

MEDIOEVO FANTASTICO

La mostra dedicata agli affreschi di soggetto arturiano da poco scoperti a Frugarolo nei dintorni di Alessandria

Re Artù giunse in Piemonte

di Enrico Castelnuovo

«I cavalieri dei nostri giorni fanno dipingere nelle loro sale combattimenti a piedi e a cavallo in modo di trarre, *par manière de vision*, qualche piacere da battaglie immaginarie». Così il Songe du Verger, una sorte di romanzesco manuale giuridico-politico scritto verso il 1375 alla corte di Carlo V di Francia, evoca i cicli pittorici che tingevano di vivaci colori le pareti delle nobili dimore con le gesta dei cavalieri di re Artù o dei paladini di Carlo. Le mura delle grandi sale delle dimore medievali erano infatti animate da arazzi o da pitture con «composizioni che descrivono la vita cavalleresca sviluppata così rigorosamente nel secolo XIV specie in Francia, nei suoi momenti salienti, la caccia, il torneo, poi specialmente le relazioni con la donna, la danza, il gioco e il "servire" amoroso» come scriveva un secolo fa, nel 1895, Julius von Schlosser in quel magistrale saggio che illuminò gli aspetti dell'arte di corte sul finire del Medioevo. Il mitico Artù e i suoi cavalieri protagonisti dei poemi di Chrétien de Troyes, conosciuti in Europa per ogni dove grazie alle traduzioni che ne erano state fatte ebbero per secoli un gran posto nell'immaginario collettivo. Considerati come paradigmi di virtù e di valore vissuti in una felice età dell'oro che nostalgicamente veniva rimpianta, si proponevano quali altissimi esempi come aveva scritto Chrétien nel prologo dell'Yvain: «Artus, il buens rois de Bretaigne, / La cui proesce nos ensaingne, / Que nos soiliens preu et cortois /».

Lacunoso ma ancora ben leggibile, il ciclo risale al 1390 e si configura come la più antica «camera di Lancillotto» finora nota in Europa

Le storie del ciclo arturiano, e in particolare quelle di Lancillotto e di Tristano, offrivano temi e soggetti parti-

