappresentazione nel Livre du Chevalier errant di Tommaso III di Saluzzo*, in *La cultura a Saluzzo fra Medioevo e Rinascimento. Nuove ricerche*, atti del convegno (Saluzzo 2006), a cura di R. Comba, M. Piccat, Cuneo 2008, pp. 11-22. Entrambi gli studi presentano parte delle ricerche esposte più diffusamente in ID., *Die Lanze und die Feder. Untersuchungen zum Livre du Chevalier errant von Thomas III., Markgraf von Saluzzo*, Wiesbaden 2003.

⁵² THOMAS III. VON SALUZZO, *Le Livre du Chevalier errant. Kritische Edition*, hrsg. von R. Fajen, in corso di pubblicazione.

benché non sembri possibile sostenere un utilizzo delle miniature del manoscritto parigino come modello figurativo per gli affreschi, romanzo e pitture restano comunque legati da un elemento importante. Nel passo illustrato dalle miniature, Tommaso III celebra i nove prodi e le nove eroine, descrivendone le imprese con brevi componimenti in versi⁵³. Si tratta della forma tradizionale di presentazione del *topos* in contesti letterari: una serie di *dits* di una strofe, ciascuno dedicato a un personaggio⁵⁴. Come vedremo più avanti, la coincidenza di questi componimenti con il testo di alcuni *tituli* della sala baronale rende probabile che il *Livre du chevalier errant* sia stato tenuto presente come fonte testuale al momento della redazione delle iscrizioni o che, per lo meno, sia in stretto rapporto con la fonte testuale utilizzata. Muovendo da queste affinità tra romanzo ed affreschi, Fajen ha proposto di riconoscere nello *Chevalier errant* la fonte di ispirazione per l'intero ciclo, che sarebbe stato concepito per ripercorrere le tre *branches* in cui è diviso il romanzo, corrispondenti a tre momenti del viaggio allegorico del cavaliere protagonista.

La prima *branche* narra il soggiorno nel Regno di Amore, illustrato, per Fajen, sulla parete della *Fontana di giovinezza*. Il cavaliere giunge quindi alle terre di Dama Fortuna, nel cui palazzo incontra, fra i grandi della storia, i nove prodi e le nove eroine. Alcuni di questi, caduti in disgrazia, lamentano le proprie sventure e la volubilità della signora a cui si sono affidati; attraverso le loro parole il protagonista, già consapevole dell'illusorietà dei piaceri assaporati nel Regno di Amore, apprende che neppure la gloria terrena è in grado di donare all'uomo la vera felicità. Prosegue quindi il suo viaggio sino alla dimora di *Dame Congnoissance*, che gli dimostra gli errori compiuti e lo istruisce nella dottrina cristiana. Alla Manta, dopo l'affresco sul Regno di Fortuna (i *Nove Prodi* e le *Nove Eroine*), il soggiorno del cavaliere nel Regno di Conoscenza sarebbe rispecchiato dalle raffigurazioni sacre della nicchia sulla parete est.

Secondo l'interpretazione di Fajen, Valerano, facendo trasporre il romanzo paterno sulle pareti del salone, avrebbe voluto intrecciare ai moniti morali espressi dalla vicenda del Cavaliere un messaggio più personale, autobiografico. Come già ipotizzato da Arasse, nei panni dei prodi e delle

⁵³ TOMMASO III DI SALUZZO, *Il libro del Cavaliere Errante*, pp. 377-381.

⁵⁴ Su questa soluzione e sulle sue origini si può vedere, ad esempio, G.M. CROPP, *Les Vers sur les Neuf Preux*, «Romania», 120, 2002, pp. 449-482.

eroine sarebbero ritratti gli esponenti del casato saluzzese, ma non a fini celebrativi: piuttosto, il tema dei prodi sarebbe stato scelto come esempio della caducità del potere terreno. Nello *Chevalier errant*, come si è detto, alcuni eroi e alcune eroine sono presentati tra le vittime di Dama Fortuna, tra i grandi abbandonati dal favore della dea. In maniera analoga, anche alla Manta essi intonerebbero un compianto sulla loro passata potenza: Fajen cita, a riprova, la conclusione dei *tituli* dell'affresco dei *Prodi*, in cui viene ricordata la morte violenta di alcuni personaggi.

Sovrapporre a questi *exempla* dell'inanità del potere terreno la serie di ritratti degli antenati esprimerebbe appunto quella «malinconia di un lignaggio» a cui fa cenno il titolo del contributo: «la storia del lignaggio di Valerano, rappresentata attraverso i Nove Prodi e le Nove Eroine, è la storia di un declino»⁵⁵. Il riferimento è alla lunga lotta che contrappose i Saluzzo alla dinastia sabauda nel corso del XIV secolo, quando i Savoia, affiancati dal ramo collaterale degli Acaia, tentarono a più riprese di estendere la propria egemonia sul piccolo marchesato⁵⁶. La sconfitta definitiva toccò proprio a Tommaso III, nel 1413. Le truppe sabaude, capitanate da Ludovico di Acaia, giunsero ad assediare Saluzzo, costringendo il marchese ad arrendersi e a prestare omaggio al duca Amedeo VIII. Scegliendo di far ritrarre se stesso e la moglie nei panni di Ettore e Penthesilea, Valerano avrebbe voluto alludere a questa sconfitta: entrambi gli eroi trovarono infatti la morte combattendo contro i greci – cioè, fuor di metafora, contro i principi di Acaia⁵⁷.

La presenza del ritratto di Valerano nell'affresco dei *Prodi* suggerisce a Fajen, infine, di stratificare ulteriormente la lettura del ciclo. Esattamente come nello *Chevalier errant* Tommaso III si identifica esplicitamente con il cavaliere protagonista, così, negli affreschi della sala baronale, Valerano avrebbe fatto raffigurare se stesso mentre ripercorre il cammino compiuto nel romanzo dall'*alter ego* del padre. Se lo vediamo raffigurato fra i *Nove Prodi* – cioè nel paese di Dama Fortuna – è perché vi è giunto dal Regno d'Amore, cioè dalla raffigurazione antistante, la *Fontana di giovinezza*. Lo studioso propone infatti di identificare un secondo ritratto di Valerano, pro-

⁵⁵ FAJEN, *Malinconia di un lignaggio*, p. 124.

⁵⁶ Le vicende del contrasto fra i marchesi di Saluzzo e i conti di Savoia sono ripercorse efficacemente da PROVERO, *Valerano di Saluzzo*.

⁵⁷ Questa posizione è stata ripresa, ad esempio, da R. SILVA, *Gli affreschi del Castello della Manta. Allegoria e teatro*, Cinisello Balsamo 2011, pp. 13-14.

prio ai margini dell'affresco della *Fontana*: si tratterebbe della figura che guida il gruppo di musicisti in apertura al corteo dei giovani che si allontanano dalla fonte, spronando il cavallo nel folto di un boschetto. Fajen rimarca la somiglianza fra la fisionomia del personaggio ed il ritratto di Valerano nelle vesti di Ettore; aggiunge inoltre che anche questa seconda effigie sarebbe segnalata da elementi araldici: i musicisti del gruppo portano medaglioni e banderuole con l'aquila imperiale, cimiero dei Saluzzo della Manta; inoltre uno degli alberi del boschetto in cui si addentra il giovane è identificato dallo studioso come agrifoglio (si tratta, anche in questo caso, di biancospino), cioè la pianta che compare nell'impresa di Valerano. 13
5

Nel *Livre du chevalier errant*, il Cavaliere abbandona il Regno d'Amore in preda all'angoscia, addentrandosi in una cupa foresta: deve correre alla ricerca della donna amata, che gli è stata rapita da un cavaliere fellone. Allo stesso modo, nell'affresco, il Cavaliere errante/Valerano si slancerebbe con foga oltre i margini della pittura, in preda a un'agitazione causata dall'aver troppo dimorato tra i falsi piaceri di Amore:

il cavallo del giovane Valerano ha i fianchi sanguinanti, come un ossesso il cavaliere lo sprona per entrare nella foresta. La compagnia amorosa del castello della Manta cavalca in una "selva oscura" che, come nella *Commedia* di Dante, simboleggia la seduzione del peccato⁵⁸.

La presenza di Valerano come primo dei prodi, nell'affresco seguente, simboleggerebbe la sua liberazione dalla *vita voluptuosa* del mondo di Amore, il suo passaggio alla *vita activa* e la nuova disillusione di fronte all'incostanza di Dama Fortuna. Il percorso del committente si concluderebbe quindi, come quello del Cavaliere, nel porto sicuro di Conoscenza, simboleggiato dalla nicchia con la *Crocifissione*. Anche in quest'ultima tappa del viaggio il committente sarebbe presente all'interno dell'opera: in carne ed ossa, allorché sedeva nella sala, volgendo lo sguardo alle pitture sacre; oppure simboleggiato *in absentia* dallo stemma sulla cappa del camino, anch'esso posto a fronteggiare la nicchia⁵⁹.

L'interpretazione di Fajen non sembra reggere per molti aspetti. Partiamo, innanzitutto, da alcuni dettagli. Abbiamo già visto come l'ipotesi di una

⁵⁸ FAJEN, *Malinconia di un lignaggio*, p. 128.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 129.

galleria dinastica debba ritenersi inconsistente. Per quanto riguarda i ritratti, realmente presenti, di Valerano come Ettore e Clemenza come Pentesilea, penso che l'idea di un'allusione agli Acaia sia da rivedere. Oltre a Fajen, anche Romano Silva – dei cui studi ci occuperemo tra poco – ha proposto di riconoscere nella scelta dei due personaggi una dichiarazione di ostilità nei confronti del potere sabauda, pur nell'ammissione della sconfitta patita. L'ipotesi, tuttavia, sembra piuttosto anacronistica. Come si è detto, nei primi decenni del XV secolo l'opposizione politica e militare del marchesato di Saluzzo al predominio sabauda era ormai venuta meno: dopo le dure sconfitte subite da Federico II e Tommaso III, la sottomissione dei marchesi ai conti di Savoia aveva ormai trovato sanzione giuridica. A quanto sappiamo, lo stesso Valerano, negli anni della reggenza, fu tra i principali artefici della riconciliazione con i nuovi signori. Persa ogni realistica prospettiva di riguadagnare la piena autonomia del Marchesato, la saggezza dell'operato di Valerano consistette appunto nel far buon viso a cattivo gioco: come primo atto di governo, egli procedette a giurare fedeltà agli Acaia, su espressa volontà testamentaria del padre, e da quel momento in avanti agì con l'intento di stabilire buoni rapporti con il versante sabauda, inaugurando la politica di concordia e convivenza pacifica poi proseguita dal fratello⁶⁰. Dovette trattarsi di una scelta perseguita con coerenza e senza mezzi termini, se a quasi tre secoli di distanza Valerano veniva ricordato, proprio per la sua saggezza e la sua abilità di governo, nel *Theatrum Sabaudiae*, il monumento editoriale a cui i Savoia affidarono la celebrazione dei propri Stati⁶¹. Per quanto un tale atteggiamento formale potesse nascondere sentimenti di frustrazione e rivalsa, certo la necessità politica non avrebbe permesso di esprimerli in maniera così provocatoria.

La scelta delle figure di Ettore e Pentesilea trova una spiegazione più semplice, calata in quella stessa letteratura cavalleresca che rappresentava la fonte dell'immaginario letterario e figurativo legato ai nove prodi. Nei romanzi di materia antica, ad unire i due personaggi, al di là della comune lotta contro gli achei, era soprattutto l'amore dell'amazzone per l'eroe

⁶⁰ PROVERO, *L'onore di un bastardo*, p. 81.

⁶¹ L'elogio di Valerano compare nel capitolo dedicato alla Manta. Si veda la bella edizione curata da Luigi Firpo: *Theatrum Sabaudiae (Teatro degli stati del Duca di Savoia)*, 2 voll., Torino 1984-1985, I, 1984, p. 206.

troiano, che dal *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure (ca 1160) divenne la motivazione narrativa del soccorso portato da Penthesilea alla città assediata⁶². La vicenda conobbe grandissima fortuna nella letteratura successiva; viene ampiamente ripresa e arricchita da Christine de Pisan⁶³, e persino Boccaccio, nel *De mulieribus claris*, afferma che la regina «audita troiani Hectoris virtute, invisum ardentem amavit»⁶⁴. Doveva insomma trattarsi di un'associazione immediata per committenti e visitatori medievali, che riconoscevano facilmente nei due personaggi l'unica coppia di amanti nella serie di prodi ed eroine.

Altro punto discutibile dello studio di Fajen è l'identificazione di un secondo ritratto di Valerano nell'affresco della *Fontana di giovinezza*. La somiglianza fisionomica non è, a mio avviso, così stringente. Il taglio di capelli è quello alla moda negli anni di realizzazione delle pitture; negli affreschi lo portano diverse altre figure, oltre ad Ettore/Valerano. Anche il colore dei capelli può dire poco: è lo stesso biondo rossastro di quasi tutte le figure che compaiono nelle pitture. I tratti piuttosto sgraziati del volto (il naso diritto, il mento prominente, le guance incavate) si trovano spesso ripetuti negli altri visi dell'affresco, cosicché il personaggio che stiamo esaminando non si distingue in maniera convincente dalle altre figure che affollano la scena: la distanza rispetto al ritratto estremamente curato nella serie dei prodi sembra piuttosto marcata. Soprattutto non è chiaro per quale ragione, in un affresco in cui compare un fastoso corteo di dame e cavalieri, abbigliati sontuosamente, Valerano avrebbe deciso di farsi ritrarre nel mezzo di un gruppo di suonatori radunati accanto a un cavallo da soma. Perché il personaggio indicato da Fajen è a tutti gli effetti un musicista, raffigurato mentre prende una boccata d'aria prima di portare di nuovo alle labbra lo strumento che sta suonando. Se si fosse voluto raffigurare un personaggio analogo al Cavaliere del romanzo, per quale ragione lo si sarebbe reso irriconoscibile sotto queste spoglie? D'altra parte, non si può dire che il boschetto di alberelli in cui stia entrando la figura possa essere considerato una rappresen-

⁶² BENOÎT DE SAINTE-MAURE, *Le Roman de Troie*, éd. par E. Baumgartner, F. Vieliard, Paris 1998, vv. 23383 e sgg. Per il riconoscimento di Benoît come probabile inventore dell'episodio, si veda *ibid.*, p. 655.

⁶³ CHRISTINE DE PIZAN, *La Città delle Dame*, a cura di P. Caraffi, Milano 1999, pp. 124 e sgg.

⁶⁴ GIOVANNI BOCCACCIO, *De mulieribus claris*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, 10 voll., Milano 1964-1998, X, a cura di V. Zaccaria, 1970², p. 103.

tazione efficace della tetra «forest obscure» dello *Chevalier errant*, né che il personaggio stia spronando «come un ossesso» il suo animale: nei fianchi appena graffiati della cavalcatura vedrei semplicemente una prova dell'apprezzamento e della cura per il dettaglio che informa lo stile degli affreschi.

Prima di attribuire un particolare significato a questo brano del ciclo, bisogna tenere conto che il gruppo di musicisti che accompagna nei dipinti all'aperto una compagnia di nobili con le loro dame è un motivo molto ricorrente nell'arte cortese. Mi limito a citare due soli esempi: la *Cavalcata di Maggio* nel manoscritto delle *Très riches heures* del duca di Berry (1412-1426 ca)⁶⁵, in cui i trombettieri guidano il corteo, esattamente come nella sala baronale, e il *Mese di giugno* nel ciclo di affreschi di Torre Aquila a Trento (1400 ca), dove il gruppo di suonatori intrattiene le coppie che danzano sul prato. In entrambi i casi i musicisti portano dei contrassegni araldici: medaglioni applicati sulle vesti e banderuole appese agli strumenti. Nell'affresco trentino le insegne sono state ridipinte con le armi del cardinale Bernardo Cles, che fece restaurare il ciclo nel Cinquecento, ed è plausibile che in origine recassero lo stemma del committente quattrocentesco⁶⁶. La presenza di simboli araldici sulle vesti dei musicisti è quindi un elemento consueto, che rispecchia le reali pratiche di abbigliamento: un signore faceva esibire le proprie insegne ai suonatori che stipendiava, esattamente come avrebbe potuto far loro indossare una livrea. Ciò che accade a Trento e nella miniatura avviene anche alla Manta: la presenza di un simbolo riconducibile all'araldica marchionale non sembra pertanto voler convogliare l'attenzione su un ritratto nascosto. D'altra parte, il suonatore che si vorrebbe rappresenti Valerano porta lo stesso collare col medaglione indossato dai suoi compagni, e se è difficile pensare che il signore del luogo si sia fatto ritrarre nelle vesti di un musicista – professione di assai scarso prestigio sociale – è ancor meno probabile che si sia fatto ritrarre nelle vesti di un musicista *al proprio servizio*. Quanto all'alberello di biancospino, la sua presenza non segnala per forza un ritratto di Valerano: è una pianta di biancospino anche quella che compare accanto a Sinope nella serie delle eroine, senza che per questo si possa ipotizzare un legame particolare tra l'eroina e il committente.

⁶⁵ Chantilly, Musée Condé, ms. 65, *Très riches heures du Duc de Berry*, c. 5v.

⁶⁶ E. CASTELNUOVO, *Il ciclo dei Mesi di Torre Aquila a Trento*, Trento 1987, p. 60.

Veniamo ora all'idea di fondo dell'interpretazione di Fajen, cioè la nascita del ciclo come trasposizione delle forme e dei contenuti del *Livre du chevalier errant*. In primo luogo, è bene ricordare che tutti i soggetti raffigurati nella sala baronale sono temi consueti nella decorazione delle dimore nobiliari del tardo Medioevo, come vedremo meglio nella seconda parte di questo lavoro. Tranne la comparsa dei gruppi canonici dei prodi e delle eroine nella rocca di Dama Fortuna, nessun altro elemento lega effettivamente le raffigurazioni della Manta al contenuto del romanzo. La fontana di giovinezza non compare nelle descrizioni del Regno di Amore, né c'è ragione per ritenere che le comuni raffigurazioni sacre della nicchia (*Crocifissione* e *Santi*) siano un rimando all'episodio di *Dame Cognoissance*.

Tuttavia, resta il fatto che i tre gruppi di raffigurazioni, pur senza essere ispirati al romanzo nel contenuto, potrebbero esserlo nel significato. L'idea di una ripresa dello *Chevalier errant* potrebbe essere valida, cioè, qualora gli affreschi della sala fossero stati realmente concepiti in forma di percorso allegorico, analogamente al romanzo: partendo dalla denuncia dei piaceri dei sensi (la *Fontana di giovinezza*), passando per la dimostrazione della caducità del potere terreno (i *Prodi* e le *Eroine*), approdando infine alla consapevolezza che l'unico bene è riposto in Dio (la *Crocifissione*).

In effetti, il lavoro di Fajen ha il merito importante di aver sollevato per la prima volta il problema del ruolo giocato all'interno del ciclo dalla componente sacra, precedentemente trascurata. Quest'impostazione è stata ripresa da Romano Silva in due interventi recenti: un volume pubblicato nel 2011 ed un articolo uscito l'anno successivo⁶⁷.

Anche Silva propone una lettura moralizzata del ciclo, decifrandovi un'allegoria del percorso dell'uomo verso la salvezza. A differenza di Fajen, tuttavia, riconosce l'indipendenza delle raffigurazioni sacre e della *Fontana di giovinezza* dal contenuto del *Livre du chevalier errant*, la cui influenza sugli affreschi viene circoscritta alla serie dei prodi e delle eroine⁶⁸.

Per interpretare la *Fontana di giovinezza*, Silva parte da una scoperta dovuta alla Meneghetti, che ha dimostrato l'originaria appartenenza alla

⁶⁷ SILVA, *Gli affreschi del Castello della Manta*; ID., *Alla ricerca della Fontana di giovinezza. Il programma iconografico del castello della Manta: riflessioni e nuove proposte*, in «Conosco un ottimo storico dell'arte...». Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani, a cura di M.M. Donato, M. Ferretti, Pisa 2012, pp. 163-171.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 170.

14 biblioteca dei Saluzzo del ms. fr. 146 della Bibliothèque nationale di Parigi, contenente una copia miniata del *Roman de Fauvel* di Gervais du Bus e Chaillou du Pestain⁶⁹. Fra le illustrazioni di questo codice compare la prima attestazione figurativa nota della *Fontana di giovinezza*⁷⁰. Il manoscritto risale ai primi decenni del XIV secolo; l'illustrazione è molto distante, per stile e composizione, dal movimento, dalla ricchezza e dalla vivacità dell'affresco della Manta. Più che il precedente figurativo, a Silva interessa pertanto l'interpretazione data al tema della fontana nel romanzo, interpretazione che egli ritiene abbia determinato la scelta del soggetto per l'affresco.

Il *Roman de Fauvel* è la prima opera letteraria in cui la fontana di giovinezza viene trasformata in un simbolo negativo: non è più la sorgente medicamentosa e purificatrice custodita da sacerdoti nei pressi del Paradiso terrestre, come all'ingresso del motivo nella letteratura occidentale attraverso la *Lettera del Prete Gianni* e il *Roman d'Alexandre*⁷¹, ma un maleficio diabolico sorto nel cortile del palazzo di Fauvel, l'asino simbolo del vizio che regna con la moglie Vanagloria su un *monde renversé* devastato dal peccato e dalla follia. Alla luce del romanzo, nella sala baronale il ringiovanimento dei vecchi e il loro abbandonarsi, dopo il prodigio, ai piaceri dell'amore e della caccia andrebbero dunque interpretati in chiave negativa, come monito a fuggire la peccaminosa voluttà dei sensi. Più degna è infatti la ricerca della gloria, attraverso la nobiltà d'animo e la prodezza guerriera: ad essa additano le figure dei prodi e delle eroine, ma lamentando al contempo, attraverso i *tituli* spesso conclusi con la descrizione della morte, la vanità del potere e della fama. L'unica vera salvezza, dal tempo e dal peccato, è riposta in Cristo, il cui sacrificio per la redenzione del mondo è raffigurato nella nicchia all'estremità della sala.

3 Le immagini sacre costituirebbero, pertanto, il momento culminante della narrazione allegorica. Secondo Silva, quest'ipotesi troverebbe conferma nella scelta dei santi che attorniano la *Crocifissione*: scelta mirata a contrapporre esplicitamente la salvezza ottenuta tramite l'acqua battesimale al rinnovamento illusorio dei corpi nella *Fontana di giovinezza*. Da un lato compare il Battista; dall'altro san Quintino di Vermand, il cui corpo, dopo

⁶⁹ M.L. MENEGHETTI, *Il manoscritto francese 146 della Bibliothèque Nationale di Parigi, Tommaso di Saluzzo e gli affreschi della Manta*, in *La sala baronale*, pp. 61-72: 70.

⁷⁰ Segnalata da A. RAPP, *Der Jungbrunnen in Literatur und bildender Kunst des Mittelalters*, Zürich 1976, p. 121 e messa in rapporto con gli affreschi della Manta dalla Meneghetti.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 18-25.

il martirio, fu gettato nel fiume Somme e recuperato dalle acque anni dopo, per opera di una pia matrona cieca che in virtù della propria devozione riottenne miracolosamente la vista. Un fatto interessante, segnalato da Silva, è inoltre l'esistenza di un santo omonimo, san Quintino di Meaux, spesso indistinto, nel culto, da Quintino di Vermand⁷². La sua figura è legata direttamente alla leggenda di una fontana, divenuta miracolosa dopo che il santo, martirizzato prima di ricevere il battesimo, vi si battezzò immergendo la propria testa decapitata.

La sala baronale si rivelerebbe così la descrizione visiva di un percorso di salvezza: dal mondo del peccato all'illusione di una gloria imperitura nell'esercizio delle virtù, per giungere infine, attraverso il pentimento, alla rigenerazione del battesimo in Cristo.

1.3. *Uno sguardo generale sul problema dell'interpretazione*

L'approccio interpretativo adottato da Fajen e Silva porta a ricostruire un piano iconografico complesso, a risalire ad un significato profondo, che trascende la natura immediata dei soggetti. Si tratta, in ultima istanza, di applicare al ciclo un'esegesi di tipo scritturale: guardando oltre il significato immediato, la 'lettera' delle raffigurazioni, per svelare un significato allegorico che conduce, a sua volta, ad un insegnamento morale e religioso. La proposta è affascinante, ma proprio per la sua complessità è prudente valutarla con attenzione, prima di accettarne le conclusioni.