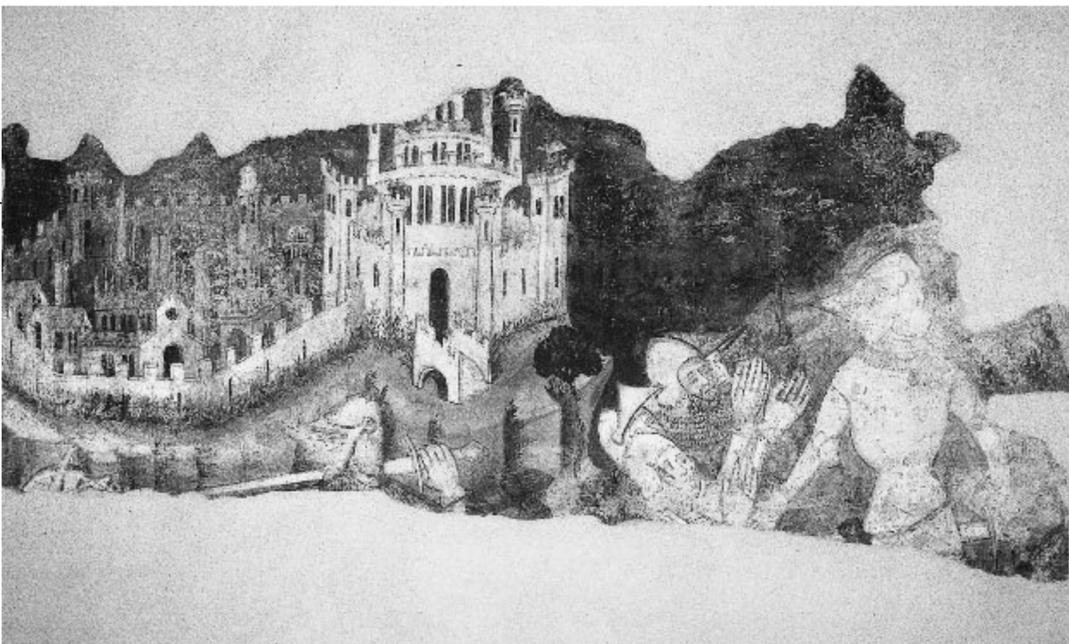


colamente indicati per decorare la sala di un castello, di una dimora aristocratica da Dover a Mantova. Così ne scrive Dino Compagni nell'Intelligenza: «Dall'altra parte del ricco

palazzo / intagliat'è la Tavola Rotonda / le giostre e'l torneare e'l gran sollazzo; / ed èu Artù e Ginevra gioconda, / per cui 'l pro' Lancillotto venne pazzo, / March'è Tristano ed Isotta la blonda; / e sonvi i pini e sonvi le fontane, / le giostre, le schermaglie e le fiamane, / foreste e lande e'l re di Trebisonda».

Uno di questi cicli ricco in *batailles ymaginatives* con le storie di Lancillotto, celeberrimo cavaliere di Artù protagonista di mille avventure, cantato da Chrétien de Troyes e personaggio chiave di tanti testi letterari, sarà il cuore di una mostra — Le stanze di Artù — che si è aperta il 15 ottobre ad Alessandria.

È un fatto molto importante e non si potrà sottolineare abbastanza l'importanza che ha questo ciclo a livello europeo. Si tratta infatti di un eccezionale esempio, il più antico (siamo verso il 1390) che, seppure con molte lacune, sia giunto sino a noi di quelle «camere di Lancillotto», vale a dire di una di quelle sale decorate con le storie delle avventure e degli amori dell'eroe, di cui sovente si incontra menzione in documenti, inventari e descrizioni di residenze medievali. Lo stesso Lancillotto in due distinti episodi dei poemi di Chrétien de Troyes è presentato in veste di pittore, la prima volta nel *Lancelot*



Qui sopra e a sinistra due particolari del ciclo arturiano di Frugarolo databile al 1390. In alto, valva di scatola per specchio illustrante una cavalcata, Parigi 1330-1360, avorio, Bologna, Museo Civico.

du Lac, quando durante la prigionia presso Morgana decora le pareti della sua camera con le storie della sua vita e del suo amore per Ginevra e prova gran piacere vedere «des biaux contemens de sa dame», la seconda, nella *Mort Artu* quando Artù, ospite di Morgana viene da questo condotto nella stanza dipinta da Lancillotto e ha così la prova del tradimento di Ginevra. L'immagine di un Lancillotto pittore di avventure epiche e di trascinati amori può ben aver pesato nel determinare la grande fortuna

di questo soggetto nella decorazione monumentale. Ma come è giunto Lancillotto nelle campagne alessandrine? Intorno alla fine del Trecento una antica torre insieme con un gruppo di fabbricati posti a pochi chilometri a sud di Alessandria, a Frugarolo, sul luogo dove si trovava una antica *curtis regia* era divenuta proprietà di Andreino Trotti, un capitano di milizie membro di una importante famiglia alessandrina molti dei cui membri avevano ricoperto incarichi pubblici, e che nel 1391 aveva

vittoriosamente combattuto dalla parte del signore di Milano, Gian Galeazzo Visconti, contro una spedizione francese. Il legame con Gian Galeazzo, rinforzato dall'esito fausto dell'impresa militare aveva dato nuovo lustro al condottiero che aveva potuto grandemente ampliare in questo periodo le sue proprietà. Venuto in possesso del luogo, Andreino apportò alcune importanti modifiche alla antica torre, la innalzò di un piano e fece dipingere da un pittore lombardo la grande sala così ricavata con un ciclo

dedicato alle storie del più celebre e popolare tra i cavalieri di Artù, l'eroe di mille avventure, Lancelot. Miracolosamente conservatosi, anche se in stato lacunoso e mutilo, attraverso i secoli, le ristrutturazioni, e i mutamenti di destinazione subiti dall'edificio, riscoperto una trentina d'anni fa in condizioni indicibili, tagliato a metà da una volta seicentesca e lordato dal guano, avventurosamente strappato,

grazie all'intervento della Soprintendenza ai Beni artistici e storici del Piemonte dalle pareti fatiscenti di quella che era divenuta una colombaia in un salvataggio dell'ultimo minuto, rimasto per decenni arroccato sulle tele dello strappo e praticamente invisibile in un laboratorio di restauro questo ciclo può finalmente essere presentato al pubblico al termine di una delicata operazione di restauro e grazie a un

accordo tra la proprietà e il Comune di Alessandria.

Il committente degli affreschi della torre di Frugarolo era stato, come si è detto, un familiare di Gian Galeazzo Visconti e ciò spiega la scelta di un tema che a quel tempo era particolarmente di moda alla corte di Pavia come si può indurre dagli splendidi testi illustrati con storie cavalleresche presenti nella biblioteca (e oggi in parte a Parigi) e fatti eseguire su commissione dei Visconti e della loro più stretta cerchia ed è probabile che uno di questi volumi sia stato prestato ad Andreino Trotti per consentire la scelta dei soggetti mentre d'altra parte la parte importante che Galehaut, principe delle Lointaines Isles, prende nella vicenda, in cui è presentato come compagno e amico dell'eroe, rivela un aperto omaggio a Gian Galeazzo. Il ciclo è dunque maturato all'ombra della corte pavese, e lombardo dovette essere il pittore che lo realizzò. Gli episodi (una quindicina) del ciclo sono stati identificati attraverso una lettura attenta e puntuale da una filologa romana avvezza a indagare le relazioni tra testi letterari e immagini come Maria Luisa Meneghetti, mentre agli affreschi fanno corona dodici miniati francesi e lombardi (tra cui il celebre Lancelot du Lac di Parigi, appunto proveniente da Pavia e altri prestatati dalle biblioteche di Bruxelles, Vienna, Torino) avori parigini, specchi della vita cortese e autentiche antologie di episodi romanzeschi, tavolette da soffitto dipinte, armi, sigilli «per ottenere dai frammenti — e cito ancora una volta il grande Schlosser — un quadro che, nonostante i suoi impalliditi colori, fa presentare ancor sempre la passata grandezza».

LE PERIPEZIE DEL GRUPPO DI CARTOCETO

Nonostante la recente apertura del nuovo Museo Archeologico di Pergola

Continua il balletto dei bronzi

di Marco Carminati

È una di quelle storie alla cui fine non si sa se ridere o piangere. È la storia dei bronzi di Cartoceto.

Proviamo a rievocarla per sommi capi. Il 26 giugno del 1946, sradicando un gelso morto presso una casa colonica di Cartoceto, frazione di Pergola (Pesaro-Urbino), vengono alla luce oltre 9 quintali di frammenti di bronzo dorato che a una prima sommaria analisi si rivelano appartenere a un gruppo di grandi statue, comprendenti figure maschili, femminili e cavalli. I frammenti vengono subito portati ad Ancona e successivamente (nel 1949) assegnati al Laboratorio di Restauro di Firenze dove inizia un lungo e delicato lavoro di assem-

blaggio. Tale lavoro porterà a riconoscere l'assetto originario del gruppo — due grandi statue equestri con cavalieri e due statue di matrone romane — e studi successivi chiariranno che il grandioso gruppo, databile al I secolo d. C., doveva illustrare Nerone Cesare e Livia da un lato e Tiberio con Giulia di Druso Minore dall'altro. Le statue erano state fatte a pezzi forse per essere nascoste durante qualche incursione, meno probabilmente furono frantumate per una *damnatio memoriae*.