In effetti, le proposte interpretative che abbiamo esaminato partono dal presupposto – mai dichiarato espressamente proprio perché ritenuto scontato – che il ciclo della sala baronale *richieda* una spiegazione, *necessiti* di una lettura allegorica per essere compreso. Nella parte restante di questo lavoro vorrei tentare di risalire a monte delle interpretazioni sinora proposte, provando a pormi una questione di ordine più generale. Fino a che punto un ciclo cortese come quello della Manta può essere stato investito, all'epoca, di significati ulteriori? Esiste un piano allegorico, che presupponga un'interpretazione, o siamo di fronte a una serie di *topoi* decorativi, investiti, come unico significato ulteriore, di una componente autocelebrativa?

⁷² Si veda *infra* pp. 240-241.

Interpretare un ciclo di raffigurazioni o, sul versante opposto, negare che esso abbia necessità di interpretazione può essere possibile solo calando l'opera nel contesto culturale in cui e per cui fu concepita. Per cercare di trovare risposta a queste domande, proverò, pertanto, ad allargare il più possibile il ventaglio dei confronti figurativi alla luce dei quali valutare il ciclo della Manta, prendendo in considerazione, innanzitutto, i singoli temi affrescati: la loro diffusione nella cultura cortese del Tre-Quattrocento, il ruolo e le valenze di cui erano investiti nella letteratura, nelle arti figurative, nel pensiero e nell'immaginario dell'epoca⁷³. Passerò quindi ad esporre alcune considerazioni sui rapporti del ciclo con l'immediato contesto figurativo, basandomi sui risultati di una ricognizione delle opere di pittura profana monumentale di cui si conservano resti in area saluzzese e sabauda, ed ampliando il confronto, laddove necessario, ai maggiori cicli di pittura cortese, in primo luogo quelli realizzati nel resto delle Alpi. Nonostante l'esiguità delle testimonianze superstiti, l'indagine ha permesso di delineare alcune tendenze comuni per quanto riguarda le soluzioni figurative, l'impaginazione dei cicli, la scelta e l'accostamento dei soggetti: elementi che si stanno rivelando importanti per una migliore comprensione del ciclo della Manta, sia dal punto di vista dell'ideazione iconografica che da quello della realizzazione tecnica.

In una simile ricerca, le opere letterarie e figurative delle quali ci si può avvalere e le notizie storiche che si hanno a disposizione restano, nella maggior parte dei casi, difficili da interpretare. Le raffigurazioni conservate ci sono pervenute quasi solamente in forma parziale, in molti casi asportate dal loro luogo d'origine. È frequente la mancanza di dati su provenienza e committenza. Le opere letterarie in cui si tratta dei prodi e delle eroine, che spesso tramandano testi utilizzati come *tituli* nelle raffigurazioni o descrizioni degli stemmi attribuiti ai personaggi, giacciono in parte inedite, a

⁷³ Nella la cospicua bibliografia dedicata ai temi della *fontaine de jeunesse*, dei nove prodi e delle nove eroine, spiccano, per l'impostazione tesa a ricostruire l'evoluzione storica dei temi, dalle origini alla fortuna successiva, i lavori di: Robert L. Wyss (*Die neun Helden. Eine ikonographische Studie*, «Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», 17, 1957, pp. 73-106) e Horst Schroeder (*Der Topos der Nine Worthies in Literatur und bildender Kunst*, Göttingen 1971) sui nove prodi, la monografia di Ingrid Sedlacek dedicata alle eroine (*Die Neuf Preuses. Heldinnen des Spätmittelalters*, Marburg 1997) e lo studio di Anna Rapp sulla fontana di giovinezza (*Der Jungbrunnen*). Un importante contributo alla ricerca di confronti figurativi mi è stato fornito, inoltre, dalla consultazione della fototeca del Warburg Institute.

volte al tutto ignorate dagli studi. Anche in conseguenza di questa situazione, molti aspetti del lavoro in corso necessitano ancora di approfondimento; altri, per la natura stessa delle testimonianze figurative su cui si basano (perdute o mutile) non possono che essere oggetto di un'interpretazione incerta, sulla quale, probabilmente, non si potrà mai giungere a conclusioni sicure. Mi limiterò pertanto a fornire un resoconto dello stato dello studio, con la consapevolezza di non poter offrire, in molti casi, dati esaustivi o interpretazioni certe.

2. Diffusione e significato dei soggetti affrescati

2.1. I Nove Prodi e le Nove Eroine

Fortuna letteraria e figurativa

Come è da tempo ben noto, la popolarità del tema dei prodi e delle eroine fra Trecento e Cinquecento, soprattutto in Francia e in Inghilterra, fu vastissima, e le opere letterarie ne offrono numerose testimonianze. Nel *Livre du Champ d'Or* (1389), Jean le Petit introduce la rassegna delle eroine ricordando, proprio perché non ce ne sarebbe bisogno, che «neuf preux sont, trop bien le savon / et aussì neuf preuves avon»⁷⁴. William Caxton, il celebre stampatore inglese, nella prefazione alla *Morte d'Arthur* di sir Thomas Malory (1485) spiega di avere intrapreso l'edizione dell'opera per soddisfare le pressanti richieste dei clienti, stupiti che egli avesse già dato alle stampe uno scritto su Goffredo di Buglione, ma nulla su Artù, il primo dei prodi cristiani e, per di più, sovrano di Inghilterra:

For it is notoyrly known through the universal world that there be nine worthy and the best that ever were, that is to wit, three paynims, three Jews, and three Christian men⁷⁵.

I nove eroi erano ancora «universalmente noti» a un secolo di distanza, quando continuavano ad essere fatti sfilare sui *pageants* nelle rappresentazioni popolari parodiate da Shakespeare in *Love's Labour's Lost* (1594)⁷⁶.

Gli studi di Robert L. Wyss e Horst Schroeder⁷⁷ raccolgono un buon numero di attestazioni figurative del tema dei prodi e delle eroine, innanzitutto per quanto riguarda una delle principali forme di circolazione del motivo fra tardo Quattrocento e Cinquecento: la serie xilografica corredata di didascalie in versi sulle imprese dei personaggi. Nelle impressioni francesi, i *tituli* che accompagnano le figure discendono, in forma più o meno rimaneggiata, dai *dits* dei prodi contenuti nei *Voeux du Paon* di Jacques de Lon-

⁷⁴ JEAN LE PETIT, *Le Livre du Champ d'Or*, in *Le Livre du Champ d'Or et autres poèmes inédits par Me Jean le Petit, docteur en théologie de l'Université de Paris*, éd. par P. Le Verdier, Rouen 1895, vv. 1215-1216. Il corsivo è mio.

⁷⁵ WILLIAM CAXTON, *Preface*, in THOMAS MALORY, *Le Morte d'Arthur*, ed. by J. Cowen, 2 voll., London 2004, I, pp. 3-7: 3.

⁷⁶ Atto V, scena II.

⁷⁷ WYSS, *Die neun Helden*; SCHROEDER, *Der Topos der Nine Worthies*.

guyon, il romanzo di inizio Trecento in cui compare la prima attestazione letteraria del tema⁷⁸.

Accanto – e precedentemente – alla divulgazione xilografica, i prodi e le eroine furono di frequente presi a soggetto per serie di arazzi. Di queste, per lo più, resta il solo ricordo degli inventari o, in casi fortunati, qualche singolo pezzo isolato. La serie più nota fra quelle sopravvissute parzialmente è il gruppo di tappezzerie con i nove prodi appartenuto a Jean de Berry, oggi al Cloisters Museum; ma sopravvivono frammenti di numerose altre serie, fra i quali è stato possibile, come vedremo, scoprire qualche confronto interessante per le figure della Manta.

La miniatura abbonda di raffigurazioni dei personaggi appartenenti ai due gruppi, ma per lo più nel contesto di opere in cui compaiono come figure autonome, slegate dal canone dei *preux* o delle *preuses*. È più raro trovarli riuniti e rappresentati insieme, benché in questa forma appaiano spesso negli armoriali, attraverso la raffigurazione della serie dei loro stemmi. A mia conoscenza, la teoria di personaggi stanti, che figura spesso in affreschi ed arazzi, nella miniatura si ritrova solo in due casi: nella copia parigina del *Livre du chevalier errant* e in un'illustrazione al *Traité des Neuf Preux et des Neuf Preues* di Sébastien Mamerot (1462 ca, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, mss. 2577-2578), in cui i nove prodi sono ritratti in un loggiato, con una soluzione analoga a quella dello *Chevalier errant*⁷⁹.

15

Il *Traité des Neuf Preux et des Neuf Preues* è una compilazione da opere storiografiche che tramandano le gesta dei singoli personaggi, alla quale si accompagnavano due capitoli, non pervenutici, su Bertrand du Guesclin e Giovanna d'Arco, celebrati come decimo prode e decima eroina⁸⁰. Lo scritto

⁷⁸ Si veda al riguardo CROPP, *Les Vers sur les Neuf Preux*.

⁷⁹ Il codice non contiene, invece, un'illustrazione con il gruppo delle eroine, che compaiono solo singolarmente, nel contesto di qualche episodio delle loro vicende. Sulla biografia dell'autore e sul contenuto dell'opera si veda: M. LECOURT, *Notice sur L'Histoire des Neuf Preux et des Neuf Preues de Sébastien Mamerot*, «Romania», 37, 1975, pp. 529-537. Lo scritto è noto nella sola copia viennese ed è stato edito in forma parziale solo di recente, in una tesi di dottorato discussa nel 2011 da Anne Salamon: *Écrire les vies des Neuf Preux et des Neuf Preuses à la fin du Moyen Âge: étude et édition critique partielle du Traité des Neuf Preux et des Neuf Preuses de Sébastien Mamerot (Josué, Alexandre, Arthur; les Neuf Preuses)*, tesi di dottorato, Université Paris-Sorbonne, 2011. Per il momento non ho potuto, purtroppo, consultare questo lavoro.

⁸⁰ EAD., *Écrire les vies des Neuf Preux et des Neuf Preuses à la fin du Moyen Âge: étude et édition critique partielle du Traité des Neuf Preux et des Neuf Preuses de Sébastien Mamerot (Josué, Alexandre, Arthur; les Neuf Preuses)*, «Perspectives médiévales» <<http://peme.revues>>.

costituisce una testimonianza di grande interesse per lo studio del *topos* dei nove prodi al momento della sua massima fortuna, fra l'aristocrazia francese legata alle vicende della guerra dei Cento anni⁸¹. Approfondirne la conoscenza potrebbe essere utile anche in merito allo studio degli affreschi della Manta. Il *Traité* non sembra avere alcun rapporto diretto con lo *Chevalier errant*, né dal punto di vista della sua composizione né da quello del suo confezionamento in un codice miniato⁸². L'impostazione simile delle miniature raffiguranti i prodi nel codice di Mamerot e nel ms. fr. 12559, con i nove personaggi riuniti in una sala, può essere testimonianza di una più diffusa tipologia di rappresentazione del tema, di cui non si sono conservate altre attestazioni. Se le miniature dello *Chevalier errant* parigino appartenessero effettivamente a una simile tradizione, lontana dall'ambientazione in un verziere della sala baronale, avremmo ulteriore conferma del fatto che gli affreschi non derivano da esse l'iconografia.

Benché a noi siano giunte in numero maggiore raffigurazioni in xilografie, arazzi e miniature, i nove prodi e le nove eroine erano effigiati frequentemente in opere monumentali, pittoriche o scultoree. In Francia, Italia e nelle isole britanniche il tema prevale nella decorazione delle dimore nobiliari, soprattutto in ambienti di rappresentanza; in area germanica, si ritrova in primo luogo in contesti civici⁸³. Ancora nel Cinquecento, la raffigurazione dei prodi era il tipico apparato che ci si aspettava di trovare in una dimora nobile: George Whetstone, drammaturgo inglese della seconda metà del secolo, per rappresentare efficacemente un signore nell'atto di dare ordini al carpentiere Dowson per l'allestimento della decorazione di una sala, fa iniziare il dialogo con la battuta: «Dispatch, Dowson: up with thy frame quickly, / so space your roomes, as the Nyne Worthies may / be so instauled as best may please the eye»⁸⁴.

org/2501>, 34, 2012, paragrafo 9.

⁸¹ L'opera fu composta su richiesta di Louis de Laval, governatore del Delfinato e di Genova, desideroso di veder celebrato il suo casato attraverso le gesta di Bertrand du Guesclin, parente per parte di madre, e di Giovanna d'Arco, nelle cui schiere avevano combattuto i suoi due fratelli maggiori (LECOURT, *Notice sur l'Histoire des Neuf Preux*, pp. 535 e sgg.).

⁸² Sappiamo dal *colophon* che il manoscritto fu realizzato a Troyes, non a Parigi come le due copie dello *Chevalier* ancora conservate (*ibid.*, p. 531).

⁸³ Si veda in proposito la ricostruzione di H. SCHROEDER, *Der Topos der Nine Worthies*, *passim*.

⁸⁴ GEORGE WHETSTONE, *Promos and Cassandra*, London 1578, parte seconda, atto I, scena IV. Cit. da J.L. NEVINSON, *A Show of the Nine Worthies*, «Shakespeare Quarterly», 14, 1963, pp.

Attraverso le ricerche svolte negli ultimi anni, mi è stato possibile riunire un discreto numero di testimonianze legate a raffigurazioni monumentali, a volte solamente documentarie, altre costituite da cicli in parte superstiti. Le opere considerate coprono un ampio lasso cronologico – dal XIV al XVII secolo – e sono sparse su una vasta area territoriale: data la scarsità delle testimonianze superstiti, solo una ricerca su ampio raggio può offrire un insieme consistente di dati su cui lavorare. D'altra parte, mettere uno a fianco all'altro casi francesi e scozzesi, opere quattrocentesche e seicentesche, non sembra, in questo caso, una forzatura. Il *topos* dei prodi e delle eroine è un soggetto dalla fortuna quanto mai stabile, al punto da diventare per certi versi una sorta di fossile vivente: nel Settecento si copiavano ancora testi quattrocenteschi sul *Triomphe des Neuf Preux*⁸⁵. Verificare la stabilità secolare dell'uso del canone nell'arte europea permette di giudicare con maggiore oculatezza quali fossero le valenze e i significati principali di cui era veicolo.

Riporto di seguito un elenco delle attestazioni monumentali del tema prese in considerazione nel corso del lavoro, suddivise per area culturale e accompagnate dalla segnalazione dei soggetti a cui si trovano accostate.

103-107: 105.

⁸⁵ È il caso, ad esempio, del cod. fr. 12598 della Bibliothèque nationale de France, *L'histoire des neuf Preux [...] Ector, Alexandre, Julius Cesar, Josué, David, Judas Macabeus, Artur, Charlemaine et Godeffroy de Buillon*.

Marchesato di Saluzzo

1. Castello della Manta (Cuneo): *Nove Prodi* e *Nove Eroine*, affresco, 1416-1426 ca. Sala di rappresentanza (sala baronale). Nello stesso ambiente: armi del committente (Valerano di Saluzzo della Manta), *Fontana di giovinezza*, *Crocifissione e Santi*.

16 2. Saluzzo, casa sita in via Alessandro Volta 16: resti di *tituli* dei *Nove Prodi*, affresco, fine sec. XV⁸⁶.

Territori sabaudi

17 3. Castello di Villa Castelnuovo (Torino): *Nove Prodi*, affresco (due ampi lacerti, attualmente conservati presso il Museo Archeologico dell'Alto Canavese di Cuorgnè, Torino), secondo quarto sec. XV. Sala di rappresentanza. Nello stesso ambiente, tracce di altre raffigurazioni, non identificabili con certezza⁸⁷.

4. Casa forte di La Sauffaz (Haute-Savoie): *Nove Prodi*, pittura murale, secondo terzo sec. XVI. Sala di rappresentanza? Nello stesso ambiente: armi del committente (Jacques de Charansonnay), *Monogramma di Cristo*, figure femminili (la *Sibilla di Samo* e la *Musica?*), *Annunciazione*, *Dio padre e Santi*⁸⁸.

⁸⁶ Le iscrizioni furono segnalate per la prima volta da C.F. SAVIO, *Gli affreschi a "grisaille" e la casa di Davide a Saluzzo*, «Comunicazioni della Società di studi storici, archeologici ed artistici della provincia di Cuneo», 1, 1930, pp. 17-27 e riportate all'attenzione, più di recente, da G. COCCOLUTO, *Sulle pietre e sui muri. Scrivere a Saluzzo e dintorni nella prima metà del Quattrocento*, in *La cultura a Saluzzo fra Medioevo e Rinascimento*, pp. 205-240: 225. La struttura e i contenuti delle strofe non lasciano dubbi in merito al fatto che si tratti dei resti di una raffigurazione dei *Nove Prodi*. Ne riporto di seguito la trascrizione: «De li figloli de Ysrael fui amato, / qu(ando) p(er) mirac(u)lo el sole fu arrestato; / isparso fu el flu<v>io Iordano; / cu(m) li Philistey fui a mano a mano: / <uccisi> trenta doy re cu(m) la mea forza, / e no(n) stimava li Filistim un figo né scorza»; «El s[u]on de l'arpa i' ò trovato; / el gran Golias i' ò ama[zzato]; / in mo[lte] [b]at[taglie] [·?] ++sone / [·?]e [·?] [re]gione / [gli ultimi quattro versi sono scomparsi]».

⁸⁷ Si veda al riguardo: *Il ciclo gotico di Villa Castelnuovo. Intervento di salvataggio e valorizzazione*, a cura di G. Scalva, Torino 2006 e N.C. REBICHON, *Le cycle des Neuf Preux au château de Castelnuovo (Piémont)*, «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge», 122, 2010, pp. 173-188.

⁸⁸ A. JACQUES, *Les Peintures Murales de la Maison-Forte de la Sauffaz*, «Revue Savoisienne», 91, 1950, pp. 139-145. Come rimarca l'autore, l'identificazione delle raffigurazioni resta in alcuni casi incerta a causa del cattivo stato di conservazione delle pitture, in parte quasi illeggibili.

5. Basilica di Valère (Sion, Svizzera): *Nove Prodi*, pittura murale, 1470 ca. Sala di riunione del capitolo per l'amministrazione della giustizia⁸⁹?

Area italiana

6. Palazzo Trinci di Foligno (Perugia): *Nove Prodi*, affresco, 1411-1412. Corridoio fra il palazzo e la cattedrale. Nello stesso ambiente: *Età della vita*⁹⁰.

21

Francia

7. Castello di Coucy (Aisne): statue dei *Nove Prodi* e di *Bertrand du Guesclin* nel salone (*ante* 1387) e delle *Nove Eroine* sul camino di un ambiente residenziale (1399-1407 ca)⁹¹. Perdute; documentate da una descrizione di Antonio Astesano, risalente al 1451⁹², e da un disegno cinquecentesco, raffigurante il solo camino delle eroine, di Jacques Androüet du Cerceau⁹³.

8. Castello di La Ferté-Milon (Aisne): statue delle *Nove Eroine* sulle torri del castello (entro il 1407)⁹⁴.

9. Castello di Pierrefonds (Oise): statue delle *Nove Eroine* sul camino del salone (entro il 1407). Perdute; attualmente sostituite da un rifacimento neomedievale su progetto di Eugène Viollet-le-Duc. Nel corso dei restauri ottocenteschi del castello furono rinvenuti dei frammenti di statue dei *Nove Prodi*, forse in origine collocate sulle torri⁹⁵.

10. Bourges: frammenti di vetrate con i *titoli* delle *Nove Eroine*, provenienti da un edificio della città di incerta identificazione⁹⁶. Prima metà sec. XV.

⁸⁹ Ipotesi avanzata da G. CASSINA, T.A. HERMANÈS, *La peinture murale à Sion du Moyen Age au XVIIIe siècle*, «Société pour la sauvegarde de la cité historique et artistique. Annuaire», 8, 1978, pp. 70-74.

⁹⁰ Sulle raffigurazioni di Palazzo Trinci si veda *infra* pp. 230-231.

⁹¹ J. MESQUI, *Les programmes résidentiels du Château de Coucy du XIIIe au XVIe siècle*, in *Congrès archéologique de France. 148e session 1990: Aisne méridionale*, Paris 1994, pp. 207-247: 219, 226 e sgg.

⁹² ANTONIO ASTESANO, *Epistolarum heroicarum libri tres*, III. *Ad illustrem principem dominum Johannem, marchionem Montisferrati*, vv. 509-560 (testo edito in A.J.V. LEROUX DE LINCY, *Paris et ses historiens au XIVe et XVe siècles*, Paris 1867, pp. 528 e sgg.).

⁹³ Riprodotto in MESQUI, *Les programmes résidentiels*, p. 227.

⁹⁴ ID., C. RIBÉRA-PERVILLÉ, *Les Châteaux de Louis d'Orléans et leurs architectes (1331-1407)*, «Bulletin monumental», 138, 1980, pp. 293-345, in part. 307-310.

⁹⁵ P. BONNET-LABORDERIE, *Le dépôt lapidaire de Pierrefonds et la statuaire de Viollet le Duc*, in *Actes du Colloque international Viollet Le Duc* (Paris 1980), Paris 1982, pp. 185-195: 186 e sgg.

⁹⁶ I resti si conservavano, a inizio Novecento, nei depositi della cattedrale, dove furono rinvenuti e pubblicati da P. CHENU, *Débris de vitraux médiévaux trouvés à Bourges et portant*

11. Parigi, abitazione nota come Hôtel des Preux: statue dei *Nove Prodi* sulla facciata, prima metà sec. XV. L'edificio apparteneva a Georges de la Trémoille (1384-1446), gran ciambellano di Francia⁹⁷.

12. Castello di Belvès (Dordogne): *Nove Prodi e Bertrand du Guesclin a cavallo*, pittura murale, 1480-1490 ca⁹⁸.

13. Castello di Bioule (Tarn-et-Garonne): *Nove Prodi a cavallo*, pittura murale, secondo quarto sec. XVI. Sala di rappresentanza. Nello stesso ambiente: armi dei committenti (Cardaillac)⁹⁹.

14. Castello di Anjony (Cantal): *Nove Prodi a cavallo*, affresco, metà sec. XVI. Salone. Nello stesso ambiente: armi e ritratti dei committenti (Michel d'Anjony e Germaine de Foix); *Storia di sant'Uberto*¹⁰⁰.

Fiandre

15. Malines, Palazzo degli Scabini: rilievo con i *Nove Prodi*, 1384-1385 ca¹⁰¹.

Inghilterra

16. *Amberley panels* (Pallant House Gallery, Chichester, West Sussex): serie di dipinti su tavola raffiguranti le *Nove Eroine*, commissionati verso il 1526 da Robert Sherbon, vescovo di Chichester, per ornare la cosiddetta Queen's Room del castello di Amberley, in occasione di una visita di Enrico VIII¹⁰².

17. Vetrate di provenienza incerta, oggi in collezione privata statunitense, raffiguranti *Giuda Maccabeo*, *Cesare*, *Carlomagno*, *Artù*, un *Re d'Inghilterra* e il *Prete Gianni*, databili al regno di Enrico VIII. S.H. Steinberg ha proposto di

des inscriptions concernant des preuses, s.l. 1927.

⁹⁷ SCHROEDER, *Der Topos der Nine Worthies*, p. 110.

⁹⁸ Il ciclo, di recente rinvenimento, è stato segnalato da P. Ricarrère nel 2012 sul «Bulletin monumental» (170-171, pp. 47-50).

⁹⁹ V. CZERNIAK, *Les peintures murales des édifices non cultuels dans le Midi languedocien; état de la question*, in *Le décor peint dans la demeure au Moyen Âge*, actes des journées d'études (Anjou 2007) <www.cg49.fr/culture/peintures_murales/medias/pdf/virginie_czerniak.pdf> ed EAD., *Les peintures murales du château de Bioule*, «Bulletin de la Société archéologique et historique de Tarn-et-Garonne», 128, 2003, pp. 19-25.

¹⁰⁰ H. DE LEOTOING D'ANJONY, J.J. DE RIBIER, A. BOHAT-REGOND, *Les Neuf Preux*, catalogo della mostra (Anjony 1980), Aurillac 1980.

¹⁰¹ SCHROEDER, *Der Topos der Nine Worthies*, pp. 112-113.

¹⁰² J.R. PLANCHÉ, *The Nine Worthies of the World, an illustration of the paintings in Amberley Castle*, «Journal of the British Archaeological Association», 20, 1864, pp. 315-324; H. SCHROEDER, *Der Topos der Nine Worthies*, pp. 188-189.

ricondurle a un ciclo che comprendesse i *Nove Prodi*, i diciotto *Re Cristiani* e, forse, le *Nove Eroine*¹⁰³.

18. Edificio residenziale ad Amersham (Buckinghamshire): resti di una pittura murale raffigurante i *Nove Prodi*, prima metà sec. XVI¹⁰⁴.

19. Edificio residenziale a Binnal (Shropshire): serie di pannelli raffiguranti le *Nove Eroine*, sec. XVI¹⁰⁵.

20. Carfax Conduit (fontana pubblica) di Oxford: statue di sette dei *Nove Prodi* e di *Giacomo I*, 1610. Altre raffigurazioni: la *Regina Matilde* accompagnata da una *Allegoria della città di Oxford*, *Virtù cardinali*, *Arti liberali*, il dio *Giano*¹⁰⁶.

21. Montacute House (Somerset): statue dei *Nove Prodi* sulle facciate del cortile; inizio sec. XVII¹⁰⁷.

22. Castello di Chillingham (Northumberland): statue dei *Nove Prodi* su una facciata del cortile, inizio sec. XVII¹⁰⁸.

Scozia

23. Castello di Crathes (Aberdeenshire): soffitto dipinto con i *Nove Prodi*, 1602¹⁰⁹.

Area tedesca

24. Municipio di Colonia: statue dei *Nove Prodi*, terzo quarto sec. XIV. Sala di riunione. Nello stesso ambiente: statue dell'*Imperatore Carlo IV di Lussemburgo* e di esponenti cittadini; otto *Profeti*¹¹⁰.

25. Schöne Brunnen (fontana pubblica) di Norimberga: statue dei *Nove Prodi*, 1385-1396. Altre raffigurazioni: *Filosofi*, *Arti liberali*, *Evangelisti*, *Padri della Chiesa*, *Mosè*, *Profeti*¹¹¹.

¹⁰³ S.H. STEINBERG, *The Nine Worthies and the Christian Kings*, «The Connoisseur», 104, 1939, pp. 146 e sgg.

¹⁰⁴ F.W. READER, *Tudor Mural Paintings in the Lesser Houses in Bucks*, «The Archaeological Journal», 89, 1932, pp. 116-173: 134-147.

¹⁰⁵ SCHROEDER, *Der Topos der Nine Worthies*, p. 189.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 111-112.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 110-111.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 111.

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 102-104.

¹¹⁰ WYSS, *Die neun Helden*, pp. 86-87.

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 87-88.

26. Schloß Runkelstein (Bolzano): *Nove Prodi*, affresco, ultimo decennio sec. XIV. Parete esterna, in corrispondenza di una balaustra affacciata sul cortile interno. Raffigurazioni adiacenti: triadi di eroi arturiani, amanti celebri, eroi del ciclo dei Nibelunghi, giganti, gigantesse, nani¹¹².

27. Castello di Lochstädt (Prussia orientale, attuale Oblast' di Kalininograd): pitture murali con i *Nove Prodi* nel salone, sec. XIV, perdute¹¹³.

28. Municipio di Lüneburg (Bassa Sassonia): vetrate con i *Nove Prodi*, 1420 ca. Ambiente di riunione dei tribunali¹¹⁴.

29. Municipio di Amburgo: statue in legno dei *Nove Prodi*, metà sec. XV. Sala di riunione del consiglio cittadino. Nello stesso ambiente: statue di sovrani antichi; *Cristo e i Dodici apostoli*. Perdute¹¹⁵.

30. Edificio residenziale (Landhause) di Misery (Cantone di Friburgo, Svizzera): *Nove Prodi*, pittura murale, ultimo terzo sec. XV¹¹⁶.

31. *Haus Kammerzell*, abitazione di Strasburgo: i *Nove Prodi* e le *Nove Eroine*, decorazione in legno della facciata, sec. XVI. Altre raffigurazioni: *Virtù cardinali e teologali*, i *Cinque sensi*, le *Dieci età della vita*, lo *Zodiaco*¹¹⁷.

32. Hildesheim, rilievi sulla facciata di un edificio oggi distrutto: busti dei *Nove Prodi*; le *Nove Muse* e divinità antiche, 1601¹¹⁸.

Danimarca

33. Dronninglund, interno di edificio ecclesiastico: affreschi con *Nove Prodi* a cavallo, inizio XVI secolo. Nello stesso ambiente: storie sacre¹¹⁹.

¹¹² Gli eccezionali cicli di pitture profane di Castel Roncolo sono stati oggetto di numerose pubblicazioni. Mi limito a citare, come riferimento generale, A. BECHTOLD, *Schloß Runkelstein, die Bilderburg*, Bozen 2000.

¹¹³ SCHROEDER, *Der Topos der Nine Worthies*, pp. 104-105.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 87.

¹¹⁵ SCHROEDER, *Der Topos der Nine Worthies*, pp. 115-116.

¹¹⁶ J. OBRIST, *Die Neun guten Helden von Misery. Ein Bekenntnis zum Reich und zur Eidgenossenschaft*, in *Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter*, atti del convegno (Freiburg 1998), Tübingen 2002, pp. 461-490.

¹¹⁷ SCHROEDER, *Der Topos der Nine Worthies*, p. 193.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 117.

¹¹⁹ *Ibid.*, pp. 97-98.

I nove prodi e il topos dell'ubi sunt

In nessuna delle attestazioni figurative a me note i nove prodi e le nove eroine compaiono come illustrazione del tema dell'*ubi sunt*. Il canone nasce in letteratura come tema celebrativo¹²⁰, esaltazione del valore cavalleresco e guerriero attraverso le terre e le ere, e come tale viene accolto e riproposto in ambito figurativo, fino alle testimonianze più tarde, addirittura seicentesche. Come soggetto di raffigurazioni monumentali, i nove prodi appaiono sempre in contesti di rappresentanza, a celebrazione della *proece* e delle virtù cavalleresche nell'arte cortese, della giustizia e delle virtù morali in ambito civico.

Nei testi letterari, come quasi sempre accade, la situazione è più varia e sfumata rispetto alle arti figurative, ma anche in quest'ambito predominano senza alcun dubbio le riprese del tema in chiave trionfale, celebrativa¹²¹. Certo, è innegabile che i personaggi del canone abbiano trovato a volte una confluenza nelle elencazioni che reiterano il tema dell'*ubi sunt*; tuttavia queste riprese sembrano dovute, per l'appunto, alla loro natura di esempi gloriosi per eccellenza: non a una nascita, fin da principio, come figure destinate a occupare i seggi rovesciati della ruota di Dama Fortuna. L'interpretazione delle vicende dei prodi e delle eroine come monito morale è una lettura attribuita posteriormente, a canone già ben affermato, e solitamente non riguarda, a mia conoscenza, i due gruppi in quanto tali, ma singoli personaggi, estrapolati ed inseriti in serie più ampie di figure del passato¹²².

Nel *Livre du chevalier errant* – al quale, come abbiamo visto, si è voluto attribuire un utilizzo del canone in senso moralizzato – la posizione dei prodi e delle eroine è, in realtà, più complessa. Il protagonista, come si è detto, incontra nel palazzo di Dama Fortuna le più grandi figure dell'antichità e i personaggi più potenti dei secoli appena trascorsi. Ma è nel punto più alto della rocca che egli vede i seggi dei nove prodi e delle nove eroine, separati dal resto della corte perché nessun'altra figura della storia è reputata degna di sedere accanto a loro:

¹²⁰ Cropp ha messo in luce con accuratezza la genesi celebrativa del *topos* (*Les Vers sur les Neuf Preux*, pp. 464-465).

¹²¹ Non mi dilungo ad esaminare le numerose opere letterarie in cui queste accezioni appaiono evidenti; nella bibliografia sul *topos* già più volte richiamata si possono facilmente trovare le testimonianze al riguardo.

¹²² Sulle tangenze fra i due *topoi* si veda: T. VAN HEMELRYCK, *Où sont les "Neuf Preux"?* *Variations sur un thème médiéval*, «Studi francesi», 124, 1998/I, pp. 1-8.

Si m'en entray en un grant et noble lieu ou les plus noblez de celle court reppairoient. Et se aucun me demandoit quel lieu la estoit, sachent que cil lieu estoi appellez le Palaiz aux Esleuz, car la estoient les sieges des .ix. esleuz [...] et des .ix. damez qui furent de si hault renom come tout le mond scet. [...] Mains autres sieges vis [...] ou moult haulz princez et dames seoient, mais dessevrés estoyent des autres .xviii., car si noblez n'estoyent¹²³.

L'autore colloca però ai piedi della rocca, anziché sul seggio loro destinato, i tre prodi pagani, Giuda Maccabeo, re Artù e l'eroina Pentesilea: tutti personaggi morti di morte violenta e, per questo, presentati fra i grandi abbandonati, al colmo della loro potenza, dal favore della sorte.

È questa ambiguità nella presentazione del *topos* che ha spinto a considerare il testo di Tommaso III come veicolo di un'interpretazione del tema essenzialmente negativa, che si troverebbe riflessa nel programma iconografico della sala baronale. In realtà, come ha già evidenziato Anne Salamon¹²⁴, nel romanzo i nove prodi e le nove eroine non sono interpretati in quanto tali come esempi esclusivamente negativi, di vanità del potere e della gloria terrena: al contrario, sono scelti dall'autore come esempio più alto di virtù, in linea con la loro consueta funzione nella letteratura e nell'arte dell'epoca. La presenza di alcuni di essi nelle schiere dei grandi abbandonati dalla sorte è, sì, carica di ammonimenti morali, ma legati alle vicende di alcune delle diciotto figure, non al significato intrinseco del tema dei prodi, e pertanto non estendibili *tout court* alla raffigurazione della sala baronale.

Bisogna inoltre considerare che il rapporto fra gli affreschi e il romanzo è meno diretto e più problematico di quanto si sia soliti pensare. L'interpretazione del tema dei prodi nel ciclo della Manta non risente necessariamente della lettura datane da Tommaso III. La scelta del soggetto non ha bisogno, per essere spiegata, della presenza dei prodi e delle eroine nel romanzo, dal momento che si tratta di una delle raffigurazioni più diffuse nella decorazione delle dimore nobiliari dell'epoca. Come si è già accennato, inoltre, per quanto riguarda l'apparato testuale degli affreschi, alla Manta c'è coincidenza con le strofe del romanzo solo nel caso dei *tituli* di otto delle eroine, mentre Pentesilea, che nello *Chevalier errant* compare separata dalle compa-

¹²³ TOMMASO III DI SALUZZO, *Le livre du chevalier errant*, c. 123r-v.

¹²⁴ A. SALAMON, *Les Neuf Preux: entre édification et glorification*, «Questes», 13, 2008, pp. 38-52: 51-52.

gne, e i nove prodi hanno iscrizioni indipendenti dal testo di Tommaso III¹²⁵.

I *tituli* corrispondenti ai *dits* del romanzo celebrano le imprese guerresche delle *preuses*; sono, in sostanza, un elenco di vittorie militari, senza accenni a sconfitte o rovesci della sorte, neppure nei casi in cui, come per Semiramide, accanto alla tradizione celebrativa era viva un'interpretazione opposta, che presentava il personaggio come esempio snaturato di lussuria e crudeltà. Sono pertanto le iscrizioni dei prodi a venire addotte come prova a sostegno dell'interpretazione dell'affresco in chiave di *ubi sunt*¹²⁶. Ad aver colpito gli studiosi è soprattutto la loro conclusione, che rievoca in forma lapidaria la morte dei personaggi, a volte per mano del nemico: «puis moy ocist Achilles ases vilainema(n)t / denant que Diu nasquit xi .c. xxx ans» (Ettore), «e fuy sire du mo(n)de, puis fui enarbres / ce fut .iii.c. ans devant que Diu fut nee» (Alessandro), «puis moy fist Mordre goere, / q(ui) moy ocist vc ans puis q(ue) Diu vint en tere» (Artù). Anche nei casi in cui non rievocano un assassinio, i *tituli* dei prodi si chiudono tramandando con precisione cronachistica la data della morte. Riporto come esempio l'iscrizione riguardante Carlomagno:

Je fui roy e(m)peraire e fuy nee de France; /
 i'ay (con)quis tote Espagne e i mis la creanse, /
 Namunt e Agolant oci-ge sans dotance, /
 le Senes descu(n)fis e l'armireau de Valence, /
 en Ierusalem remi-ge la creanse, /
 e mors fuy .v.c. ans apres Diu, sans dotance. /
 Charlemaine

I *tituli* dei prodi della Manta riportano le strofe abitualmente attribuite ai nove eroi, la cui tradizione rimonta al testo dei *Voeux du Paon*; in esse viene compendiata in una sestina la vita dei personaggi: la nascita, l'elenco delle principali imprese e infine, appunto, la data della morte. È indubbio che nel Medioevo e nel Rinascimento proprio quest'ultimo elemento godesse di particolare rilievo, come ci testimonia l'esistenza di testi che tramandano esclusivamente l'elenco dei nomi accompagnati dall'indicazione delle

¹²⁵ Per un esame della questione si rimanda a DEBERNARDI, *Note sulla tradizione manoscritta del Livre du Chevalier Errant*.

¹²⁶ Così, ad esempio, FAJEN, *Malinconia di un lignaggio*, p. 123 e SILVA, *Gli affreschi del Castello della Manta*, pp. 20 e 31.

date¹²⁷. Quest'importanza attribuita alla cronologia della morte, tuttavia, non appare legata alla volontà di sottolineare l'ineluttabilità dello scorrere del tempo, che condanna all'oblio anche le più grandi figure della storia. Come è già stato messo in luce con evidenza da Glynnis M. Cropp¹²⁸, si tratta piuttosto di un interesse storico ed erudito, volto a tramandare con esattezza la precisa collocazione cronologica dei personaggi. La serie è costruita per ripercorrere, in nove figure, l'intera storia universale, e le pitture della Manta riflettono questo intento in maniera esemplare: come si è visto, a differenza di altri cicli costruiti meno attentamente, nella sala baronale i prodi compaiono non solamente nell'esatta disposizione in triadi, ma anche in precisa successione cronologica all'interno delle triadi stesse. Indicare per ogni eroe la data del trapasso è perfettamente consono a questa impostazione, e se ne può in effetti ritrovare un parallelo in un contesto iconografico molto simile, quello delle cronache figurate, in cui analoghe indicazioni temporali permettono, appunto, di scandire in successione cronologica le lunghe teorie di personaggi del passato¹²⁹.

Nel Medioevo, i *dits* e i *tituli* relativi a prodi ed eroine dovevano essere letti come versi di esaltazione delle glorie militari dei personaggi, non di amara constatazione della loro sconfitta. Ne offre una prova il curioso rovesciamento del *topos* che fu operato, nella seconda metà del Quattrocento, in un componimento intitolato *Les complaints des .ix. malheureux et des .ix. malheureuses*, un poemetto in cui nove eroi e nove eroine dell'antichità lamentano la loro potenza passata, abbattuta dai rivolgimenti della sorte, e la morte incombente¹³⁰. Fra le *neuf malheureuses* compare Penthesilea: ma l'inclusione non meraviglia, considerando che l'amazzone – al pari di Ettore – era una delle figure tragiche del ciclo troiano medievale, ed è a volte ricordata come tale anche nei *dits* delle *preuses*¹³¹. Le altre figure, invece, non ap-

¹²⁷ CROPP, *Les Vers sur les Neuf Preux*, pp. 460 e sgg.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 464.

¹²⁹ Ne possono fornire esempi la nota *Cronaca figurata* di Maso Finiguerra (Londra, British Museum, 1889: 0527), o il perduto ciclo di affreschi di Palazzo Orsini a Montegiordano, a Roma, le cui raffigurazioni ci sono state tramandate da una serie di cronache miniate (si veda in proposito: A. AMBERGER, *Giordano Orsinis Uomini Famosi in Rom: Helden der Weltgeschichte im Frühhumanismus*, München 2003).

¹³⁰ Edito da G. MOMBELLO, *Les complaints des .ix. malheureux et des .ix. malheureuses. Variations sur le thème des Neuf Preux et du Vado mori*, «Romania», 87, 1966, pp. 344-378.

¹³¹ Per questo aspetto si veda: S. LEGRAND, *Hector de Troie: pourquoi faire d'un vaincu l'un des Neuf Preux?*, «Bien dire et bien apprendre», 31, 2015, pp. 17-29.

partengono alle serie dei prodi e delle eroine. Molte di esse sono anzi state scelte fra i loro oppositori, o i nemici da loro sconfitti: Ercole, Saul, Pompeo, Dario, Annibale. È chiaro che un'opera simile presuppone che il canone dei nove prodi e delle nove eroine venga percepito come esaltazione trionfale dei personaggi, e che vi si possa pertanto contrapporre una serie opposta, con lo scopo di additare alla meditazione l'incostanza della sorte.

Le valenze celebrative

Altro valore strettamente legato al tema dei nove prodi, decisamente contrapposto all'interpretazione negativa che si è voluta dare all'affresco della Manta, è quello celebrativo¹³². Corteggi di figuranti che impersonavano i prodi e le eroine venivano organizzati per accompagnare l'entrata in città di signori o sovrani¹³³. Nel clima della guerra dei Cento anni, i due maggiori eroi del regno di Francia, Bertrand du Guesclin e Giovanna d'Arco, furono reputati degni di essere celebrati come decimo prode e decima eroina; come si è visto, li si trova aggiunti alla serie nel *Traité* di Sébastien Mamerot e in alcuni dei cicli figurativi che abbiamo elencato¹³⁴.

15

¹³² Quasi ogni studio sul *topos* ha preso in considerazione quest'aspetto, a partire dall'articolo di Wyss e dalla monografia di Schroeder. Fra la bibliografia recente, si segnalano in particolare: J. CERQUIGLINI-TOULET, *Fama et les Preux: nom et renom à la fin du Moyen Âge, «Médiévales»*, 24, 1993, pp. 35-44; A. SALAMON, *Les Neuf Preux: entre édification et glorification* ed EAD., *Les Neuf Preux: des Hommes illustres?*, «Questes», 17, 2009, pp. 84-88.

¹³³ Al suo ingresso a Parigi nel 1431, Enrico VI d'Inghilterra si vide offrire un'«entrée à la Preuse», accompagnata da un corteggio di nove cavalieri e nove dame che recavano le armi dei prodi e delle eroine; a Liegi, nel 1444, un analogo apparato accolse il rientro dall'Italia del principe vescovo Jean de Hinsberg; alcuni anni più tardi, nel 1458, la sfilata dei *preux* e delle *preuses* accompagnò la sposa di Carlo di Borgogna a prendere possesso della città di Nevers (si vedano: J. HUIZINGA, *L'autunno del Medioevo*, Roma 2012 [ed. or. 1919], p. 90; SCHROEDER, *Der Topos der Nine Worthies*, pp. 128 e sgg.; B. GUENÉE, F. LEHOUX, *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Paris 1968, p. 64; S. CASSAGNES-BROUQUET, *Penthésilée, reine des Amazones et Preuse, une image de la femme guerrière à la fin du Moyen Âge*, «CLIO. Histoire, femmes et sociétés» <<http://clio.revues.org/1400>>, 20, 2004, pp. 169-179, paragrafo 4). La tradizione era ancora ben viva all'epoca di Francesco I che, in alcune occasioni, vestì egli stesso i panni di un prode (HUIZINGA, *L'autunno del Medioevo*, p. 91).

¹³⁴ Anche in Inghilterra, seppur più tardi, si volle far assurgere al canone eroi britannici: ciccché si può ritrovare, in alcune rappresentazioni, Guy of Warwick sostituito a Goffredo di Buglione (ad esempio in RICHARD LLOYD, *A brief discourse of the most renowned actes and right valiant conquests of those puisant princes, called the nine worthies*, London 1584), o addirittura assistere alla reinvenzione dell'intera serie con figure del passato recente, come avviene nelle *Portraitures at large of the Nine Moderne Worthies of the World* dell'incisore Robert Vaughan, stampate a Newgate nel 1622.

Le gesta dei diciotto personaggi, la qualità esemplare delle loro vicende guerresche e politiche resero il tema una sorta di pietra di paragone mitico per i sovrani reali. Le compilazioni letterarie sui diciotto personaggi sono spesso concepite come *specula principis*¹³⁵, e anche i *tituli* che accompagnano le serie figurate sono a volte indirizzati all'edificazione dei nobili spettatori. Ancora nel XVII secolo, le iscrizioni che corredano la raffigurazione dei prodi su un soffitto dipinto del castello di Crathes, in Scozia, si aprono con l'esortazione ad apprendere la via della gloria imitando i nove eroi, perché solo la memoria dell'onore vince il tempo e la morte:

Lerne gallant youthes to aternise your name,
 As did thir nyn with deids of endles fame,
 Whose martial actes nobilitates for ay
 Their glourius names but deing or decay.
 [...]
 Seaze not thy Harte on welth or earthlie gains:
 They perish suine, but honor still remains¹³⁶.

Al di là della connotazione guerriera, che si prestava a celebrare per associazione personaggi di cui si intendeva esaltare il valore militare o la potenza politica, nelle opere figurative i nove prodi diventarono spesso veicolo di una celebrazione araldica dei committenti. Il tema, in effetti, è profondamente legato all'*art du blason*: ai nove prodi e alle eroine sono attribuite armi immaginarie, che spesso fungono da chiave per l'identificazione delle figure, altrimenti difficilmente distinguibili le une dalle altre¹³⁷. Col tempo, l'associazione inscindibile di stemmi e personaggi finì per essere percepita come una delle caratteristiche preminenti dell'*imagerie* legata alla serie di eroi, al punto da divenire argomento tipico di trattazione negli armoriali, che spesso aprono le raccolte di stemmi con le armi dei prodi e delle eroi-

¹³⁵ SALAMON, *Les Neuf Preux: entre édification et glorification*, p. 40.

¹³⁶ Trascrizione in SCHROEDER, *Der Topos der Nine Worthies*, pp. 103-104.

¹³⁷ N. CIVEL, *Les armoiries des Neuf Preuses*, in *Marqueurs d'identité dans la littérature médiévale: mettre en signe l'individu et la famille (XIIe-XVe siècles)*, atti del convegno (Poitiers 2011), éd. par C. Girbea, L. Hablot, R. Radulescu, Turnhout 2014, pp. 117-127. Sugli stemmi dei prodi e delle eroine alla Manta si veda GENTILE, *L'immaginario araldico* ed EAD., *Nel giardino di Valerano. Araldica reale e immaginaria negli affreschi del Castello della Manta*, in *L'Arme segreta. Araldica e storia dell'arte nel Medioevo (secoli XIII-XV)*, a cura di M. Ferrari, Firenze 2015, pp. 249-264.

ne¹³⁸. Cicli figurativi che comprendono i due gruppi furono probabilmente ideati proprio a partire dagli armoriali, come è stato ipotizzato per le serie frammentarie di vetrate provenienti da Bourges e dall’Inghilterra (nn. 13 e 16 dell’elenco alle pp. 208-212). La facilità di esibire un’associazione tra la propria casata e la serie di eroi attraverso accostamenti araldici doveva rappresentare uno dei motivi dell’attrazione esercitata dal tema sui committenti medievali: nel codice parigino del *Livre du chevalier errant*, ad esempio, Tommaso III fece raffigurare il proprio stemma, assieme a quelli della madre e della moglie, proprio al di sotto della miniatura con le eroine¹³⁹.