Il rimontaggio dei 316 frammenti superstiti fu lentissimo. I singoli pezzi man mano completati venivano invia-

ti ad Ancona (teste, gambe, braccia, ecc.) in attesa di attuare il riassetto del gruppo e di pensare a una sua definitiva collocazione al museo.

Nel 1966, vent'anni dopo il ritrovamento, i bronzi non erano ancora ricomposti. Anzi, proprio a partire da quell'anno, iniziarono per loro imprevedibili peripezie. Alcuni frammenti delle statue, ancora a Firenze per il restauro, vennero sepolti dalla piena dell'Arno. Sei anni dopo, un disastroso terremoto colpì Ancona. Il Museo archeologico della città venne chiuso e i bronzi ripartirono per Firenze per un nuovo restauro. La

sfortuna li perseguitava e, paradossalmente, a tre decenni dal ritrovamento, il grandioso gruppo romano non era ancora noto come avrebbe meritato. Così si pensò di mandare in giro per il mondo alcuni pezzi: le teste dei cavalli, ad esempio, vagarono per ben tre anni (dal 1979 al 1982) tra Londra, New York, Città del Messico, Tokyo, Parigi, Milano e Berlino nell'ambito della mostra sui «Cavalli di San Marco». Nessuna scultura romana aveva mai macinato tanti chilometri.

Nel 1987 finalmente, il restauro e la ricostruzione dell'intero gruppo poteva dirsi completa. Una mostra sensazionale con i gruppi rimontati viene allestita dal 30 novembre 1987 al 30 aprile 1988 nel Museo Archeologi-

co di Firenze. Il titolo suona così: «Bronzi dorati di Cartoceto». Nel maggio di quell'anno, i bronzi vengono ospitati anche a Pergola, il comune dove erano stati rinvenuti quarant'anni prima. Il titolo della mostra insiste su questo fatto: «I Bronzi dorati di Cartoceto di Pergola». La rassegna dovrebbe durare fino a ottobre, ma Ancona, che nel frattempo ha riaperto il Museo Archeologico, chiede in «prestito» la mostra per un mesetto (luglio). Il prestito viene concesso ma a questo punto i nodi vengono al pettine. Chi conserverà definitivamente i bronzi: Ancona o Pergola? La mostra pergolese chiude i battenti il 25 ottobre del 1988 dopo un afflusso di oltre 60mila visitatori. Un successo troppo grande per lasciar più partire i bronzi. Infatti, il 17 febbraio del

1989, un presidio spontaneo di cittadini impedisce il trasferimento dei bronzi ad Ancona; la polizia cerca di sbloccare la situazione ma la giornata culmina col clamoroso gesto di due parlamentari, Giuseppe Rubinacci del Msi e Giorgio Tomati del Pci: messe da parte le rivalità ideologiche, i due politici lavorano di malta e cazzuola e murano a tempo di record le tre porte d'ingresso della sede dove si trovano conservati i bronzi. Scoppia il putiferio: comunicazioni giudiziarie ai pergolesi ribelli, infuocati interventi in Parlamento a difesa del decentramento dei beni culturali. Una valanga di chiacchiere e dichiarazioni trascina la vicenda fino al 1993, quando il ministro Alberto Ronchey stabilisce, con un decreto, che i bronzi vengano assegnati a Pergola. I



Una delle teste di cavallo appartenenti al gruppo di Cartoceto

pergolesi allentano la presa e dopo quattro anni di guardia, con turni di vigilanza garantiti ventiquattr'ore su ventiquattro, smobilitano il presidio attorno all'ex convento di san Giacomo, dove si trovano i bronzi.

Il comune di Ancona (e «Italia Nostra») vanno al contrattacco: fanno ricorso al

Tar, però senza successo. È il 1995, in una Pergola trionfante iniziano i lavori di adeguamento dei locali destinati ad ospitare definitivamente i bronzi, che intanto si fanno un altro bel giro a spasso per il mondo: nel 1996 sono a Siviglia, Bruxelles e Vienna, nel 1997 un pezzo va al Lingotto di Torino. Bronzi senza pace.