10

L’autorappresentazione nel ciclo della sala baronale: l’impresa di Valerano

Alla Manta le potenzialità celebrative del ciclo di eroi sono sfruttate con grande intelligenza, integrando perfettamente soggetto letterario ed elementi di autorappresentazione. Abbiamo già parlato dei ritratti di Valerano e della moglie come Ettore e Penteseila, e abbiamo accennato alla presenza pervasiva dell’araldica familiare all’interno del salone, nobilitata, esattamente come nel manoscritto dello *Chevalier errant*, dalla prossimità con il pavese immaginario dei prodi e delle eroine¹⁴⁰. L’alberello di biancospino, *corpo* dell’impresa di Valerano, regge lo scudo di Ettore e ritorna, accanto, nella grande raffigurazione araldica sulla cappa del camino, scandendo e armonizzando il passaggio fra la scena della *Fontana* e la serie dei *Prodi*. L’impresa, completa di motto, è ripetuta nei cassettoni del soffitto e, in basso, nel finto velario che funge da zoccolo. Proprio questo elemento, al pari dei due ritratti e della panoplia araldica esibita sul camino, può far comprendere come l’affresco dei *Prodi* sia stato eletto da Valerano a sede privilegiata per la propria celebrazione personale.

5, 6

1, 4

Il motto dell’impresa – il termine tedesco *leit* – è solitamente interpretato come imperativo del verbo *leiten*, «guida», «conduci», con riferimento al

¹³⁸ In alcuni di essi, i nove prodi vengono addirittura presentati come inventori dell’arte araldica: SALAMON, *Les Neuf Preux: entre édification et glorification*, p. 42.

¹³⁹ Sull’araldica nel romanzo e nei suoi testimoni manoscritti si veda L.C. GENTILE, *Le Chevalier errant de Thomas III de Saluces. Une lecture héraldique et emblématique*, in *Marqueurs d’identité dans la littérature médiévale*, pp. 243-251.

¹⁴⁰ Sul ruolo dell’araldica come mezzo di autocelebrazione all’interno del ciclo di affreschi, si veda in particolare EAD., *Nel giardino di Valerano*.

ruolo di reggente ricoperto da Valerano¹⁴¹. In realtà, alcune considerazioni suggeriscono di rivedere questa lettura¹⁴².

Occorre partire, ancora una volta, dal *Libro delle formali caccie*, in cui Valerio Saluzzo della Manta prende in esame con grande interesse l'aspetto e il significato dell'impresa:

Hora, stando nel primo nostro proposto, dico che come sovente, anzi, come quasi sempre avenir suole a' vertuosi et degni personaggi posti in alta fortuna non mancarvi invidie et persecutioni occolte et palesi, così a lui [Valerano] non mancarono, non solo da persone di mediocre stato, ma di più alto affare, e ciò non per difetto o causa sua, ma solo per volere egli tenere ferme et salde le ragioni del giovine principe posto al suo governo. Al che egli tutto rimparò et provide intieramente con la prudenza, saldo giuditio et perfetto valore, restando gloriosamente superiore a tutti i loro malevoli disegni. Per lo cui felice successo ne levò una impresa molto conveniente a tal proposto, dandole vaga forma et arguto senso, cioè una ghirlanda di accuti rami spinosi con le sue verdeggianti foglie et frutti vermigli, tenente nel centro lettere maggiori dicenti in lingua germanica *leit*. Questa impresa egli fece dipingere non solo nelle sue tappezzerie e nelle insegne militari, ma a canto alle sue armerie e sopra le porte de' palazzi et de' castelli sui, et più particolarmente et con maggior diligenza nel Castello della Manta in tutte le stanze, et specialmente in una camera maggiore in gran lettere d'oro tutta seminata dall'alto al basso, circondate come sopra dallo stesso capello o sia girlanda veramente di vaga e ricca apparenza¹⁴³.

Delle molte raffigurazioni dell'impresa ricordate nel passo, oggi non rimangono che gli esempi dipinti nella sala baronale e in alcune altre stanze del castello: in particolare, in un ambiente adiacente al lato nord del salone, la cui decorazione, certamente quattrocentesca, è emersa nel corso di recenti interventi di restauro¹⁴⁴. La diffusa presenza della raffigurazione, testimo-

¹⁴¹ Sull'impresa e le sue occorrenze, si veda EAD., *Araldica saluzzese*, pp. 102-104.

¹⁴² Ho esposto più dettagliatamente i risultati delle ricerche sull'impresa in L. DEBERNARDI, *L'aubépine de Valeran de Saluces: une devise entre mythologie dynastique, dévotion et art courtois*, in *Empresas - Devises - Badges. Une code emblématique européen (1350-1550)*, atti del convegno (Batalha 2014), in corso di stampa.

¹⁴³ Archivio di Stato di Torino, ms. Ja.VIII.1, cc. 257r-258r.

¹⁴⁴ Tra gli altri ambienti del castello decorati con ghirlande contenenti il motto (uno dei quali riprodotto in G. CARITÀ, *Il castello quattrocentesco di Valerano*, in *La sala baronale*, pp. 27-36: 29), spicca il vestibolo della sala baronale, le cui pitture, tuttavia, devono l'aspetto attuale a restauri ottocenteschi. La Gentile (*L'immaginario araldico*, p. 119) ricorda che il rifacimento potrebbe essere stato eseguito riprendendo tracce di pittura antica allora vi-

niata da Valerio, induce a credere che Valeriano avesse usato il motto *leit* accompagnato dal biancospino come un'impresa a tutti gli effetti, da apporre sui beni di sua proprietà. Fino ad oggi si è preferito, tuttavia, accettare solo in parte questa ricostruzione. Resta in effetti il dubbio che motto e figura non siano necessariamente legati a formare un'impresa in senso proprio. Il biancospino potrebbe essere un motivo consueto nella decorazione dei soffitti a cassettoni del Saluzzese, indipendentemente dal motto che lo accompagna: non si trova, infatti, solo alla Manta, ma anche nel soffitto quattrocentesco della cosiddetta Casa di Davide, un antico edificio di Saluzzo, dove serve da ornamento ai motti di un'altra famiglia, i Della Chiesa¹⁴⁵. In questo caso la decorazione è costituita da corone di rami di biancospino che circondano il motto *lecte* («con scelta»), ripetute nei lacunari, e da rametti della medesima pianta che affiancano il motto *leauté* («lealtà») sulla superficie delle travi.

18

19

In realtà, proprio un esame di quest'ultima testimonianza può fornire un elemento d'appoggio a quanto tramandato da Valerio, confermando la genesi congiunta della figura e del motto *leit* come parti di un'impresa. Sappiamo che la Casa di Davide fu acquistata dai Della Chiesa nel 1491, ma originariamente apparteneva ai Saluzzo della Manta¹⁴⁶. La notizia, unita all'aspetto inconsueto delle pitture del soffitto, può indurre il sospetto che la decorazione presentasse in origine proprio il motto *leit*, poi riadattato nelle forme *lecte* e *leauté* dai nuovi proprietari, in seguito all'acquisto della casa. Come risulta evidente osservando delle riproduzioni, nella decorazione dei cassettoni le lettere del motto *lecte* sono tracciate in maniera piuttosto irregolare; le iscrizioni, inoltre, non sono poste al centro delle ghirlande, bensì debordano sul lato destro, rovinando la simmetria della composizione. L'ipotesi di una correzione può sembrare tanto più plausibile se si considera

sibili, ma che non è da escludere sia stato invece ispirato proprio dalla lettura del passo di Valerio. La studiosa segnala inoltre la presenza del motto e delle armi Saluzzo della Manta sulla facciata della casa che Valeriano ricevette in eredità da Tommaso III (attuale via Salita al Castello 27, Saluzzo). Il forte deterioramento della pittura non permette, purtroppo, di comprendere se anche in questo caso il *leit* si accompagnasse alla figura del biancospino: si veda in proposito EAD., *scheda n. 123*, in *Araldica saluzzese*, p. 207.

¹⁴⁵ *Ibid.*, pp. 104 nota 101, 114; *schede nn. 152-153*, pp. 214-215. L'edificio, sito in via Valoria Inferiore 37, deve il suo appellativo al ciclo di affreschi a grisaglia con le *Storie di Davide*, attribuito ad Hans Clemer, che orna le pareti del cortile interno. È oggi sede delle Suore Carmelitane di Saluzzo, che mi hanno cortesemente permesso di accedere alla sala in cui si conserva il soffitto quattrocentesco.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 114.

che la scrittura minuscola gotica in cui è tracciato il testo permette di passare facilmente dalle forme grafiche del termine *leit* a quelle del termine *lecte*, trasformando con due trattini terminali la lettera *i* in una *c* e aggiungendo la vocale *e* a fine parola.

18, 19

Una verifica sul manufatto originale ha permesso di confermare queste supposizioni. Il soffitto presenta evidenti segni di ridipintura, per mezzo della quale sono stati trasformati in *lecte* e *leauté* motti che in origine erano il *leit* dei Saluzzo della Manta. Dalle fotografie scattate in occasione del sopralluogo è possibile individuare con chiarezza le pennellate di correzione, di colore più scuro, con cui è stata ripresa la precedente decorazione per modificare in *c* la *i* del motto *leit* e aggiungere la *e* finale, cancellando parte del rametto sul lato destro della ghirlanda, divenuto troppo ingombrante. Anche i motti *leauté*, dipinti sulle travi, appaiono sovrapposti a scritte precedenti che recavano il termine *leit*: si possono scorgere ancora, mal cancellati, i rametti di biancospino che comparivano a destra, prima dell'innesto dei travicelli, raffigurati per essere simmetrici a quelli conservati sul lato sinistro, di modo da incorniciare una parola più corta. Nell'iscrizione, inoltre, la lettera *a* deve la sua forma inconsueta alla correzione della *i* originale, mentre sopra il primo tratto della *u* si scorge ancora la parte terminale dell'asta di una *t* cancellata. Sotto gli stemmi Della Chiesa e Della Chiesa-Cavassa che si vedono oggi sulle travi, infine, traspaiono le tracce quasi illeggibili di una serie precedente di stemmi¹⁴⁷.

19

Anche questo soffitto, pertanto, era in origine decorato con il biancospino in associazione al motto *leit*, e solo in un secondo tempo i rami e le ghirlande vennero mantenuti come semplici elementi ornamentali, a decorazione di motti araldici che non svolgevano più la funzione di *anima* in un'impresa.

Cadono, così, i motivi di dubbio circa l'origine congiunta di motto e figura, ma resta ancora aperta la questione del significato complessivo dell'impresa. La spiegazione del motto generalmente accettata negli studi (*leit* da *leiten*) sembra riflettere in maniera convincente la situazione personale e politica di Valerano; non permette, però, di spiegare l'abbinamento a un ramoscello o a una ghirlanda di biancospino, simbolo che invece dovrebbe

¹⁴⁷ Sugli stemmi attualmente visibili e, in generale, sulla decorazione araldica voluta dai Della Chiesa, si veda EAD., *Gli stemmi della "Casa di Davide" (già Della Chiesa d'Isasca) a Saluzzo*, «Atti della Società Italiana di Studi Araldici», 13, 1996, pp. 95-112.

essere strettamente legato al motto, come è proprio di ogni impresa.

In uno studio che esamineremo in conclusione a questo lavoro, Lorenz Enderlein ha proposto di interpretare il termine *leit* come variante grafica del sostantivo *leid*, «dolore», «sofferenza»¹⁴⁸.

In effetti già Valerio Saluzzo della Manta, nel brano che abbiamo citato, lega il significato dell'impresa alla sofferenza, affermando che i rami spinosi alluderebbero alle difficoltà e ai contrasti che Valeriano dovette affrontare durante il governo come reggente. In un passo successivo, Valerio integra questa spiegazione con l'interpretazione della figura, chiarendo al lettore il significato del motto:

Deve col core intrepido et con l'animo forte lo ardito cavaliere invito durando superare le acute punture della aversa fortuna, però che sì come dalle spine nascono le rose odorifere et de' pongenti spini li frutti maturi al suo dovuto tempo, così doppo le aspere fatiche virilmente superate si producono le gloriose vittorie, col frutto di quelle rispettivamente nel genere suo maturo al dovuto tempo. Ciò detto havemo per compimento della sudetta impresa, di cui il motto *leit* importa durare, secondo Virgilio: *durate et vos met rebus servate secundis*¹⁴⁹.

Proprio in questo significato sembrerebbe plausibile, in effetti, interpretare il motto: sempre come voce imperativa (non, quindi, come sostantivo), ma derivata dal verbo *leiden*, nell'accezione, appunto, di «patire», «sopportare». Un esame dal punto di vista storico-linguistico della forma *leit* giunge a conferma di questa origine: la presenza di una *t* finale, al posto dell'uscita in *d* del tedesco moderno (*leit* anziché *leid*), è esito normale della lingua scritta medievale, che rispecchiava nella grafia il fenomeno fonico dell'assordimento finale, per il quale le consonanti occlusive sonore poste in fine

¹⁴⁸ L. ENDERLEIN, *The Wandering Mind: Concepts of Late Medieval Allegory in the Painted Chamber of the La Manta Castle*, in *Meaning in motion. The semantics of movement in Medieval Art*, ed. by N.M. Zholmeldise, G. Freni, Princeton 2011, pp. 233-265: 236. Enderlein ritiene che l'impresa sia allusiva ai patimenti d'amore; in realtà, non c'è alcun elemento per sostenere questa lettura, che va corretta nel senso di un riferimento devozionale (si veda *infra* pp. 224-225). Allo stesso modo, non è sostenibile l'ipotesi che la ripetizione del motto sulla cappa del camino (*leit leit*) sia da leggere come una frase composta da verbo e complemento oggetto (nella traduzione di Enderlein, «do suffer the suffering»). Si tratta semplicemente del motto ripetuto due volte, un uso consueto in area piemontese (per alcuni esempi analoghi si veda GENTILE, *Araldica saluzzese*, pp. 100 e sgg.).

¹⁴⁹ Archivio di Stato di Torino, ms. Ja.VIII.1, cc. 270v-271r.

di parola vengono pronunciate, tutt'oggi, come sorde¹⁵⁰. È bene ricordare, d'altro canto, che la presenza di varianti grafiche o addirittura storpiature si riscontra frequentemente nei motti tedeschi adottati da casate italiane, i cui membri, benché ostentassero legami con l'Impero, difficilmente ne praticavano l'idioma¹⁵¹.

Il motto *leit* va dunque inteso come un'esortazione a sopportare avversità e sofferenze, raffigurate nei rami spinosi del biancospino; la presenza rigogliosa di foglie e frutti può alludere, analogamente, al premio che attende il superamento dei patimenti e delle difficoltà.

18 Resta ancora un elemento che permette di contestualizzare meglio la scelta di Valerano in rapporto all'ambiente culturale saluzzese. La forma delle ghirlande sul soffitto della Casa di Davide, con gli stecchi neri, spinosi, così evidenti, ricorda la raffigurazione stilizzata della corona di spine. È plausibile, in effetti, che l'idea di usare i rami spinosi del biancospino per costruire un'impresa che indichi la propria forza nel sopportare le avversità e le sofferenze sia stata suggerita a Valerano dal riferimento alla reliquia¹⁵². La devozione alla corona di spine doveva essere particolarmente sentita proprio fra i membri della famiglia marchionale: perché fu lo stesso Tommaso III ad introdurre il culto nel Saluzzese, portando da Parigi una spina della corona posseduta dai re di Francia, che egli ricevette in dono da Carlo VI. L'episodio è narrato nella *Chronaca* di Gioffredo Della Chiesa, in un passo, spesso citato, in cui si ricordano gli oggetti preziosi portati a Saluzzo da Tommaso al ritorno dal suo ultimo soggiorno parigino, nel 1405:

¹⁵⁰ Devo le informazioni di carattere storico-linguistico a Marco Battaglia e, soprattutto, a Donatella Bremer: li ringrazio entrambi.

¹⁵¹ Luisa Gentile mi segnala i casi dell'impresa dello struzzo di Federico da Montefeltro, raffigurata nelle tarsie dello studiolo di Urbino (il motto «IHC ANVOR DAIT EN GROSSO» è una storpiatura della frase «ICH KANN VERDAUEN EIN GROSSES EISEN»; si veda la voce *Autruche* della *Base DEVISE* dell'Université de Poitiers: <<http://base-devise.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=1087>> [ultima consultazione 1/05/2015]) e di un diploma di Galeazzo Maria Sforza a Giovanni Bentivoglio (30 giugno 1469) in cui il motto ducale «HIC HOF» viene definito confusamente di lingua «pannonica» o «anglica» (L. BELTRAMI, *Divixia Vicecomitorum: dal "libro delle Arme Antique de Milano" - codice n. 1390 della Biblioteca Trivulziana*, Milano 1900, p. 57).

¹⁵² Un possibile riferimento dell'impresa al culto della Passione è stato suggerito anche da Enderlein (*The Wandering Mind*, p. 237). Lo studioso ritiene, tuttavia, che esso funga da veicolo del già citato significato amoroso.

Porto [il marchese] una piu degna cossa che tutto il resto: monstrando una volta el re dy Franza la sancta corona dy spine dy nostro creatore in San Dunis, in svilupandola cascho una de le spine dy essa, et ritrovandosi presso il marchexe Thomas, subito la leva; et il re ly disse la sarebe soa e la dono al detto Thomas¹⁵³.

In questo contesto devozionale, carico di valenze dinastiche e politiche, è assai plausibile che il figlio del marchese abbia assunto un'impresa che visualizza il concetto di sopportazione attraverso le spine. Spinge a crederlo, soprattutto, la scelta della pianta che figura come *corpo*: il biancospino poteva costituire, all'epoca di Valerano, un chiaro riferimento alla corona di spine. Fra le leggende riguardanti la pianta da cui sarebbero stati ricavati i rami per intrecciare la corona, una delle più fortunate la identifica, appunto, nel biancospino¹⁵⁴, e serti di questa essenza sono utilizzati, in alcune opere figurative, per rappresentare la reliquia o il diadema di Cristo risorto¹⁵⁵. D'altra parte, sono gli affreschi stessi della sala baronale a darci conferma del riferimento devoto: l'ultimo dei nove prodi, Goffredo di Buglione, che la tradizione iconografica vuole recante in capo la corona della Passione, in ricordo del suo rifiuto di cingere una corona d'oro nel luogo in cui il Redentore fu incoronato di spine¹⁵⁶, è raffigurato con una corona di biancospino, ingentilita da un copricapo di piume che riprendono i colori araldici della giornea.

20

¹⁵³ GIOFFREDO DELLA CHIESA, *Chronaca di Saluzzo*, a cura di C. Muletti, Torino 1846, p. 394. Rispetto al testo edito, ho uniformato punteggiatura ed uso delle maiuscole ai criteri moderni.

¹⁵⁴ La versione più nota della leggenda si trova nei *Voyages* di Jean de Mandeville (JEAN DE MANDEVILLE, *Livre des merveilles du monde*, éd. par C. Deluz, Paris 2000, pp. 103-105). Sulla diffusione della credenza, si veda quanto riportato da: J.E.A. GOSSELIN, *Notice historique et critique sur la Sainte Couronne d'Épines*, Paris 1828, p. 126; W. MENZEL, s.v. *Dornen*, in *Christliche Symbolik*, 2 voll., Regensburg 1856, I, p. 207; F. DE MÉLY, *Exuviae sacrae constantinopolitanae. La croix des premiers croisés, la Sainte Lance, la Sainte Couronne*, Paris 1904, in part. pp. 169-170; H. MARZELL, s.v. *Crataegus oxiacantha*, in *Wörterbuch der deutschen Pflanzennamen*, 5 voll., Leipzig 1943-1958, I, 1943, col. 1232; S. SIGNOLLET, *L'aubépine*, Arles 1998, p. 74.

¹⁵⁵ Non ho avuto modo, al momento, di effettuare un censimento delle attestazioni. Mi limito quindi a segnalare, a titolo di esempio, una *Testa di Cristo coronato* proveniente dall'hôpital Notre-Dame-de-Fontenilles di Tonnerre (1300 ca, Parigi, Musée du Louvre, Département des Sculptures, inv. R.F. 3526) e un *Cristo incoronato di spine* di scuola di Jan Mostaert (1520-30 ca, Londra, National Gallery, inv. NG3900).

¹⁵⁶ Un elenco delle fonti che riferiscono l'episodio è riportato in: S. RUNCIMAN, *A history of the Crusades*, 3 voll., Cambridge 1951-1954, I. *The First Crusade and the foundation of the Kingdom of Jerusalem*, 1951, p. 292. Nelle opere figurative, Goffredo compare quasi sempre con la corona sul capo: per restare nell'ambito dei casi che abbiamo preso in considerazione, si vedano, ad esempio, le miniature dello *Chevalier errant* e del *Traité* di Sébastien Mamerot.

9, 15

Il Livre du chevalier errant e gli affreschi della Manta

Nel ciclo di affreschi, la raffigurazione dei *Nove Prodi* è dunque adibita a sede privilegiata per l'autorappresentazione del committente. I ritratti, lo stemma, l'impresa – che reca implicita un'allusione al privilegio della dinastia di possedere una sacra spina donata dal re di Francia – sono nobilitati attraverso il tema eroico dell'affresco. A questi elementi celebrativi si accompagna, probabilmente, l'esibizione delle strofe tratte dal romanzo paterno. Su quest'aspetto, che pur parrebbe scontato, sussistono in realtà numerosi elementi di incertezza. Come ho esposto in altra sede¹⁵⁷, se si ipotizza che le strofe delle prime otto eroine (che, come si è detto, coincidono con il testo del romanzo) siano state riprese dallo *Chevalier errant*, si deve supporre che la serie di iscrizioni sia stata completata con *dits* provenienti da una o più altre fonti, tra cui forse la stessa utilizzata da Tommaso III per trarne i versi delle sue *preuses*. Questi paiono, infatti, rimontare a una tradizione precedente, dal momento che si ritrovano già nel *Livre du Champ d'Or* attribuito a Jean le Petit, risalente al 1389 e chiaramente indipendente dal *Livre du chevalier errant*. Se è esistito un testo che comprendeva i *dits* dei prodi e le strofe delle eroine confluite nello *Chevalier errant*, al momento della realizzazione degli affreschi sarebbe stato probabilmente più semplice copiare le iscrizioni direttamente da questo modello, senza utilizzare un codice dello *Chevalier errant*: il richiamo al romanzo avrebbe comunque potuto essere ben presente a chiunque, nella cerchia dei marchesi, fosse stato a conoscenza dell'opera composta da Tommaso III.

C'è una pista che potrebbe permettere di capire, per lo meno, se una copia del *Livre du chevalier errant* fosse effettivamente presente alla Manta. I manoscritti dell'opera tuttora conservati, cioè il parigino, a cui si è più volte fatto riferimento, e il codice L.V.6 della Biblioteca Nazionale di Torino, furono fatti realizzare dallo stesso Tommaso III. Diverse ragioni, sulle quali non mi soffermo, fanno ritenere che entrambi siano rimasti in possesso dei marchesi successivi, presso il castello di Saluzzo, fino al loro passaggio nelle raccolte dei Savoia¹⁵⁸. Si ha però notizia di un terzo manoscritto medievale dello *Chevalier errant*, oggi perduto, posseduto e descritto da Vincenzo Gia-

¹⁵⁷ DEBERNARDI, *Note sulla tradizione manoscritta del Livre du Chevalier Errant*.

¹⁵⁸ *Ibid.*, pp. 91-92.

cinto Malacarne, medico saluzzese del Settecento che si dilettava in studi eruditi di storia locale e letteratura. Fra il 1788 e il 1789, Malacarne tenne una serie di lezioni presso la Società patriottica torinese, nelle quali presentò il contenuto del romanzo basandosi soprattutto sul manoscritto torinese, ma rifacendosi, alle volte, alla copia in suo possesso. Il testo delle conferenze fu pubblicato alcuni anni dopo sul «Nuovo giornale enciclopedico d'Italia»¹⁵⁹.

L'esposizione di Malacarne è piuttosto imprecisa, a volte contraddittoria e poco attendibile, soprattutto per quanto riguarda le annotazioni filologiche e i rimandi al manoscritto da lui posseduto, dal quale si limita a segnalare talvolta qualche lezione, senza dare delucidazioni su datazione e provenienza del manufatto. Annota invece, a proposito di un altro codice in suo possesso, contenente il *Liber de Casu Troiae* di Guido delle Colonne (opera che ritiene fonte usata da Tommaso III):

E chi sa che io non sia il fortunato possessore del Codice medesimo, del quale si sarà servito l'Autore nostro? Più d'uno di voi l'ha esaminato, ne ha ammirato il carattere, e la conservazione, ed io posso esibirlo alla curiosità di chicchessia, *avendolo acquistato con molti altri rari, e belli codici, all'incanto de' Libri e carte di Don Benedetto Saluzzo della Manta Cavaliere del Suprem'Ordine dell'Annunziata, morto Governatore della Città, e Provincia di Saluzzo sua e mia Patria*¹⁶⁰.

Alla raccolta di Malacarne appartenevano, dunque, dei codici provenienti dalla biblioteca di uno degli ultimi discendenti di Valerano: Giambattista Benedetto Saluzzo della Manta (1675-1756), morto senza eredi, con il cui fratello Francesco Giovenale (1696-1773) si estinse la linea primogenita dei Saluzzo della Manta. È possibile che anche il terzo manoscritto dello *Chevalier errant* fosse giunto a Malacarne per questa via, e che provenisse, pertanto, dal castello della Manta? Dalle lezioni alla Società patriottica non si riesce, purtroppo, ad evincere nulla di più, né mi è stato possibile trovare altrove informazioni sulla biblioteca di Giambattista Benedetto.

¹⁵⁹ V. MALACARNE, *Notizie dell'antico romanzo saluzzese del Cavalier errante comunicate alla Società patriottica torinese dal socio Vincenzo Malacarne in varie adunanze dell'anno 1788-89*, «Nuovo giornale enciclopedico d'Italia», 8, novembre 1795, pp. 88-115 (*Lezione accademica I*); 9, gennaio 1796, pp. 80-113 (*Lezione accademica II*); 9, marzo 1796, pp. 63-99 (*Lezione accademica III*).

¹⁶⁰ MALACARNE, *Notizie dell'antico romanzo saluzzese (Lezione II)*, pp. 18-19. Il corsivo è mio.

Bisogna tenere presente che due fatti, non irrilevanti, suggeriscono di ritenere poco probabile l'appartenenza del codice all'originaria biblioteca di Valerano. Innanzitutto, Valerio Saluzzo della Manta, sempre attento a valorizzare ogni notizia riguardo al passato della famiglia, in particolare in merito alle vicende culturali, non fa mai cenno al romanzo di Tommaso III¹⁶¹. Valerio è lui stesso autore letterario, ama la forma del romanzo cavalleresco, elabora programmi iconografici autocelebrativi a partire dal contenuto dei propri scritti. Al momento di descrivere gli affreschi della sala baronale, la sua esperienza diretta nel campo – diremmo oggi – dell'iconografia lo porta a valorizzare proprio la commistione, all'interno delle pitture, di testo e immagine, la presenza dei ritratti e di ogni altro elemento legato alla celebrazione del committente. Nel *Libro delle formali caccie* Valerano è elogiato sin quasi alla mitizzazione: perché fu il figlio di un marchese, perché fu governatore dello Stato, perché lasciò ai suoi eredi le magnifiche pitture del salone, meraviglia antiquaria e monumento perenne alle glorie della famiglia. Valerio arriva a dichiarare di aver avuto costantemente presente, nel corso della sua vita, la figura dell'antenato come modello morale e culturale: la sua attività di committente e inventore di programmi iconografici è presentata esplicitamente come un'imitazione dell'esempio di Valerano. È difficile credere che l'autore, in tutto questo entusiasmo, abbia tralasciato di parlare del romanzo composto da Tommaso III: verosimilmente non ne era a conoscenza, o per lo meno non ne possedeva una copia al castello.

Il secondo motivo che sconsiglia di credere ad una presenza continuativa di un codice dello *Chevalier errant* alla Manta dal Quattrocento al Settecento è una vicenda che ebbe luogo pochi anni dopo la morte di Valerio, quando la famiglia Saluzzo della Manta dovette fronteggiare crescenti difficoltà economiche. Gli arredi del castello iniziarono ad essere venduti in numero sempre maggiore. Possediamo una lista dei beni alienati nel 1614: l'incasso maggiore fu ottenuto dalla vendita di libri per un ammontare di 200 fiorini¹⁶². Non sappiamo quanti volumi furono venduti, né di quali titoli si

¹⁶¹ Mi sono occupata della reinvenzione da parte di Valerio del proprio passato dinastico nell'ambito della mia tesi di laurea (L. DEBERNARDI, *I Saluzzo della Manta. Cultura e autorappresentazione tra Quattrocento e primo Seicento*, tesi di laurea magistrale, Università di Pisa, a.a. 2013-2014, relatore A. Mastruzzo).

¹⁶² La documentazione relativa alla vendita è edita in: G. CARITÀ, G. GENTILE, *Carte famigliari ed atti notarili per la storia del castello e dei suoi arredi*, in *Le arti alla Manta*, pp. 263-274.

trattasse, ma è certo che la dispersione della biblioteca del castello cominciò assai presto e dovette essere ingente. All'altezza di metà Settecento, non è possibile dire se Benedetto Saluzzo della Manta possedesse ancora dei libri appartenuti al capostipite della sua famiglia, o avesse una biblioteca formata da opere acquistate successivamente.

Purtroppo, non si hanno altri elementi per cercare di risalire alla provenienza del manoscritto, o per capire se, per un caso fortunato, questo si conservi ancora. Non ho trovato notizie precise sul destino della raccolta libraria di Malacarne dopo la sua morte, avvenuta a Padova nel 1816. Cercando fra le carte del Fondo Malacarne all'Accademia delle Scienze di Torino, dove si conserva parte della corrispondenza privata e delle raccolte di appunti del medico, sono riuscita, per lo meno, a trovare una scarna descrizione codicologica del manoscritto: cartaceo, senza miniature, risalente al XV secolo¹⁶³. Neanche qui, purtroppo, indicazioni sulla provenienza.

La moralizzazione dei Nove Prodi nelle opere figurative

Se anche non si potesse procedere oltre in questa direzione e arrivare a chiarire definitivamente questo aspetto della genesi del ciclo della sala baronale, non cambia – ciò che ora ci interessa – il significato e la funzione del tema dei nove prodi nell'affresco, che restano essenzialmente celebrativi. Proprio a questo valore positivo si lega la lunga fortuna dei prodi e delle eroine come soggetto nella decorazione di dimore nobiliari, dal XV al XVII secolo. In tutte le opere figurative ad oggi note, il tema è connotato in senso fortemente positivo, che ne fa veicolo privilegiato di autocelebrazione della committenza nobiliare. Come abbiamo visto, nel ciclo della sala baronale l'utilizzo a fini autocelebrativi non solamente è palese, ma raggiunge anzi una delle sue realizzazioni più colte e raffinate.

È possibile che, nonostante questo, il soggetto sia stato assunto alla Manta per veicolare un significato opposto a quello consueto, per divenire un'al-

¹⁶³ Se ne veda la trascrizione in: DEBERNARDI, *Note sulla tradizione manoscritta del Livre du Chevalier Errant, Appendice II*, p. 109. Le probabilità di trovare ulteriori documenti che possano provare la presenza del manoscritto al castello della Manta appaiono scarse: Malacarne si spostò continuamente tra il Saluzzese, Torino, Pavia e Padova, e annotazioni relative al manoscritto o documenti che testimonino i suoi passaggi di mano possono facilmente essere andati perduti o trovarsi oggi in collocazioni nelle quali sarebbero difficili da rinvenire.

legoria della vanità degli onori terreni? Dalle considerazioni che abbiamo esposto, non sembra che quest'ipotesi sia molto probabile. Resta ancora, tuttavia, da valutare un ultimo aspetto. Fra i cicli di raffigurazioni comprendenti i nove prodi che ci sono pervenuti, ne esiste qualcuno in cui il gruppo degli eroi è associato o contrapposto ad immagini che suggeriscano di rovesciarlo di segno, di interpretarlo come monito sulla transitorietà della gloria e sulla rapacità del tempo? Abbiamo, cioè, attestazioni di situazioni analoghe alla contrapposizione *Prodi ed Eroine / Fontana di giovinezza*, interpretata dalla gran parte degli studiosi come allegoria morale? Come si può vedere scorrendo la lista presentata in precedenza, esiste, in effetti, un caso simile, che potrebbe pertanto avvalorare l'ipotesi di lettura di Silva. Si tratta degli affreschi del corridoio sospeso che collega, a Foligno, il Palazzo Trinci alla cattedrale. Nello stretto ambiente si fronteggiano la teoria dei *Nove Prodi* e la serie delle *Sette età della vita*, raffigurate come personaggi in vari momenti dell'esistenza, dall'infanzia alla vecchiaia.

Lo stato di conservazione della parete dei *Prodi*, in cui l'intonaco affresco è in parte caduto, lascia comprendere che su quello stesso lato del corridoio preesisteva un affresco più antico, che già raffigurava le *Età della vita*, riproposte poi sulla parete dirimpetto, dove oggi le vediamo, in occasione della realizzazione dei *Prodi*¹⁶⁴. Quale criterio dettò il passaggio dalla prima alla seconda campagna decorativa? Si volle semplicemente aggiornare stilisticamente una raffigurazione che non incontrava più il gusto dei signori, lasciando al nuovo pittore la possibilità di vedere il modello (conservato intatto sulla parete di fronte), per coprirlo poi, a copia avvenuta, con una nuova raffigurazione, per la quale si scelse il tema consueto dei prodi? O si è inteso, al contempo, creare un ciclo più complesso, nel quale *Prodi* ed *Età della vita* fungessero da *memento* della caducità della gloria e della brevità del tempo umano, ispirando ai committenti riflessioni pie nel loro recarsi verso la chiesa¹⁶⁵? Non sono propensa ad accettare quest'ipotesi, soprattutto perché, a Palazzo Trinci come alla Manta, la connotazione celebrativa dei

¹⁶⁴ Si veda in proposito C. GALASSI, *Un signore e il suo palazzo: iconografia, cronologia e committenza dei cicli pittorici nelle 'case nuove' di Ugolino Trinci*, in *Il Palazzo Trinci di Foligno*, a cura di G. Benazzi, F.F. Mancini, Perugia 2001, pp. 269-298.

¹⁶⁵ Un'interpretazione iconografica indirizzata in tal senso è stata proposta recentemente da N.C. REBICHON, *Diffusion et réception de la galerie chevaleresque des Neuf Preux en Italie*, «*Bien dire et bien apprendre*», 31, 2015, pp. 85-114.

prodi appare prevalente: nel corridoio le figure sono accompagnate da altri due eroi, Romolo e Scipione, che giocano un ruolo importante all'interno dei programmi iconografici con cui, in altri ambienti del palazzo, i Trinci celebrano la propria stirpe e la propria città¹⁶⁶. L'associazione dei due temi potrebbe essere stata dettata, sì, dal comune motivo dello scorrere del tempo, ma intendendolo, per quanto riguarda i prodi, legato alla loro natura di cronaca universale in compendio, piuttosto che a una loro lettura come *seigneurs du temps jadis*. I *tituli*, in questo caso, non possono aiutarci, dal momento che si limitano ad indicare i nomi dei personaggi, senza fornire alcuna chiave utile all'interpretazione.

2.2. La Fontana di giovinezza

Tra gli altri cicli monumentali pervenutici, i resti degli affreschi di Villa Castelnuovo, realizzati nel secondo quarto del Quattrocento dal pittore Giacomino da Ivrea, avrebbero forse potuto fornire il parallelo più prossimo agli affreschi della sala baronale, nonostante la loro impressionante distanza stilistica. Gli stemmi delle figure sono diversi da quelli dei prodi della Manta: appartengono, come ha dimostrato Noëlle-Christine Rebichon, a una tradizione differente, che troviamo riflessa in alcuni armoriali¹⁶⁷. Il ciclo non discende, pertanto, direttamente dalla sala baronale. L'impostazione della raffigurazione è comunque molto simile: tenendo presente la semplificazione operata dagli scarsi mezzi espressivi del pittore, la schiera dei prodi è ambientata in un giardino, al di sopra di un finto velario, contro un fondale lasciato bianco.

Oggi la sala del castello in cui si trovavano gli affreschi è ridotta a un rudere; al momento del rinvenimento, tuttavia, sopravvivevano ancora esigui frammenti di altre pitture. Nello sguincio di una finestra, in particolare, si conservava un'unica figura leggibile, asportata clandestinamente prima che fosse coinvolta nell'intervento di recupero. Nella breve pubblicazione uscita in occasione del restauro, si afferma in proposito che «è stato riferito

17

¹⁶⁶ M. CACIORGNA, *Sanguinis et belli fusor - Contributo alla esegesi dei titoli di Palazzo Trinci (Loggia di Romolo e Remo, Sala delle Arti e dei Pianeti, Corridoio)*, in *Il Palazzo Trinci di Foligno*, pp. 401-426.

¹⁶⁷ REBICHON, *Le cycle des Neuf Preux*, pp. 173-188.

trattarsi di un valletto recante una brocca»¹⁶⁸. Ammettendo che l'identificazione sia corretta, siamo di fronte ad un elemento troppo generico per offrire appigli saldi a ipotesi sulla raffigurazione di cui faceva parte. Se si trattava di una scena di banchetto, sono molti i soggetti in cui avrebbe potuto comparire; fra questi viene alla mente anche la *Fontana di giovinezza*, benché, ovviamente, in gran parte per suggestione del ciclo della sala baronale. In alcune rappresentazioni della fonte miracolosa, i personaggi ringiovaniti dal bagno, prima di allontanarsi in una cavalcata festosa, siedono a banchetto presso la fontana. Ne offre un esempio un arazzo alsaziano conservato a Colmar, risalente al 1430-1435, in cui compare anche un valletto incoronato di fronde, che reca le portate ai giovani seduti a tavola. Se tale fosse il soggetto dell'affresco perduto di Villa Castelnuovo, avremmo un esempio, parallelo alla Manta, di associazione dei due temi, di cui non si conoscono altre attestazioni. Anche in questo caso, comunque, ci si troverebbe di fronte all'incertezza già suscitata dal corridoio di Foligno: i due temi si trovano associati perché si illuminino a vicenda, veicolando un significato unitario, o sono semplicemente stati scelti come piacevoli motivi letterari, investiti, semmai, di una funzione celebrativa dei committenti?

Fortuna letteraria e figurativa

È certo che anche la *Fontana di giovinezza* doveva essere un soggetto assai diffuso nelle opere d'arte cortese fra tardo Medioevo e Cinquecento. Abbiamo attestazioni documentarie della sua presenza nella decorazione muraria, benché oggi si conservi il solo affresco della Manta: ad esempio, un pagamento a «Loys le pointre» per una pittura con la «fontaine de jouvent» è registrato nel 1375 nella documentazione relativa al castello di Valenciennes¹⁶⁹. Possediamo tuttora un buon numero di raffigurazioni in incisioni, tavole, arazzi, manufatti in avorio. Anna Rapp, nella principale monografia

¹⁶⁸ M. CIMA, L. GHEDIN, *Il lavoro di recupero e restauro degli affreschi*, in *Il ciclo gotico di Villa Castelnuovo*, pp. 49-55: 51.

¹⁶⁹ J. VON SCHLOSSER, *L'arte di corte nel secolo decimoquarto*, Milano 1965 (ed. or. 1895), p. 33. Sappiamo inoltre da un inventario del 1436 che nel Palazzo Paradiso di Ferrara vi era una stanza «da la fontana cum el dio de l'amore de sovra»: Anne Dunlop (*Painted palaces: the rise of secular art in early Renaissance Italy*, University Park 2009, p. 43) identifica il soggetto in una *Fontana di giovinezza*; potrebbe trattarsi, tuttavia, anche di una semplice *Fontana d'Amore*.

sull'argomento¹⁷⁰, ne cataloga numerosi esempi, ricostruendo dettagliatamente l'evoluzione storica del tema, che, dopo origini letterarie legate a una connotazione mistica e sacrale, approda nelle arti figurative oramai caratterizzato in senso cortese e amoroso, attraverso una contaminazione con l'immagine – e il significato – della fontana di Narciso nel *Roman de la Rose*.

Come si è già avuto modo di accennare, la fontana di giovinezza fa la sua comparsa nella letteratura occidentale durante il XII secolo. Viene collocata inizialmente fra i *mirabilia* orientali, fra i prodigi dell'India legati alla vicinanza del paradiso terrestre, precluso agli uomini dopo la cacciata e affidato, in attesa del giorno del giudizio, alla custodia dei patriarchi Enoch ed Elia. L'acqua che la alimenta deriva dai fiumi che escono dalle sue mura. Variamente descritta come fonte sacra custodita dagli asceti dell'India, o come fontana meravigliosa nelle terre del Prete Gianni, il miracolo che vi si ripete è, comunque, immagine della salvezza per mezzo di Cristo: la sua acqua cura i malanni del corpo, come le piscine di Siloe e Betzaeta¹⁷¹; riporta chi vi si bagna a poco più di trent'anni, l'età di Cristo sulla croce¹⁷².

Il XIII secolo, con la fortuna del *Roman de la Rose*, vede l'innesto del tema erotico sul motivo della fontana. Ad esso si accompagna l'ingresso nelle arti figurative e l'avvio di un processo di progressiva perdita delle connotazioni mistiche. Nella Francia del XV secolo, la fontana è ormai un soggetto profano e popolare, al quale viene spesso fatto riferimento con allusioni scherzose¹⁷³. *La Farce du vieillard, de la femme et du peintre, ou la Fontaine de Jouvent* – sorta di *fabliau* di inizio Cinquecento – riflette bene questo capovolgimento. Un vecchio, trovandosi maritato con una donna giovane, parte di casa alla ricerca della fontana di giovinezza, nella speranza di tornare indietro rinvigorito e poter godere meglio della grazie della sua bella sposa. Lungo la strada incontra un pittore, che approfitta della sua dabbenaggine facendosi pagare per dipingergli il volto: in questo modo, gli promette, potrà riavere la propria giovinezza senza arrischiarsi oltre nel pericoloso viaggio. Il vec-

¹⁷⁰ RAPP, *Der Jungbrunnen*.

¹⁷¹ *Io* 5, 2-4; 9, 1-41.

¹⁷² ALEXANDRE DE PARIS, *Le Roman d'Alexandre*, éd. par L. Harf-Lancner, Paris 2010², branche III, lisse 201-206; *Epistola Presbiteri Iohannis*, a cura di G. Zaganelli, Milano-Trento 2000, parr. 27-28. Ad immagine del Crocifisso, la trentina è anche l'età dei risorti nel giorno del giudizio. La credenza è esaminata da RAPP, *Der Jungbrunnen*, pp. 19-20.

¹⁷³ *Ibid.*, pp. 34 e sgg.

chio, contento, torna a casa dalla moglie, che grida di spavento di fronte alla sua figura imbrattata; riconosciuto il marito, lo rimprovera per essersi fatto ingannare, mandandolo al fiume a lavarsi la faccia¹⁷⁴.

14 Una simile coloritura grottesca e satirica, che accentua la connotazione erotica della fontana facendone un simbolo di lussuria e perverso sovvertimento dell'ordine naturale, era già emersa, a inizio Trecento, nel *Roman de Fauvel*, a cui Silva lega la genesi dell'affresco della Manta. Ma il tono e l'intento di questo romanzo sono molto distanti dalla comicità fine a se stessa di novelle come la *Farce du vieillard*. L'opera è un'aspra satira contro il malgoverno e la brama di potere, scritta, probabilmente, da esponenti della cancelleria reale, carica di pessimismo e dall'esplicito intento morale. La fontana di giovinezza sembra esservi stata introdotta con il proposito di rovesciare un tema altrimenti rappresentato in maniera giocosa, con un procedimento simile a quello che portò a costruire la serie dei *neuf malheureux* dal canone, di significato opposto, dei nove prodi. L'affresco della Manta, al contrario, si inserisce perfettamente fra le rappresentazioni consuete del tema nella letteratura e nell'arte profana, dove prevalgono al contempo gli elementi cortesi e plebei: da un lato della vasca, la derisione dei vecchi storpi e paralitici, che cercano goffamente un nuovo vigore nelle acque della fontana, dall'altro, le coppie ringiovanite, che rivestono abiti sfarzosi e intrecciano colloqui d'amore.

4a

È interessante osservare come, a un secolo di distanza dagli affreschi di cui ci stiamo occupando, l'iconografia della *Fontana di giovinezza* sembri aver dato origine a uno sviluppo parallelo in forma moralizzata. Si tratta, in un certo senso, di un ritorno all'originario significato cristologico: non esattamente un recupero del tema del *fons vitae* paradisiaco, ma piuttosto una contaminazione con l'iconografia del *fons pietatis*, la fontana mistica che raccoglie il sangue dalle ferite del Crocifisso¹⁷⁵. Esiste una testimonianza eloquente della sovrapposizione dei due temi: il *Trittico del Bagno Mistico*

¹⁷⁴ *Ibid.*, pp. 35-36.

¹⁷⁵ Sul tema del *fons vitae* e del *fons pietatis*, si vedano: W.A. VON REYBEKIEL, *Fons Vitae*, Bremen 1934, M.-B. WADELL, *Fons pietatis: eine ikonographische Studie*, Göteborg 1969 e E.P. WIPFLER, *Fons. Studien zur Quell- und Brunnenmetaphorik in der europäischen Kunst*, Regensburg 2014, oltre, ovviamente, a E. MÂLE, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France: étude sur l'iconographie du Moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1922 (ed. or. 1908), pp. 112 e sgg.

di Jean Bellegambe (1480-1536 ca), conservato al Musée des Beaux-Arts di Lille¹⁷⁶. Il dipinto contiene alcuni degli elementi caratteristici dell'iconografia della *Fontana di giovinezza*, al punto che non si può dubitare che la raffigurazione rimonti direttamente a un modello secolare: siamo di fronte ad un esempio fra i più peculiari della pratica tardomedievale di contaminare *imagerie* sacra e profana, dando luogo a iconografie ibride quali, appunto, il *Bagno mistico*, la *Caccia mistica* (allegoria dell'Incarnazione come caccia all'unicorno), o la versione sacralizzata del *Dono del cuore*.

23

Nel trittico di Jean Bellegambe, la croce di Cristo sorge dalla vasca di una fontana; il sangue del Redentore vi si raccoglie, zampillando dalle ferite. I fedeli si appressano al lavacro dallo scomparto di sinistra, dove due di essi sono raffigurati nell'atto di liberarsi dalle vesti; nel pannello centrale i personaggi si affollano da ogni lato intorno alla vasca, dove le figure già immerse aiutano a scendere nel bagno chi si sta issando sull'orlo. La costruzione della scena è la stessa che troviamo nelle raffigurazioni più complesse della *Fontana di giovinezza*, quali l'affresco della Manta o l'arazzo di Colmar: l'arrivo da sinistra del corteo dei vecchi, che si spogliano ai piedi della fonte; la grande scena centrale del bagno, con le figure che si aiutano a vicenda nello scalare gli alti bordi della vasca. Non si tratta semplicemente di soluzioni corrispondenti perché dettate da un analogo soggetto (il bagno in una fontana), ma di una ripresa puntuale. Lo rivelano alcuni motivi, tipici dell'iconografia della *fontaine de jouvence*, che ricompaiono immutati¹⁷⁷: le figure che si issano a vicenda oltre l'argine; il personaggio che si spoglia della veste, rovesciandola sulla testa; la figura seduta che si sfilia la calza e quella, analoga, che si slaccia il calzare.

24a-c

La persistenza di questi motivi sino a date così tarde evidenzia come anche la *Fontana di giovinezza* sia stata una raffigurazione assai diffusa e conosciuta, nonostante ne siano rimaste, oggi, scarse attestazioni. L'affresco della Manta, in particolare, offre un vera *summa* dei motivi laterali sviluppati attorno alla fontana, molti dei quali ritornano nell'arazzo di Colmar

¹⁷⁶ G.B. KREBBER, G. KOTTING, *Jean Bellegambe en zijn Mystiek Bad voor Anchin*, «Oud-Holland», 104, 1990, pp. 123-139; H. BOËDEC, *Allégorie et spiritualité monastique au début du XVIe siècle: le Triptyque du Bain Mystique de Jean Bellegambe*, in *L'allégorie dans l'art du Moyen Âge. Formes et fonctions. Héritages, créations, mutations*, atti del convegno (Paris 2010), éd. par C. Heck, Turnhout 2011, pp. 345-370.