Finalmente, il 10 ottobre scorso il nuovo museo di Pergola ha aperto i battenti. Il lettore dirà: le peripezie dei bronzi sono finite. E invece no. La realtà supera la fantasia. Dribblando il decreto Ronchey, i comuni di Pergola, Ancona e Pesaro-Urbino, le Province di Pesaro e Ancona di intesa con la Regione Marche hanno sottoscritto un salomonico e demenziale compromesso: in futuro i bronzi di Cartoceto staranno un po' a Pergola (fino a dicembre 1999) e un po' ad Ancona (fino a marzo del 2000), poi torneranno a Pergola fino a marzo del 2001 e poi si vedrà.

Nessuno si è chiesto se questo continuo palleggiamento faccia bene alla salute delle statue? E quanto costa alla comunità questo affannoso e insensato vagare? I bronzi sono stufi.

di Paolo Liverani

Potremmo definirla l'arte di seconda mano, ma sarebbe un titolo a effetto che non renderebbe giustizia al problema. Questo è infatti uno dei temi più dibattuti tra gli archeologi e gli storici che si occupano del tardo impero romano.

Il fenomeno è noto da sempre: si tratta del riutilizzo di elementi architettonici (cornici, capitelli, colonne), ma anche di rilievi e sculture — in gergo «spoglie» — nei monumenti costruiti nel IV secolo d.C. e oltre.

La discussione si è però ravvivata per il rinnovato interesse relativo all'Arco di Costantino di Roma, tema affrontato anche recentemente dal volume a cura di P. Pensabene e C. Panella, *Arco di Costantino. Tra archeologia e archeometria*. In esso, oltre a una serie di studi di dettaglio, si affronta anche il significato della scelta di queste spoglie



L'arco di Costantino, foto del 1860 circa

nell'arco. Come è noto il monumento costituisce una sorta di centone, dove, accanto a rilievi costantiniani, vennero reimpiegati sculture e rilievi tratti da monumenti di Traiano, Adriano e Marco Aurelio. Il costume del reimpiego è un uso senza età che nasce da motivazioni economiche. In epoca anteriore a Costantino, però, era stato un fenomeno marginale. Dal IV secolo, invece, tale pratica diventa talmente evidente da apparire quasi sfacciata.

Il problema, dunque, si pone per l'età costantiniana nei seguenti termini: il reimpiego si spiega ancora solo con mo-

tivazioni economiche e con la decadenza delle botteghe di scultori oppure l'utilizzo di materiali spoglio acquista nuovi significati? La risposta degli autori del volume è che la motivazione del reimpiego a partire dall'arco di Costantino si renderebbe autonoma dal condizionamento economico e acquisterebbe una valenza «ideologica».

Da un lato le spoglie — si pensi ai barbari prigionieri di età traianea che coronano l'arco — servirebbero a equiparare la guerra civile di Costantino contro Massenzio con le guerre contro i barbari dei secoli precedenti.

SCAFFALART

Usi e riusi dell'arco di Costantino

Dall'altro i rilievi riutilizzati servirebbero a esprimere il collegamento ideale di Costantino con i «buoni» imperatori del II sec.: Traiano, Adriano e Marco Aurelio. In tali rilievi come è noto, erano originariamente raffigurati proprio questi ultimi due imperatori, ma i loro ritratti furono scalpellati e sostituiti da quelli di Costantino.

Questa lettura — il richiamo cioè ai buoni imperatori — era stata avanzata già nel '39 dal L'Orange in uno studio che ha fatto epoca, ma in questi ultimi anni è stata radicalizzata e portata alle estreme conseguenze. La vulgata degli studi la ha accettata senza troppe preoccupazioni, ma sarebbe opportuno un approfondimento. Ci si deve infatti porre sempre la domanda sulle condizioni di lettura di un'opera e sul pubblico destinatario dei messaggi da essa trasmessi.