¹⁷⁷ Alcuni già segnalati da RAPP, *Der Jungbrunnen*, p. 97.

e in alcuni avori: l'entrata nella vasca, la svestizione; il vecchio paralitico trasportato in carriola; il carro trainato da due cavalli, con il villano che fa schioccare una lunga frusta; la cavalcata con la caccia al falcone e i dialoghi contrapposti dei vecchi e dei giovani. Persino l'antitesi fra la coppia di anziani bisbetici e quella dei due amanti ringiovaniti ritorna anche altrove¹⁷⁸.

25 Un altro motivo che compare sovente nelle raffigurazioni della *Fontana di giovinezza*, e che ritroviamo alla Manta, è il cervo sul prato, nei pressi della vasca. Esso proviene, probabilmente, dalle origini più remote di questa iconografia: dal *fons vitae* del paradiso terrestre, identificato nel Cristo, a cui si abbeverava il cervo del salmo 41, immagine dell'anima umana: «Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te, Deus»¹⁷⁹. Nella mitologia illustrata nei bestiari, fra le proprietà del cervo spicca la lunghezza inconsueta della vita; quando si sente prossimo alla morte, l'animale recupera vigore e giovinezza abbeverandosi ad una sorgente¹⁸⁰. Allorché la leggenda della fontana perse la sua aura sacrale, il cervo rimase nell'iconografia come elemento di ambientazione del *locus amoenus*. Spesso lo si vede accompagnato da altri animali, come il leone raffigurato alla Manta, con i quali convive in armonia nei pressi della fonte: nella sala baronale si è colta l'occasione per ornare il motivo del cervo con lo stemma di Valerano, dando all'animale un collare con le armi dei Saluzzo e dei Saluzzo della Manta¹⁸¹.

¹⁷⁸ Ad esempio in un pettine d'avorio oggi al Victoria and Albert Museum (inv. 231-1867), proveniente dall'area dell'Alto Reno e datato al 1450 ca.

¹⁷⁹ Ps 41, 2.

¹⁸⁰ M. PASTOUREAU, *Bestiari del Medioevo*, Torino 2012 (ed. or. 2011), p. 70. Si vedano ad esempio il *Bestiaire divin* di Guillaume le Clerc (1210 ca: *Le bestiaire divin de Guillaume Clerc de Normandie*, éd. par C. Hippeau, Genève 1970 [ed. or. Caen-Paris, 1852-1877], p. 277), il *Bestiaire* di Gervaise, di inizio XIII secolo (in *Bestiari medievali*, a cura di L. Morini, Torino 1996, pp. 287-361: 346, vv. 1073-1074) e il *Libro della natura degli animali*, composto in area toscana sul finire del Duecento (*ibid.*, pp. 425-486: 465, cap. XLVI).

¹⁸¹ Nelle raffigurazioni araldiche, nelle *devises* e nell'arte cortese del Tre-Quattrocento, l'attribuzione di collari alle figure di cervo diviene quasi un luogo comune iconografico: alla Manta, persino i piccoli cervi ricamati sull'abito di Ippolita portano al collo simili monili. La consuetudine figurativa trova paralleli e riecheggiamenti nell'*imagerie* letteraria, basti pensare alla nota leggenda della cerva di Cesare, trovata dai cacciatori secoli dopo la morte dell'imperatore e lasciata libera perché recava ancora il collare con il nome del suo padrone (il *topos* è ripreso, ad esempio, da Petrarca nelle *Familiars*, XVIII, 8 e nel sonetto CXC del *Canzoniere*). Alla corte di Francia si narrava che il ritrovamento della cerva si fosse ripetuto alla presenza di Carlo VI, durante una battuta di caccia. L'episodio, come ha segnalato Fajen (*La conversione del marchese*, p. 20), è narrato nella cronaca del Monaco di Saint-Denis, e della sua diffusione in ambito saluzzese testimonia la ripresa

2.3. La questione dei modelli per gli affreschi della Manta

Molti dei vivaci episodi che animano l'affresco della *Fontana di giovinezza* alla Manta sono dunque costanti della tradizione iconografica. Si può supporre che questi elementi comparissero nel modello utilizzato al momento della realizzazione delle pitture, modello che fu seguito, per quanto possiamo presumere, con grande fedeltà. Come ho esposto altrove, anche la serie dei *Prodi* e delle *Eroine* si rivela tratta da un modello riproposto senza grandi variazioni, persino nei punti in cui questo si discostava dalla descrizione dei *titoli* apposti alle figure¹⁸².

Gli studi sulla sala baronale hanno a lungo proposto di riconoscere tali modelli in miniature: in particolare, per i *Prodi* e le *Eroine*, nelle due illustrazioni del manoscritto parigino del *Livre du chevalier errant*. Come si è detto, però, un confronto puntuale fra le immagini, che tenga conto dei rispettivi apparati testuali, non conferma quest'ipotesi. Personalmente penserei piuttosto a una derivazione da arazzi, sia per i *Prodi* e le *Eroine* che per la *Fontana di giovinezza*.

La vicinanza alle tappezzerie è già stata evocata negli studi, soprattutto per quanto riguarda la presenza negli affreschi di un prato che richiama alla mente gli sfondi a *millefleurs*¹⁸³. L'erba fiorita, tuttavia, si estende solo nella parte bassa delle pitture, per lasciare poi il posto all'esteso fondo bianco, che, al contrario, accentua l'impressione di una derivazione da un modello miniato, in cui campeggiasse il bianco della pergamena. Il fondo bianco è una soluzione piuttosto diffusa nella pittura piemontese del Quattrocento, in particolare in contesti profani. Lo si trova in alternativa al fondale rosso o alla completa copertura dello spazio con motivi geometrici: soluzioni ispirate l'una all'arazzeria (si pensi, ad esempio, alla celeberrima serie della *Dama con l'unicorno* del museo di Cluny), l'altra, sì, all'*horror vacui* dei fondi della

nello *Chevalier errant* di Tommaso III. Anche in questo caso ci troviamo di fronte ad un motivo particolarmente diffuso e longevo: a sei secoli di distanza dalla Francia di Carlo VI, l'aneddoto era ancora ben vivo in ambiente piemontese, al punto da ispirare la decorazione del soffitto di una sala della Reggia di Venaria, in cui le storie dei cervi di Telefo, di Alessandro, di Cesare e di Ifigenia attorniano un ovato centrale con l'incontro del re di Francia e della cerva.

¹⁸² In particolare colpisce lo sfasamento tra l'identità delle eroine raffigurate (riprese dal modello) e quella, errata, che viene attribuita loro dalle strofe sottostanti (si veda *supra*, nota 4).

¹⁸³ GRISERI, *Jaquierio e il realismo gotico*, pp. 64-66.

miniatura. Nel caso della Manta, penso che la presenza del fondo bianco possa essere compatibile con una derivazione da arazzi. Fra i pezzi più belli dell'arazzeria quattrocentesca, conservatisi in condizioni di integrità miracolose, vi sono le quattro grandi tappezzerie con scene di caccia provenienti dalle collezioni dei duchi di Devonshire, oggi al Victoria and Albert Museum¹⁸⁴. Il soggetto dà luogo a un'ambientazione molto simile a quella della *Fontana di giovinezza*. La raffigurazione del paesaggio rispecchia le medesime soluzioni: un prato a *millefleurs* nella parte vicina allo spettatore, oltre il quale si innalzano brulli speroni di roccia spoglia a rappresentare le alture, coronati, in cima, da gruppi di piccoli alberelli. L'ultima striscia di fondo, che conclude in alto gli arazzi, è di un colore molto chiaro, bianco grigiastro, con solo qualche accenno, qua e là, di una sfumatura azzurra che lo caratterizza in senso atmosferico¹⁸⁵. È il tipo di paesaggio che si ritrova, alleggerito e diradato, nell'affresco della Manta, contro lo stesso fondo chiaro. D'altro canto, come in molti cicli profani di area alpina e francese, l'impaginazione stessa delle pitture richiama un dispiegamento di tappezzerie, in cui le raffigurazioni si estendono su tutta la superficie delle pareti, avvolgendole completamente: non bisogna dimenticare che nell'angolo sud-est della sala esisteva originariamente il muro esterno, curvo, del vano di una scala a chiocciola, su cui proseguiva senza interruzione la scena della *Fontana*¹⁸⁶.

Una ricerca più approfondita fra le testimonianze superstiti dell'arazzeria francese e fiamminga nel tardo Medioevo potrà, forse, fornire confronti ulteriori per questo tipo di raffigurazione paesaggistica, aiutando a confermare o smentire l'ipotesi di una derivazione da arazzi degli affreschi della Manta. Per il momento, occupandomi dell'iconografia dei *Prodi* e delle *Eroine* mi è capitato di trovare alcuni paralleli iconografici molto interessanti proprio in raffigurazioni di arazzi. La rappresentazione di Semiramide, ad esempio, con l'eroina in atto di pettinarsi che volge repentinamente lo sguardo verso sinistra, si spiega bene supponendo che la figura sia stata estrapolata da un

¹⁸⁴ Si veda in proposito L. WOOLLEY, *Medieval life and leisure in the Devonshire Hunting tapestries*, London 2002.

¹⁸⁵ L'impressione non è dovuta, semplicemente, al viraggio dei colori causato dal tempo: fotografie del retro degli arazzi, che conserva ancora i colori nella loro freschezza originaria, mostrano che lo sfondo era già in origine molto chiaro.

¹⁸⁶ CARITÀ, *Il castello quattrocentesco*, p. 30. Lo stesso tipo di soluzione in corrispondenza della parete curva di una scala si ha, ad esempio, negli affreschi del castello di Belvès e in quelli di Torre Aquila a Trento.

gruppo più ampio, in cui interagiva con altri personaggi. Un gruppo come quello che compare in un arazzo fiammingo conservato al Museum of Art di Honolulu, in cui il volgersi della regina si rivela causato dall'arrivo di un messo che le annuncia la rivolta di Babilonia, raffigurato in ginocchio a terra nell'atto di porgerle la missiva. Anche la figura di Lampeto sembra ritagliata da un insieme più complesso: l'amazzone che reca l'elmo alla sua signora, in un arazzo dell'Isabella Stewart Gardner Museum, presenta, pur nella differenza di soggetto, una posa di una somiglianza impressionante. Allo stesso modo, la figura di Menalippe rivela un'origine da un gruppo più articolato, dal momento che alla Manta, benché sia rappresentata come una figura a sé stante, reca due lance: una per sé ed una, probabilmente, destinata alla sorella Ippolita.

26, 27

28, 29

I personaggi della serie dei *Prodi* e delle *Eroine*, raffigurati in pose eterogenee e con attributi a volte privi di contesto, sarebbero dunque più facili da comprendere se li si pensasse inseriti in quadri più ampi, in cui interagivano con altre figure: forse proprio una serie di arazzi con una scena per ciascun eroe o eroina, analoga a quella a cui dovette appartenere la *Semiramide* conservata ad Honolulu. Si può essere certi che tappezzerie da prendere a modello dovevano essere facilmente disponibili nell'ambiente dei signori della Manta: non soltanto perché sappiamo dagli inventari che arazzi con prodi ed eroine erano diffusi in area piemontese, ad esempio nei castelli dei Savoia¹⁸⁷, ma perché abbiamo notizia del possesso di serie simili da parte di membri della famiglia marchionale. Costanza di Saluzzo, giovane zia di Valerano, lasciò in dono nel 1407 una serie di arazzi con i *Nove prodi* all'abbazia cistercense di Noirlac, nel Berry, in cui intendeva ricevere sepoltura¹⁸⁸. Quest'informazione, tutt'oggi poco considerata negli studi sul ciclo, ci indica, ancora una volta, che le raffigurazioni della sala baronale erano all'epoca soggetti diffusi e familiari a un pubblico signorile. Affiancando la

¹⁸⁷ *Inventario dei castelli di Chambéry, Torino e Pont d'Ain* del 1498. Testo in GRISERI, *Jaquierio e il realismo gotico*, p. 66.

¹⁸⁸ La serie di arazzi posseduta da Costanza di Saluzzo è già stata segnalata da: E. ANTOINE, scheda n. 131, in *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, catalogo della mostra (Paris 2004), éd. par E. Taburet-Delahaye, Paris 2004, pp. 221-222. L'atto di donazione è conosciuto attraverso la trascrizione di Claude Estienne, studioso di storia dell'ordine benedettino, le cui imponenti raccolte di note documentarie si conservano, manoscritte, alla Bibliothèque nationale de France (mss. latt. 12739-12776, *Recueils de d. Estienne*; in particolare: ms. lat. 12743, *Diocèse de Bourges. II*, p. 322).

16 notizia alla presenza dei resti di un ciclo di affreschi con la serie dei prodi in un edificio privato della città di Saluzzo, databile a fine Quattrocento (n. 2 dell'elenco alle pp. 208-212), abbiamo un piccolo saggio della diffusione del soggetto nell'arte del Marchesato, accanto al ciclo del sala baronale.

2.4. *La nicchia con la Crocifissione, il Battista e San Quintino*

2 Come abbiamo visto, Silva lega le raffigurazioni sacre della nicchia a una contrapposizione con la scena della *Fontana*. Premetto che sono restia ad attribuire a queste pitture il ruolo fondamentale che dà loro lo studioso: è difficile pensare che il fulcro del messaggio del ciclo, alla luce del quale andrebbero lette tutte le altre raffigurazioni, sia stato relegato in una nicchia sulla parete da cui originariamente avveniva l'accesso; uno spazio, per di più, che probabilmente restava chiuso con ante la maggior parte del tempo¹⁸⁹. Resta il fatto che, se reggesse l'interpretazione data da Silva alle raffigurazioni sacre, non si potrebbe dubitare che la loro funzione all'interno del ciclo sia effettivamente tale.

3 Il nodo del problema sembra essere la presenza di san Quintino, piuttosto insolita per l'Italia del nord, ma presente in un'altra opera commissionata da Valerano: il ciclo di affreschi della chiesa del castello, di poco successivo alle pitture del salone¹⁹⁰. Dei due santi omonimi, ai quali abbiamo già fatto riferimento, il solo che legittimerebbe appieno la lettura di Silva è san Quintino di Meaux, con il miracolo della fontana. Nonostante la distinzione fra le due figure sia spesso incerta, al punto che nella stessa diocesi di Meaux vi sono attestazioni di culto tributato a Quintino di Vermand¹⁹¹, penso siano scarse le probabilità che in questo caso si sia voluto alludere al santo della fontana. Dato che non ci troviamo di fronte ad un martire particolarmente venerato in area italiana, è probabile che i Saluzzo ne abbiano adottato il culto per influenza francese, non diversamente da quanto accadde, come abbiamo visto, per la corona di spine. Come è stato suggerito da Fajen, la devozione

¹⁸⁹ Si veda *supra*, nota 5.

¹⁹⁰ La figura di san Quintino compare sull'arco trionfale che dà accesso all'abside della cappella. Sull'edificio e sulla sua decorazione, si veda G. GALANTE GARRONE, *Cicli pittorici nell'ecclesia prope castrum. Il fascino discreto del contesto locale*, in *Le arti alla Manta*, pp. 209-225.

¹⁹¹ Si veda in proposito: G.M. OURY, *Un saint céphalophore de Touraine? Saint Quentin*, «Analecta Bollandiana», 97, 1979, pp. 289-300.

per san Quintino potrebbe essere legata alla provenienza della moglie di Tommaso III, Margherita di Roucy, i cui feudi francesi si trovavano nei pressi di Saint Quentin, principale centro di culto di Quintino di Vermand¹⁹². In effetti, diversi elementi suggeriscono che questi sia appunto il santo rappresentato alla Manta. Il terribile supplizio raffigurato, con il martire trafitto dai chiodi in una gabbia, è quello che la tradizione attribuisce a Quintino di Vermand¹⁹³; inoltre la popolarità di quest'ultimo è molto più vasta di quella dell'omonimo martire di Meaux: un capitolo della *Legenda Aurea*, un passo del *De gloria martyrum* di Gregorio di Tours e numerose *Passiones* sono dedicate a Quintino di Vermand, a fronte di un unico testo anonimo sul santo di Meaux¹⁹⁴. Questo è trådito, a quanto riporta la *Bibliotheca Sanctorum*, da due soli manoscritti¹⁹⁵; sembra, pertanto, alquanto improbabile che si trattasse proprio della versione conosciuta alla Manta. Alle stesse conclusioni conduce la ricerca iconografica, che mi ha portata a rinvenire solo raffigurazioni del santo di Vermand, anche in area piemontese: nel *Livre de prières de la Maison de Savoie*, ad esempio, conservato a Bruxelles¹⁹⁶, in cui un'antifona, accompagnata da una miniatura, è dedicata a Quintino di Vermand.

Sembra poco sostenibile anche l'idea di una particolare insistenza, nella *Crocifissione*, sul tema dell'acqua di salvezza, sottolineato attraverso la descrizione accurata da parte del pittore del fiotto d'acqua che sgorga, assieme al sangue, dal costato di Cristo. Quando anche non si trattasse, più semplicemente, di un espediente volto a mettere in risalto il rosso cupo del sangue con una sfumatura più chiara (la stessa che si ritrova nelle gocce che stillano dalle piaghe dei chiodi, sul Crocifisso e sul corpo di san Quintino), saremmo di fronte, tutt'al più, ad una semplice adesione letterale al testo evangelico¹⁹⁷: se l'intenzione fosse stata contrapporre alla *Fontana di giovinezza*

2

¹⁹² FAJEN, *Die Lanze und die Feder*, p. 221.

¹⁹³ JACOPO DA VARAGINE, *Legenda Aurea*, a cura di G.P. Maggioni, 2 voll., Firenze 1998², II, p. 1088.

¹⁹⁴ Si veda in proposito la voce: *Quintinus martyr Viromandensis*, in *BHL*, A-I, Bruxellis 1898-1899, pp. 1019-1021.

¹⁹⁵ G. MATHON, s.v. *Quintino*, in *BS*, X, Roma 1968, pp. 1312-1313. I codici sono: Montpellier, École de Médecine, cod. I, I, XII sec. e Parigi, Bibliothèque nationale, ms. lat. 5363, XIII sec. Da quest'ultimo è stata approntata l'edizione pubblicata dai Bollandisti: *Catalogus codicum hagiographicorum latinorum antiquiorum saeculo XVI qui asservantur in Bibliotheca Nationali Parisiensi*, 4 voll., Parisiis-Bruxellis 1889-1893, II, 1890, pp. 328-331.

¹⁹⁶ Bibliothèque Royal, ms. 10389, XVI sec.

¹⁹⁷ *Io* 19, 34.

un'esaltazione del battesimo *per aquam et sanguinem*, si sarebbe fatto ricorso, probabilmente, ad un'immagine più immediatamente comprensibile, forse anche accompagnata da *tituli* chiarificatori.

3. Conclusioni: programmi iconografici e arte di corte alpina

Il problema sollevato dall'interpretazione di Silva è, in realtà, di portata ben più vasta rispetto al solo caso della sala baronale. Coinvolge, più in generale, la ricostruzione dei meccanismi di ideazione dei cicli di affreschi cortesi e dei criteri che dettavano le scelte iconografiche dei committenti. L'argomento richiederebbe riflessioni assai più approfondite di quelle che posso provare a presentare, al momento, a margine dello studio degli affreschi della Manta. Mi limiterò pertanto a qualche considerazione generale, che potrà forse, più avanti, essere approfondita in maniera più adeguata.

3.1. Stanze tematiche, cicli compositi, cicli didascalici

Fra gli esempi di arte profana alpina che ci sono pervenuti non esiste alcun ciclo costruito sulla base di un programma iconografico unitario simile a quello che è stato proposto, attraverso varie letture, per la sala baronale. È vero che quasi non disponiamo di testimonianze legate alla diretta committenza sabauda, in particolare per la decorazione di ambienti di rappresentanza: l'unico ciclo profano superstite realizzato per un conte di Savoia, a mia conoscenza, è la decorazione della Camera Domini del castello di Chillon, sul lago di Ginevra, che raffigura una sorta di serraglio con animali esotici¹⁹⁸. I cicli di pitture realizzati per le dimore sabaude avrebbero offerto, forse, un confronto più congruo alla raffinatezza e alla cultura della corte saluzzese che non le opere di cui oggi disponiamo, realizzate per signori locali¹⁹⁹. Fra queste vi sono, comunque, esempi di notevole qualità pittori-

¹⁹⁸ Se ne può trovare una riproduzione in *Il Gotico nelle Alpi: 1350-1450*, catalogo della mostra (Trento 2002), a cura di E. Castelnuovo, F. De Gramatica, Trento 2002, p. 224.

¹⁹⁹ Riporto un elenco dei cicli di affreschi di area sabauda – o immediatamente limitrofa – che ho potuto prendere in esame. Valle d'Aosta: castello di Quart, castello di Fénis, casa forte Saluard (Marseiller, Verrayes), castello di Châtillon. Piemonte: palazzo vescovile di Ivrea (Torino), castello di Villa Castelnuovo (Ivrea, Torino), castello di Castellamonte (Torino), torre comunale di Sant' Ambrogio (Torino), casa dei Canonici di Susa (Torino), abbazia di Novalesa (Torino), castello di Cardé (Cuneo), Palazzo Zoppi di Cassine (Ales-

ca, come gli affreschi del castello di Fénis o di quello di Châtillon, in Valle d'Aosta; e il confronto si può ampliare, non dimentichiamo, con analoghe testimonianze dell'arco alpino orientale (quali gli affreschi di Castel Roncolo o del castello del Buonconsiglio), o di area padana, come i cicli pittorici commissionati dai Borromeo.

Per quanto riguarda la scelta dei soggetti, ci troviamo di fronte all'illustrazione di romanzi cavallereschi, *chansons de geste* o opere didattiche destinate ad un pubblico laico, quali le favole esopiche o le raccolte di massime e sentenze; alla raffigurazione di passatempi di corte, di soggetti topici (il *Calendario*, le *Età della vita*, i *Nove Prodi*), di personificazioni (*Fortuna* con la ruota, *Amore*), di motivi ornamentali, sia astratti che figurativi. In tutti i casi a me noti, la decorazione è organizzata secondo uno dei seguenti criteri: la realizzazione di stanze tematiche, dedicate ad un solo soggetto (un romanzo, il calendario, un aspetto della vita di corte) oppure la commistione di raffigurazioni slegate, giustapposte senza analogia di soggetto e spesso senza suddivisioni tra scena e scena, a formare cicli composti in cui, come al castello di Castellamonte, la Madonna in trono può apparire accanto a una battuta di caccia²⁰⁰, o, come al castello di Quart, la storia di Sansone può figurare dirimpetto al viaggio in India di Alessandro²⁰¹. Come risulta evidente da questi due esempi, nel caso di cicli composti è frequentissima la presenza di raffigurazioni sacre a fianco di soggetti profani, senza che l'accostamento venisse percepito come stridente agli occhi dei contemporanei²⁰².

sandria), torre di Frugarolo (Alessandria). Francia: castello di Cruet (Savoia), castello di Theys (Isère), palazzo vescovile di Vienne (Isère), casa forte di Les Loives (Isère), priorato di Salesie-sur-Sanne (Isère). Svizzera: castello di Chillon (Vaud).

²⁰⁰ Fotografie delle pitture mi sono state gentilmente fornite dalla proprietà. Gli unici interventi sul ciclo di affreschi di cui facevano originariamente parte, dovuti ad Aldo Moretto (*Lo splendido giardino di Ivrea*, «Piemonte vivo», 6, 1971, pp. 19-25 e *Indagine aperta sugli affreschi del Canavese*, Saluzzo 1973, pp. 74-77), sono frutto di un sopralluogo effettuato quando l'opera era ancora quasi interamente coperta da uno strato di scialbo e la decorazione risultava solo parzialmente visibile.

²⁰¹ Sul ciclo del *donjon* di Quart si vedano le ricerche pubblicate da G. Zidda sul «Bollettino della Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Regione Autonoma Valle d'Aosta», in particolare: Arbor sica. *Nuove chiavi interpretative di un'iconografia legata alla concezione figurativa medievale di Alessandro Magno*, 8, 2011, pp. 216-227.

²⁰² Al castello di Lichtemberg, in Val Venosta, gli affreschi rinvenuti in due sale contigue presentavano una raccolta di immagini assemblata a dir poco senza regola: cinque scene della *Genesi*, un torneo, la caccia al cervo, la raccolta delle rose, episodi dell'epica su Teodorico, una scena di danza, la ruota della Fortuna, la caccia al cinghiale, il lupo che predica alle oche, la volpe e la cicogna, sant'Agata e santa Barbara, l'albero delle mera-

Volendo allargare il confronto all'arte secolare italiana, troviamo cicli che potremmo definire 'didascalici', in cui allegorie più o meno complesse vengono costruite attraverso associazioni di personificazioni, di *exempla*, o di entrambi, il tutto supportato dal necessario apparato di iscrizioni: si pensi, ad esempio, ai grandi cicli di raffigurazioni dell'arte civica toscana²⁰³. Gli affreschi immaginati da Boccaccio nell'*Amorosa Visione* offrono un esempio particolarmente efficace dei meccanismi di costruzione di opere di questo genere, grazie al loro carattere di *ekphraseis* non costrette nei limiti della realizzazione materiale. In essi alcuni concetti astratti, come la Sapienza, la Gloria mondana, l'Amore, sono raffigurati attraverso personificazioni, ciascuna delle quali è circondata da *exempla* che ne dimostrano le manifestazioni terrene (ad esempio, per la Gloria, gli uomini famosi) o ne esplicano le diverse qualità (per la Sapienza, il sapere filosofico e il sapere poetico)²⁰⁴.

3.2. Programmi iconografici unitari

Questo modello ideale di 'ciclo didascalico' può risultare particolarmente interessante proprio per riflettere da un punto di vista puramente teorico sui meccanismi di elaborazione di un'allegoria figurativa come quella ipotizzata da Silva per gli affreschi della Manta. La lettura moralizzata del ciclo della sala baronale vede le raffigurazioni disposte in una sorta di *itinerarium*, che sarebbe, sì, derivato dall'allegoria letteraria del viaggio (sul modello dello *Chevalier errant*), ma che, dal punto di vista della realizzazione figurativa, può essere assimilato al procedimento allegorico messo in atto nei *Trionfi* di Petrarca e nelle loro trasposizioni visive: un modello morale viene superato dall'altro, fino al riconoscimento della sola validità del messaggio religioso. Se si tenta il gioco di conflare idealmente lo schema dei *Trionfi* con quello degli affreschi dell'*Amorosa visione*, si noterà che il programma iconografico ipotizzato da Silva presuppone una costruzione concettuale secondo uno schema simile a questo:

viglie con frutti a forma di fallo. Si veda la scheda di H. STAMPFER, *scheda n.2*, in *Il Gotico nelle Alpi*, pp. 406-407.

²⁰³ Alcune osservazioni sulla costruzione di questo tipo di cicli figurativi, soprattutto per quanto riguarda l'utilizzo di allegorie e scene narrative, sono state avanzate da H. BELTING, *The new role of narrative in public painting of the Trecento*. *Historia and Allegory*, «Studies in the History of Art», 16, 1985, pp. 151-168.

²⁰⁴ GIOVANNI BOCCACCIO, *Amorosa Visione*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, III, a cura di V. Branca, 1974, pp. 23-272, canti IV-XXIX, pp. 158-221.

1. Amore profano (come concetto) --> che può essere esemplificato attraverso una serie di *exempla amoris* --> dai quali viene estrapolata la *Fontana di giovinezza*, che assurge a simbolo del concetto stesso
2. Gloria mundana --> *exempla* --> *Prodi* ed *Eroine*
3. *Aeternitas* (Rivelazione) --> *exempla* --> *Crocifissione* e *Santi*

A mia conoscenza, di un simile programma iconografico, in cui singoli *exempla* vengono adottati come simboli di concetti astratti e, in questa forma, contrapposti tra loro, non esistono esempi nell'arte cortese medievale; probabilmente, sarebbe difficile trovarne anche tra le creazioni più mature del Rinascimento o del Manierismo²⁰⁵.

È quanto mai improbabile che il ciclo della Manta sia davvero stato progettato secondo uno schema del genere. I soggetti degli affreschi, lo si è chiarito a sufficienza, erano temi assai diffusi nella decorazione delle dimore nobiliari, in cui erano caricati di valenze ben precise (ludiche e favolose per la *Fontana*, celebrative per i *Prodi* e le *Eroine*), lontane dal significato che viene loro attribuito nell'ipotesi interpretativa di Silva. Non possiamo pensare che un pubblico che ben conosceva quei soggetti nelle loro accezioni comuni, che era abituato a vederli rappresentati sulle pareti dei palazzi, nelle tappezzerie, sui cofanetti d'avorio e sulle valve di specchio, davanti agli affreschi della Manta ne riconoscesse un utilizzo in chiave allegorica, al fine di veicolare un significato per molti versi opposto a quello loro assegnato usualmente.

Nelle pitture della sala baronale non c'è alcun elemento che suggerisca esplicitamente la necessità di un'interpretazione allegorica unitaria. In altri contesti, forse, questo fatto potrebbe non essere particolarmente significativo, ma per il tardo Medioevo non è così. Si pensi alle allegorie pittoriche più complesse messe in scena nei cicli di affreschi basso medievali che conosciamo: non si troverà un caso in cui la presenza di un'allegoria, di un piano di significato che presupponga un'interpretazione, non sia esplicitata palesemente.

²⁰⁵ Fra gli esempi che mi vengono alla mente, l'unico ciclo di affreschi per il quale è stata proposta un'interpretazione simile è quello di Perugino al Collegio del Cambio di Perugia: Giustizia, Fortezza, Prudenza e Temperanza vi compaiono personificate, mentre alle virtù teologali si sarebbe fatto riferimento attraverso la serie di *Profeti e Sibille* (Speranza), la *Natività* (Carità) e la *Trasfigurazione* (Fede). L'interpretazione è citata da: E.H. GOMBRICH, *La stanza della segnatura di Raffaello e il carattere del suo simbolismo*, in *Id.*, *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino 2002 (ed. or. 1972), pp. 93-109: 95.

Ci saranno personificazioni, singole o in atto di interagire fra loro; ci saranno iscrizioni di corredo, che indirizzano lo spettatore nel decifrare il messaggio dell'opera; ci sarà, più in generale, un'associazione di elementi che rendono indubbia la presenza di un significato ulteriore: nel Palazzo Pubblico di Siena nessun visitatore potrà mai pensare che l'affresco con gli *Effetti del buon governo* sia semplicemente un paesaggio idillico, una delle tante raffigurazioni di campi, boschetti, villani al lavoro e nobili a diporto; perché la presenza, lì accanto, di un'intera corte di personificazioni e di un apparato di iscrizioni esplicative ci avverte che deve trattarsi di qualcosa di più²⁰⁶.

In effetti, per il programma iconografico ipotizzato per la sala baronale non solo mancano confronti fra le opere figurative realmente realizzate, ma, a mia conoscenza, non se ne rinvennero neppure fra le dotte *ekphraseis* dei letterati. Si legga, per citare un solo esempio, il noto carme di Baudri de Bourgueil dedicato ad Adele di Blois, figlia di Guglielmo il Conquistatore²⁰⁷. L'immaginazione del poeta assembla un ricco apparato di raffigurazioni per ornare la camera della contessa, descrivendo la sala non qual è veramente, ma quale dovrebbe apparire per adeguarsi al rango della sua illustre ospite²⁰⁸. Troviamo un programma iconografico enciclopedico, in cui sono radunate le immagini delle Arti e delle Virtù; le pareti vengono tappezzate con scene della mitologia antica, della Bibbia, della conquista normanna dell'Inghilterra; la stanza intera viene trasformata in un microcosmo, racchiuso fra la raffigurazione della volta celeste – sul soffitto – e un mosaico con la *mappa mundi* sul pavimento: ma siamo ancora ben distanti da un'allegoria unitaria come quella ravvisata nella sala baronale.

²⁰⁶ Sull'importanza dei 'segnali' che rendono esplicita la presenza di un'allegoria nell'arte del basso Medioevo, si veda ad esempio: C. HECK, *L'allégorie dans l'art médiéval entre l'exégèse visuelle et la rhétorique de l'image*, in *L'allégorie dans l'art du Moyen Âge*, pp. 7-22: 10.

²⁰⁷ BAUDRI DE BOURGUEIL, *Cœuvres poétiques*, éd. par P. Abrahams, Genève 1974 (ed. or. Paris 1926), carme n. CXCVI. Un'edizione più recente, che purtroppo non ho potuto consultare, si trova in *Baldricus Burgulianus, Carmina*, ed. K. Hilbert, Heidelberg 1979. Sulla descrizione di Baudric e sulle sue tangenze con l'arte dell'epoca, si vedano: J.Y. TILLIETTE, *La chambre de la comtesse Adèle: savoir scientifique et technique littéraire dans le c. cxcvi de Baudri de Bourgueil*, «Romania», 102, 1981, pp. 145-171; X. BARRAL I ALTET, *Poésie et iconographie: un pavement du XIIIe siècle décrit par Baudri de Bourgueil*, «Dumbarton Oaks papers», 41, 1987, pp. 41-54 ed ID., *Le plafond cosmologique de la chambre de la comtesse Adèle de Blois d'après Baudri de Bourgueil*, «Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France», 1988, pp. 85-92.

²⁰⁸ TILLIETTE, *La chambre de la comtesse Adèle*, p. 153.

3.3. *Esegesi scritturale, layers of meaning*

La questione è complessa, ma di grande interesse, dal momento che sottende il problema della correttezza o meno di applicare alle opere figurative gli schemi di interpretazione con cui venivano letti i testi letterari. Ernst Gombrich, in un saggio esemplare sugli intenti e sui rischi dell'interpretazione iconografica, ha messo in guardia dall'adottare lo stesso approccio per opere figurative ed opere letterarie:

Veramente, come viene talvolta postulato, [le opere figurative] dovevano mostrare i quattro sensi distinti che l'esegesi attribuiva alla Scrittura e Dante nientemeno voleva vedere applicati all'interpretazione del suo poema? Non conosco testo medievale o rinascimentale che applichi questa dottrina alle opere pittoriche²⁰⁹.

Il saggio di Gombrich si riferisce al contesto, assai più complesso, della pittura rinascimentale, ma lo stesso avvertimento va ripetuto a maggior ragione per l'ambiente dell'arte di corte, in cui le pratiche di costruzione iconografica, come abbiamo visto, sono decisamente semplificate. A dispetto dell'evidenza, tuttavia, negli studi permane alle volte la tendenza a ritenere l'arte secolare del Basso Medioevo un ambito privilegiato per la complessità iconografica, addirittura per l'allegoria ermetica. Sullo sfondo c'è il luogo comune secondo cui il Medioevo si sarebbe espresso costantemente *per speculum in aenigmate*; e il desiderio di trovare raffigurazioni misteriose e significati nascosti sembra venir attizzato con particolare facilità dai soggetti iconografici profani – anche nei casi in cui, come alla Manta, si tratta di temi che erano all'epoca del tutto consueti²¹⁰.

Nel rimarcare l'incongruenza dell'approccio esegetico scritturale rispetto alle opere pittoriche, Gombrich si preoccupava di dissuadere anche da un'altra tentazione: la ricerca di diversi «livelli di significato», di interpretazioni multiple per un solo oggetto²¹¹. Anche in questo caso, non ci sono attestazioni medievali o rinascimentali di un simile approccio interpretativo applicato alle opere figurative. L'idea dell'esistenza di livelli di significato

²⁰⁹ E.H. GOMBRICH, *Introduzione. Aspirazioni e limiti dell'iconologia*, in ID., *Immagini simboliche*, pp. 15-37: 28.

²¹⁰ Contro queste tendenze si è espresso di recente HECK, *L'allégorie dans l'art médiéval*.

²¹¹ GOMBRICH, *Introduzione. Aspirazioni e limiti dell'iconologia*, pp. 28-30.

sovrapposti è estranea alle pratiche iconografiche medievali, che, come abbiamo detto più volte, tendono all'univocità, anche nel caso delle allegorie²¹². Ciononostante, di recente, una lettura pluristratificata di questo tipo è stata applicata proprio agli affreschi della sala baronale.

L'autore della proposta è Lorenz Enderlein, che ho già avuto occasione di citare in merito all'interpretazione dell'impresa di Valerano²¹³. Nell'esaminare il ciclo della Manta, lo studioso mira esplicitamente ad un'interpretazione polisemica attraverso l'utilizzo di paradigmi letterari:

This essay aims to demonstrate how the process of deciphering the program's implicit intentions [...] corresponds to the practices of reading medieval literary allegories. Moving up and down along the frescoes, the viewer gathers layers of meaning without necessarily reaching a definite or ultimate conclusion²¹⁴.

Benché intenzionato a dimostrare la corrispondenza fra interpretazione iconografica ed esegesi letteraria, Enderlein, in realtà, si limita ad applicare *a priori* tale lettura al ciclo della Manta, forzando le raffigurazioni ad adattarsi ai vari livelli di significato che egli intende portare alla luce. Fondamentalmente, l'idea è che tutte le interpretazioni attribuite dalla critica al ciclo di pitture siano ugualmente valide, anche quando in contrasto tra loro: corrisponderebbero, semplicemente, a diversi *layers of meaning*.

Una veloce panoramica sui contenuti dello studio dovrebbe bastare a rendere palese la contraddittorietà e, soprattutto, l'infondatezza di un simile approccio interpretativo. Nella prima parte del saggio, viene posto l'accento sugli elementi grotteschi e plebei dell'affresco della *Fontana di giovinezza*;

²¹² Come già ricordato da Gombrich, il solo ambito iconografico basso medievale in cui si rinviene effettivamente un gioco sull'ambiguità e la pluralità dei significati è quello delle imprese araldiche.

²¹³ Si veda *supra* p. 223. Accanto all'articolo di Enderlein si pone ora un secondo intervento della Meneghetti, all'interno del volume, uscito recentemente: M.L. MENEGHETTI, *Storie al muro. Temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, Torino 2015, pp. 210-246. L'idea della contrapposizione fra le due raffigurazioni principali, volta ad arrestare virtualmente lo scorrimento del tempo, viene elaborata ulteriormente attraverso la sovrapposizione di allusioni religiose (proponendo di individuare riferimenti all'Epifania e al ministero del Battista nella *Fontana di giovinezza*), in una ricerca di molteplici livelli di significato che porta la studiosa a concludere: «se le pareti della sala sono, come sono, un libro aperto, questo libro voleva probabilmente proporsi, seppur brachilogicamente, come il libro di tutti i "possibili", esistenziali ma anche, e anzi soprattutto, letterari» (*ibid.*, p. 244).

²¹⁴ ENDERLEIN, *The Wandering Mind*, p. 233.

questi ne connoterebbero il significato in senso negativo, esattamente come il paesaggio, che sarebbe una sorta di rovesciamento del *locus amoenus* («in the painting the *locus amoenus* appears narrow and claustrophobic»)²¹⁵. Per Enderlein, i *Nove Prodi* e le *Nove Eroine* sono immagini tipiche dell'immortalità della fama, ma ricadrebbero allo stesso tempo sotto il genere dell'*ubi sunt*. Inoltre i personaggi sono collocati in un giardino «clearly linked to the ideas of celestial and earthly paradise», che deriverebbe da una contaminazione con l'iconografia del giardino d'Amore²¹⁶. In questo contesto, la presenza delle eroine sarebbe dovuta in primo luogo ad un «erotically charged principle of complementation to the male series»²¹⁷. L'ibridazione con l'iconografia del giardino d'Amore stabilirebbe inoltre un legame con l'affresco della *Fontana* (a cui però, poco prima, lo studioso aveva negato ogni connotazione paradisiaca). Ancora, il tutto vorrebbe rappresentare un'allegoria del buon governo, in cui la serie dei prodi sarebbe connotata in senso dinastico (e in cui vediamo ritornare la teoria del significato genealogico dei rametti sugli alberi)²¹⁸.

1a-c

A questo punto dell'esegesi si entra in un altro *layer of meaning*, e la situazione si rovescia: ora la *Fontana* è connotata positivamente, come scherzo giocoso sul tema dell'eternità, mentre i *Nove Prodi* e le *Nove Eroine* passano a recitare il ruolo di malinconici *seigneurs du temps jadis*²¹⁹. Interviene quindi un nuovo cambio di prospettiva: il ciclo sarebbe inoltre una celebrazione della vicenda d'amore tra Valerano e Clemenza²²⁰. A sostegno di «such a personal and erotic reading» viene fatto riferimento agli affreschi della Camera d'Oro del castello di Torrechiara (opera che, in realtà, non ha alcun legame con gli affreschi della Manta)²²¹. Infine, Enderlein riprende l'inter-

²¹⁵ *Ibid.*, p. 241.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 244.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 246.

²¹⁸ Ci si aspetterebbe che anche Enderlein accettasse la tesi della galleria di ritratti dei marchesi di Saluzzo, che invece, se non altro, rifiuta: *ibid.*, p. 255.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 246.

²²⁰ *Ibid.*, pp. 236-237, 246-249.

²²¹ Si tratta infatti di un ciclo di pitture interamente dedicato alla celebrazione allegorica esplicita della relazione adultera tra il signore del luogo, Pier Maria Rossi, e la sua amante Bianchina Pellegrini; il tutto è giocato in chiave araldica attraverso la figura-guida di una donna in abiti da pellegrina, chiaro riferimento al casato di Bianchina. Sull'opera si vedano: J. WOODS-MARSDEN, *Pictorial legitimation of territorial gains in Emilia: the iconography of the Camera Peregrina Aurea in the Castle of Torchiara*, in *Renaissance studies in honor of Craig Hugh Smyth*, ed. by A. Morrogh, 2 voll., Florence 1985, II. *Art, Architecture*, pp.

pretazione di Fajen e legge il ciclo come trasposizione figurativa del *Livre du chevalier errant*, ponendo l'accento sulla «melancholic view of history» in cui Valerano avrebbe trasposto la propria frustrazione per la nascita illegittima e le sconfitte subite²²².

3.4. *Le pitture della Manta e l'arte secolare di area alpina*

Non intendo ribattere puntualmente alle posizioni di Enderlein: le incongruenze interne all'interpretazione sono evidenti, e spero che il materiale esposto nel corso di questo lavoro basti a smentire le posizioni più ingiustificate, come la necessità di ipotizzare una contaminazione fra iconografia dei prodi e giardino d'Amore, o l'idea che Valerano abbia risentito della propria posizione di figlio illegittimo.

È interessante notare, tuttavia, che solo il ciclo della Manta, fra le testimonianze dell'arte secolare di area alpina, è stato preso ad oggetto di interpretazioni così complicate. Ci si può domandare cosa spinga a ricercare nelle pitture della sala baronale una tale fantasmagoria di significati, o a interpretarle come un'allegoria morale, un *itinerarium mentis* che conduce a una verità superiore. Come si è accennato in apertura all'articolo, sembra che ciò sia dovuto in buona misura ad uno sfalsamento di prospettiva, all'«illusione ottica» di cui parlava Huizinga: in confronto a quanto si è conservato dell'arte sacra, la produzione profana medievale è scomparsa quasi interamente²²³. Gli esempi che restano sono per la maggior parte di scarso valore artistico, spesso situati in luoghi periferici, così da rimanere, per lo più, ambito di studio per l'erudizione locale. Un ciclo della complessità figurativa e della qualità stilistica delle pitture della Manta svetta a tal punto al di sopra delle altre testimonianze da parer slegato rispetto all'immediato contesto. Eppure, non è così. Chi abbia la pazienza di studiare con attenzione quanto ci è pervenuto dell'arte secolare di area alpina potrà rendersi conto facilmente che il paesaggio figurativo è in realtà decisamente coeren-

553-570 e, benché giunga a conclusioni che non mi trovano concorde, C.J. CAMPBELL, *Pier Maria Rossi's Treasure. Love, knowledge and the invention of the source in the Camera d'Oro at Torrechiera*, in *Emilia e Marche nel Rinascimento. L'identità visiva della "periferia"*, a cura di G. Periti, Azzano San Paolo 2005, pp. 63-88.

²²² Enderlein, *The Wandering Mind*, pp. 249 e sgg.

²²³ «In un certo senso, è come se quel secolo avesse dipinto le sue virtù e descritto i suoi peccati; ma si tratta solo di un'illusione ottica» (HUIZINGA, *L'autunno del Medioevo*, p. 315).

te, attraversato da tendenze comuni che travalicano i dislivelli qualitativi. Abbiamo visto come l'impaginazione degli affreschi della sala baronale non sia diversa da quella che si ritrova in molta della produzione secolare coeva, indipendentemente dalla qualità stilistica e dall'importanza della loro committenza; abbiamo visto che il parallelo pittorico più vicino all'affresco dei *Prodi* (i lacerti provenienti da Villa Castelnuovo) è opera del pennello maldestro di Giacomino di Ivrea, e che l'accostamento di soggetti eterogenei, senza nette divisioni fra una scena e l'altra, si ritrova tanto alla Manta quanto in pitture qualitativamente mediocri come quelle di Castellamonte. Allo stesso modo, se si vuole trovare in Piemonte un ciclo di affreschi in cui, come nella sala baronale, la celebrazione araldica del committente non sia relegata ai margini della raffigurazione (nel fregio, nello zoccolo, nel soffitto), ma si integri direttamente ai soggetti principali, bisogna entrare in una saletta del palazzo vescovile di Ivrea, in cui sempre Giacomino trasformò un soggetto assai comune – la raccolta della frutta – in una sorta di arme parlante del committente, il vescovo Jacobus de Pomariis, che portava sullo stemma un ramo fruttato di melo cotogno²²⁴.

17

Altro aspetto spesso frainteso nella valutazione del ciclo della sala baronale è la compresenza di soggetti sacri e profani. In realtà, benché sia stata più volte sottolineata come elemento apparentemente incongruente, e pertanto bisognoso di spiegazione allegorica²²⁵, la presenza di raffigurazioni sacre è del tutto consona alla sala di rappresentanza di una dimora signorile e alle esigenze di devozione privata dei committenti. Se è plausibile, come pare, identificare la nicchia del salone con la «cappella» menzionata da Valerio di Saluzzo della Manta, si ha la testimonianza che l'ambiente veniva usato, in particolari occasioni, addirittura per celebrare messa²²⁶. È un fatto sotto gli occhi di ogni medievista, ma è bene ribadirlo: nel Medioevo – e nella società raffinatissima del suo scorcio più tardo ciò è particolarmente evidente – non vi è netta demarcazione tra gli spazi del sacro e luoghi dell'esistenza profana. Messe e battute di caccia, preghiere ed affari amministrativi fanno parte allo stesso titolo dell'esistenza di una corte. L'aristocrazia del

²²⁴ Si vedano: MORETTO, *Lo splendido giardino di Ivrea* e DEBERNARDI, *L'aubépine de Valeran de Saluces*.

²²⁵ Ad esempio in FAJEN, *Malinconia di un lignaggio*, p. 128.

²²⁶ Archivio di Stato di Torino, ms. Ja.VIII.1, c. 271v.

tardo Medioevo ne ha lasciato testimonianza evidente proprio attraverso le pratiche della committenza artistica. In molti dei cicli con raffigurazioni dei nove prodi che abbiamo elencato compaiono immagini sacre frammiste ai soggetti profani²²⁷. Questa commistione, che a noi può apparire insolita, non era tale per il Medioevo: ed è frequentissima, come si è detto, nei cicli di pitture che decorano le dimore alpine in epoca gotica, in nessuno dei quali è usata per mettere in luce un particolare significato allegorico dell'insieme, come si è voluto supporre per la Manta²²⁸. La presenza simultanea di sacro e profano, di dramma e di farsa, di raffinatezza e di comicità plebea può essere disturbante ai nostri occhi, ma è uno dei tratti più caratteristici dell'epoca. La Griseri stessa lo aveva ben presente, nel riferirsi alla impietosa rappresentazione del martirio di san Quintino: «e tanto più impressiona questo ritratto di un fatto crudele per affiancarsi nella sala baronale alla serie dei *Prodi* e delle *Eroine*, accanto alla *Fontana di giovinezza*. Un contrasto che parrebbe esemplare anche al Huizinga, per la doppia componente dell'autunno del Medioevo»²²⁹.