L'interpretazione del L'Orange, infatti, presuppone negli antichi osservatori dell'arco capacità filologiche sofisticate, degne del più attento archeologo. Schematizzando si dovrebbe pensare che l'antico romano avrebbe dovuto:

1. riconoscere che i ritratti raffiguranti Costantino — l'imperatore regnante — erano in realtà realizzati rilavorando ritratti di imperatori più antichi;

2. riconoscere gli imperatori preesistenti, nonostante ne fossero mutate le sembianze, sulla base — si presume — di un'analisi stilistica e antiquaria di quanto si era conservato senza modifiche (vesti, contesto, attributi, etc.);

3. rammentare i tratti salienti del regno di questi ultimi imperatori e compararli con la politica di Costantino per trarne un'impressione edificante.

La difficoltà di tale compito sono notevoli: ognuno dei passaggi sopra delineati richiede infatti conoscenze specialistiche e condizioni di lettura ideali. Per essere più chiari, a costo di modernizzare eccessivamente, proviamo a immaginare una situazione simile, ma trasportata in epoca più vicina alla nostra. Ipotizziamo, per esempio, un quadro storico in cui Berlusconi, D'Alema o un altro uomo politico, avesse messo il proprio ritratto al posto di quello di un personaggio assai noto di un paio di secoli prima: per esempio Napoleone Bonaparte. Non sarebbe difficile identificare qualcosa di anomalo in quest'immagine: il ritratto contemporaneo striderebbe violentemente nel contesto della scena più antica (per esempio sul corpo di un gene-

rale a cavallo). Probabilmente nel nostro caso l'effetto sarebbe ancora più eclatante di quello che possiamo ipotizzare per l'età romana a causa dell'evoluzione degli stili e dei costumi assai più rapida nel mondo moderno. E però assai difficile che un qualcuno, di giorno per giorno, di fronte all'ipotetico pastiche — possa andare oltre il riconoscimento di un accostamento così poco intonato. Lo spettatore identificerebbe subito l'uomo politico moderno e, senza troppo sforzo, capirebbe che il corpo a cui è sovrapposto il ritratto è quello di un generale dei secoli passati, ma come potrebbe riconoscerlo Napoleone? E si badi che costui è il personaggio che probabilmente ha inciso più profondamente nell'immaginario moderno. Un romano dei nostri giorni, anche se dotato di buona cultura storica e

umanistica, si troverebbe in condizioni addirittura disperate se invece del Bonaparte fosse un personaggio appena meno famoso, uno dei re d'Italia, per esempio, o uno dei papi del secolo scorso.

Ma torniamo allo spettatore antico di fronte all'arco di Costantino. Se per ipotesi il romano del IV sec. fosse stato tanto acuto da rendersi conto della sostituzione del ritratto imperiale, non si vede perché mai avrebbe dovuto scegliere la lettura edificante del fenomeno — l'attribuzione cioè a Costantino delle virtù dell'imperatore più antico — invece di una negativa. Perché non avrebbe dovuto pensare alla cosa più usuale nel mondo romano, alla *damnatio memoriae*? La distruzione del ritratto di un imperatore malvisto dal senato — Nerone, per esempio, o Domiziano — e la sua sostituzione con quello

dell'imperatore regnante, era infatti un fenomeno assai frequente.

Per qual motivo, dunque, tale riconoscimento avrebbe dovuto ispirare una valutazione positiva e non, piuttosto, un moto d'ira nei confronti di Costantino che avrebbe vilipeso in tal modo così degni predecessori?

Come si vede una lettura troppo sofisticata, che attribuisce al monumento valenze ideologiche così spinte, rischia di cacciare l'interprete in un ginepraio di contraddizioni e di sovrapporre all'opera antica problematiche moderne. Sarebbe un peccato perché, invece, il lavoro di analisi proposto nel libro è prezioso e insostituibile per far uscire un monumento così noto da quel paradossale stato di semi-inedito in cui si trova.

P. Pensabene - C. Panella (a cura di), *Arco di Costantino. Tra archeologia e archeometria*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1999, pagg. 240, € 250.000