Se calati nel contesto dell'arte cortese quattrocentesca, gli affreschi della Manta, per essere compresi, non sembrano richiedere all'osservatore la ricerca di sensi ulteriori di particolare complessità. Verosimilmente ci troviamo di fronte ad una delle due tipologie di costruzione iconografica che abbiamo evidenziato nella pittura alpina: il 'ciclo composito' formato da soggetti tipici accostati fra loro, senza presupporre un significato unitario.

I tentativi di interpretazione nei quali si sono cimentati gli studiosi paiono dettati, in gran parte, da una sorta di fraintendimento estetico, dall'apparente inconciliabilità delle pitture della Manta con gran parte dell'arte secolare dei territori a cavallo fra pianura padana e Oltralpe. La sala baronale ci appare, oggi, un esempio unico: un ambiente interamente rivestito da raffigurazioni di una ricchezza e di una coerenza compositiva che non ha eguali fra ciò che è rimasto della pittura secolare gotica dell'arco alpino. È proprio questa straordinaria unità d'insieme, in cui il paesaggio movimentato della *Fontana di giovinezza* si integra perfettamente, attraverso la ripre-

²²⁷ Si veda l'elenco alle pp. 208-212.

²²⁸ Compresenza di soggetti sacri e profani negli stessi ambienti si ritrova, ad esempio, a Quart, Fénis, Marseiller, Castellamonte e Les Loives.

²²⁹ GRISERI, *Jaquierio e il realismo gotico*, p. 72.

sa del prato fiorito e delle chiome degli alberi, con il quieto verziere della parete dei *Prodi*, a suggerire allo spettatore l'esistenza di un senso unitario, che leghi anche nell'interpretazione due raffigurazioni saldate così organicamente sul piano compositivo. In realtà, come abbiamo visto, per i signori del Quattrocento queste rappresentavano probabilmente piacevoli motivi tratti dalla letteratura e dalla storia del passato, rivestiti, per quanto riguarda la serie dei *Prodi*, di un'aura eroica che ben si prestava alla celebrazione del proprio casato.

1, 4

In conclusione, alla luce delle testimonianze che abbiamo raccolto ed esaminato non sembra che l'interpretazione moralizzata delle pitture della sala baronale possa trovare conferma. Negare che il ciclo sia stato ideato per veicolare un complesso significato allegorico non significa, tuttavia, sminuirne il valore e la complessità. Probabilmente, era proprio la compresenza di raffigurazioni auliche e burlesche, di rievocazione delle età più remote e di celebrazione del presente a conferire agli affreschi, già all'epoca della loro realizzazione, un fascino particolare. Il fatto che in anni recenti essi siano stati oggetto di tentativi di interpretazione che li avvicinano per complessità ad opere del Medioevo umanistico o del Rinascimento è, semmai, un segno ulteriore di questa straordinaria qualità artistica.

Abstract

The fifteenth-century frescoes of the castle of La Manta, Piedmont, are generally believed to convey a complex allegorical meaning, in which moral and religious messages mingle with dynastic and political references. However, an examination of the subjects of the paintings (the *Nine Worthies* and the *Nine Heroines*, the *Fountain of Youth*, the *Crucifixion with the Baptist and Saint Quentin*), and a reconstruction of the artistic and historical background of the frescoes lead to reject such a hypothesis, suggesting that originally the cycle was not meant to be read as an allegory. The discussion touches on some specific aspects regarding the paintings (celebration of the patrons, meaning of the heraldic elements, visual models, literary sources), as well as on the general processes involved in the creation of iconographic programmes in medieval secular art.

Referenze fotografiche

- © Foto L. Debernardi: 1, 7, 8, 11, 16, 17, 18, 19
- © Parigi, Bibliothèque nationale de France: 9, 10, 14
- © Vienna, Österreichische Nationalbibliothek: 12, 15
- © Londra, The Warburg Institute: 23, 24b, 29
- © Colmar, Musée d'Unterlinden: 22, 24c



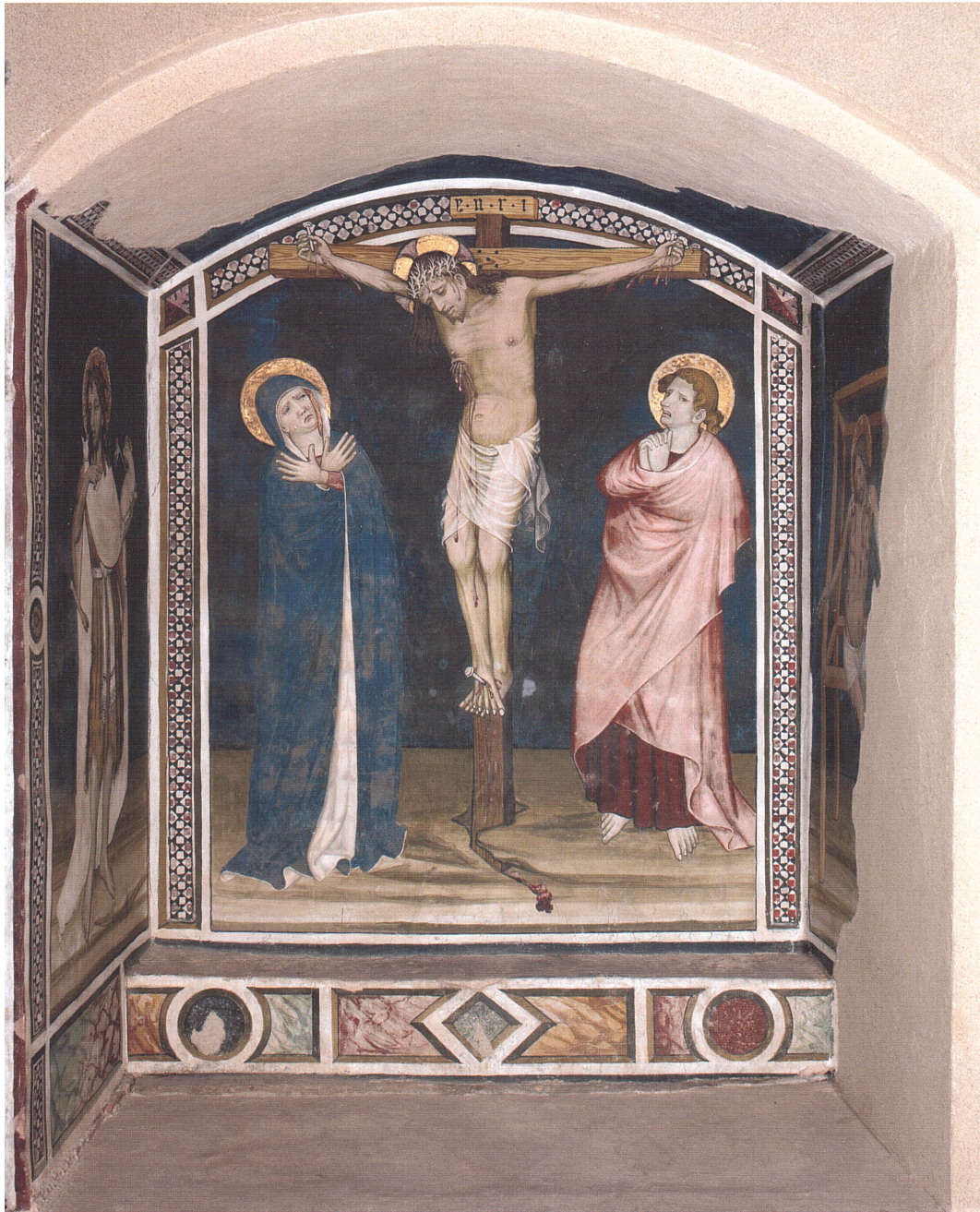
1. Castello della Manta, sala baronale. Veduta delle pareti ovest e nord.

1a-c. MAESTRO DELLA MANTA E COLLABORATORI, i *Nove Prodi* e le *Nove Eroine*:

- Giulio Cesare, Giosuè, Davide, Giuda Maccabeo;
- Artù, Carlo Magno, Goffredo di Buglione, Delfile,
- Sinope, Ippolita, Menalippe, Semiramide, Lampeto.

Castello della Manta, sala baronale (da SILVA, *Gli affreschi del Castello della Manta*, pp. 90-91).





2. MAESTRO DELLA MANTA E COLLABORATORI, *Crocifissione con la Vergine e san Giovanni Evangelista; San Giovanni Battista e San Quintino*. Castello della Manta, sala baronale (da SILVA, *Gli affreschi del Castello della Manta*, p. 112).

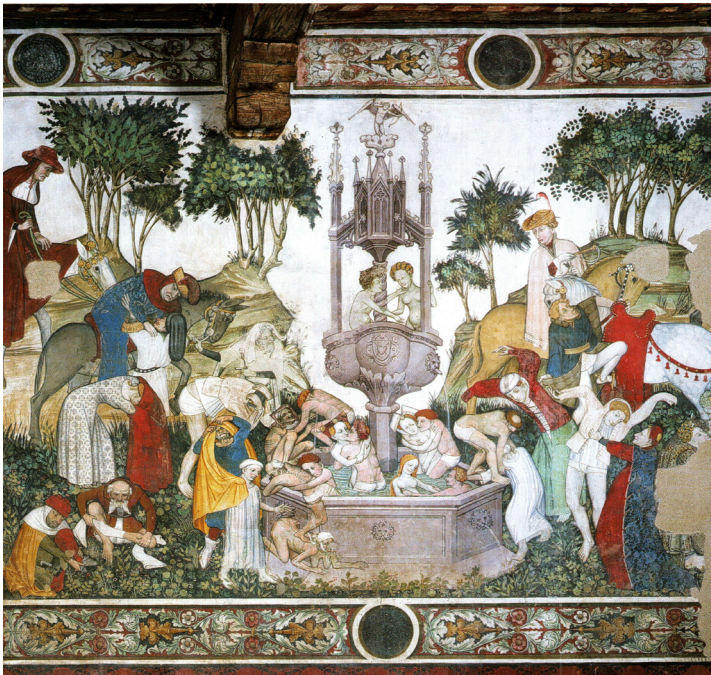
Nella pagina seguente:

3. MAESTRO DELLA MANTA E COLLABORATORI, *San Quintino*, particolare degli affreschi della nicchia sulla parete est. Castello della Manta, sala baronale (da SILVA, *Gli affreschi del Castello della Manta*, p. 114).





4. Castello della Manta, sala baronale. Veduta delle pareti sud e ovest (da SILVA, *Gli affreschi del Castello della Manta*, p. 46).



4a. MAESTRO DELLA MANTA E COLLABORATORI, *Il bagno nella fontana di giovinezza*. Castello della Manta, sala baronale (da S. BAIOTTO, S. CASTRONOVO, E. PAGELLA, *Arte in Piemonte. Il Gotico*, Ivrea 2003, p. 131).



5. MAESTRO DELLA MANTA E COLLABORATORI, *Ettore e Alessandro Magno*. Castello della Manta, sala baronale (da SILVA, *Gli affreschi del Castello della Manta*, p. 89).



6. MAESTRO DELLA MANTA E COLLABORATORI, *Pentesilea*. Castello della Manta, sala baronale (da SILVA, *Gli affreschi del Castello della Manta*, p. 92).



7. Graffito sulla cornice del *titulus* di Ettore, sec. XVI. Castello della Manta, sala baronale, parete ovest.



8. Graffito sul velario al di sotto del *titulus* di Pentesilea, sec. XVI. Castello della Manta, sala baronale, parete est.



9. MAESTRO DELLA CITÉ DES DAMES, *I Nove Prodi*, inizio sec. XV (in TOMMASO III, *Le Livre du Chevalier Errant*, c. 125r).



10. MAESTRO DELLA CITÉ DES DAMES, *Le Nove Eroine e le armi di Beatrice di Ginevra, Tommaso III di Saluzzo e Margherita di Roucy*, inizio sec. XV (in TOMMASO III, *Le Livre du Chevalier Errant*, c. 125v).



11. GIACOMO JAQUERIO, *Uomo dei dolori*, primi decenni del sec. XV. Buttigliera Alta (Torino), Precettoria di Sant'Antonio di Ranverso.



12. ANONIMO MINIATORE BOEMO, *Carlo IV di Lussemburgo e Bianca di Valois*, 1550-1574 ca (in *Stammbaum Kaiser Karls IV*, cc. 126v-127r).



13. MAESTRO DELLA MANTA E COLLABORATORI, gruppo di suonatori, particolare della *Fontana di giovinezza*. Castello della Manta, sala baronale (da SILVA, *Gli affreschi del Castello della Manta*, p. 86).

.xlii.

The page contains musical notation on staves with Latin lyrics. A large, decorated initial 'Q' is prominent at the top. The illustration is a fountain with a basin and a structure above it, surrounded by figures. The text is in Latin and French, with some words in red ink.

Fortuna cito uertere dum dua proficere
 Quoniam scita lacrimam helinea
 cubus in sempiternum speculum pame
 usphionum iulioe que gallo uiderat te
 piam omnibus non reperit pa
 ure quo regnaue rar leo ceatuo
 abulum populus ergo uenturus si tmo
 sudic suo ruce mto. in mece pama
 metam ascendere qd si foctum cassinus
 ca lomo conanar exillio nado ms

am tanta tibi uerit suat eagan qui
 fructus delabi sit in profundum post ze
 mimum tenu pendencia filo et subito
 ca su que ualuerit
 Puum

habuisse secundum
 ceto her
 uerunt.

uere ya gremgaur muelle
 Au mer la pure en l'oralle
 Et me fut penser troy fontain
 C est que herse li en couuent
 Samuel d'admirer sa vie
 la fame et a ea lique
 ar la fontaine de iouent
 a deute que il et son couuent
 e d'admirer pour reiouent
 a ne se fangnent Deuenn
 iclar plus que maaisale
 e fu la font t'etue ale
 non puissant et li amere
 our ane fur la son t'etue
 t arement deun aude
 a fause gent de tout bien
 odure et p'ocher aourne
 ch fong gere vne buce
 e la quelle ch'astun sa face
 estoit et ea uelleste effice

Hic fons hic Deuis Aqua De
 gatione Unda Damp
 infame

14. MAESTRO DEL ROMAN DE FAUVEL, *La Fontana di giovinezza*, inizio sec. XIV (in GERVAIS DU BUS, CHAILLOU DU PESTAIN, *Le Roman de Fauvel*, c. 42r).



15. JEAN COLOMBE, *I Nove Prodi e Bertrand du Guesclin*, 1462 ca (in SEBASTIEN MAMEROT, *Traité des Neuf Preux et des Neuf Preues*, c. 1r).



16. Resti di *tituli* appartenenti ad un ciclo con *I Nove Prodi*, fine sec. XV. Saluzzo (Cuneo), edificio privato.



17. GIACOMINO DA IVREA, *I Nove Prodi*, lacerto proveniente dal castello di Villa Castelnuovo, secondo quarto del sec. XV. Cuorné (Torino), Museo Archeologico dell'Alto Canavese.



18. Motto *lecte* circondato da una corona di biancospino, particolare di un soffitto dipinto, sec. XV. Saluzzo, Casa di Davide.



19. Stemma Della Chiesa e motto *leauté* accompagnato da un rametto di biancospino, particolare di un soffitto dipinto, sec. XV. Saluzzo, Casa di Davide.



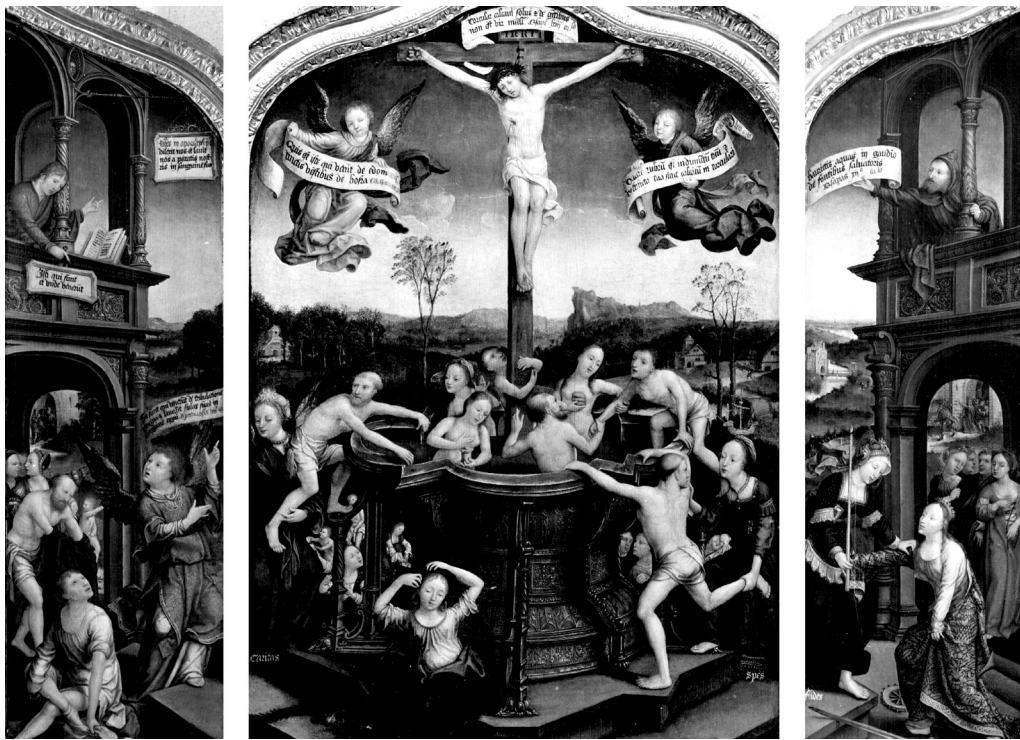
20. MAESTRO DELLA MANTA E COLLABORATORI, *Goffredo di Buglione*, particolare del copricapo. Castello della Manta, sala baronale (da SILVA, *Gli affreschi del Castello della Manta*, p. 102).



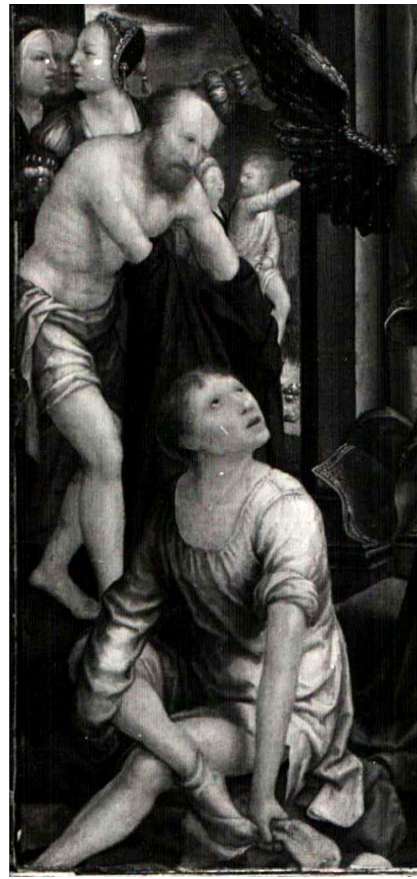
21. Palazzo Trinci di Foligno, veduta del corridoio con *I Nove Prodi* e *Le età della vita*, 1411-1412 ca (da A. CALECA, B. TOSCANO, *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Palazzo Trinci*, Livorno 2009, tav. XXIII).



22. ARAZZIERI ALSAZIANI, *La fontana di giovinezza*, 1430-1435 ca. Colmar, Musée d'Unterlinden.



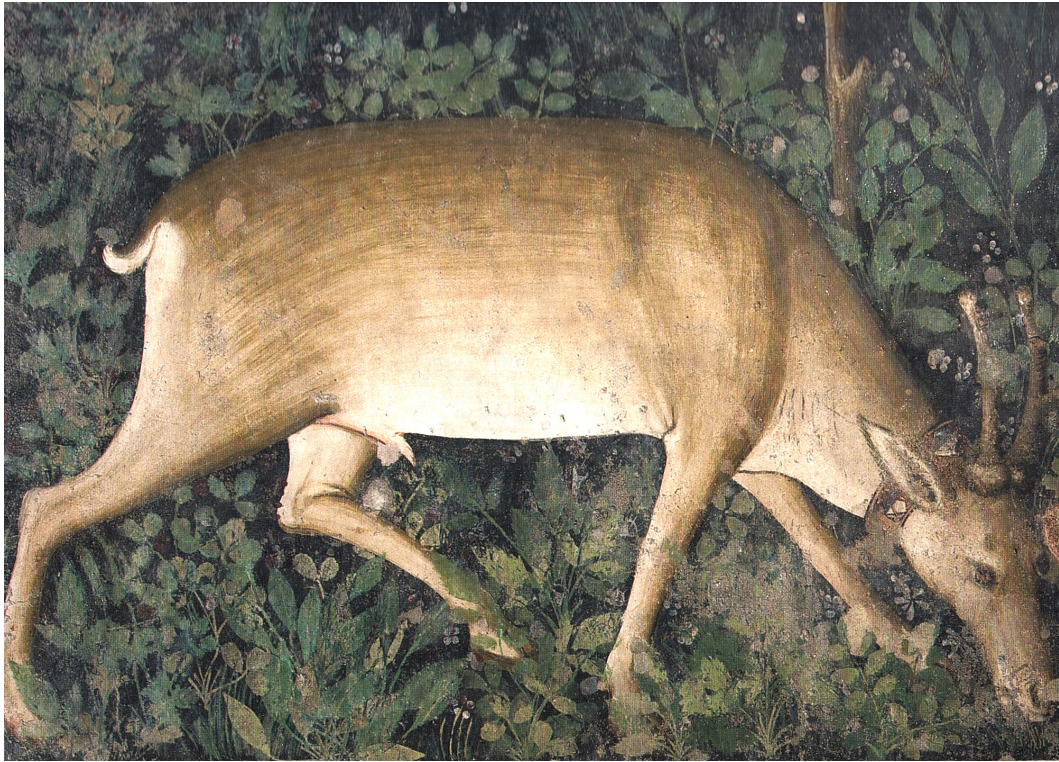
23. JEAN BELLEGAMBE, *Trittico del bagno mistico*, primo terzo del sec. XVI. Lille, Musée des Beaux-Arts.



24a-c. *Personaggi che si spogliano per entrare nella fontana di giovinezza.*
In senso orario, particolari delle figg. 4a, 23, 22.

Nella pagina seguente:

25. MAESTRO DELLA MANTA E COLLABORATORI, *Cervo nei pressi della fontana di giovinezza.* Castello della Manta, sala baronale (da SILVA, *Gli affreschi del Castello della Manta*, p. 57).



26. MAESTRO DELLA MANTA E COLLABORATORI, *Semiramide*. Castello della Manta, sala baronale (da SILVA, *Gli affreschi del Castello della Manta*, p. 108).

27. ARAZZIERI FIAMMINGHI, *Semiramide riceve la notizia della ribellione di Babilonia*, fine sec. XV. Honolulu, Museum of Art.



28. MAESTRO DELLA MANTA E COLLABORATORI, *Lampeto*. Castello della Manta, sala baronale (da SILVA, *Gli affreschi del Castello della Manta*, p. 109).



29. ARAZZIERI FIAMMINGHI, *Ippolita e Menalippe si armano alla presenza della regina delle Amazzoni*, particolare, fine sec. XV. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.



Pubblicato *on line* nel mese di dicembre 2016

Copyright © 2009 *Opera · Nomina · Historiae* - Scuola Normale Superiore

Tutti i diritti di testi e immagini contenuti nel presente sito sono riservati secondo le normative sul diritto d'autore. In accordo con queste, è possibile utilizzare il contenuto di questo sito solo ad uso personale e non commerciale, avendo cura che il testo e/o le fotografie non siano modificati in alcun modo.

Non ne è consentito alcun uso a scopi commerciali se non previo accordo con la redazione della rivista. Sono consentite la riproduzione e la circolazione in formato cartaceo o su supporto elettronico portatile ad esclusivo uso scientifico, didattico o documentario, purché i documenti non vengano modificati e conservino le corrette indicazioni di paternità e fonte originale.