

Rosa Maria Dessì
***Da Tofo Pichi ad Aristotele:
visioni risorgimentali del “Buon Governo” di Ambrogio Lorenzetti***

[A stampa in «Rivista storica italiana», 122 (2010), pp. 1147-1170 © dell'autrice
- Distribuito in formato digitale da “Reti Medievali”, www.retimedievali.it].

DA TOFO PICHI AD ARISTOTELE
VISIONI RISORGIMENTALI
DEL «BUON GOVERNO» DI LORENZETTI

Nel 1986 Quentin Skinner, autore dell'opera *The Foundations of Modern Political Thought*, pubblica un articolo intitolato *Ambrogio Lorenzetti: the artist as political philosopher*, nel quale non si limita a fornire un'interpretazione della cosiddetta allegoria del *Buon Governo*, affrescato nel 1338 da Ambrogio Lorenzetti sulle pareti della sala della Pace del Palazzo Pubblico di Siena, ma propone una vasta e approfondita analisi della letteratura di stampo ideologico repubblicano che egli considera in stretto legame con il programma iconografico del ciclo lorenzettiano¹. Skinner contesta inoltre la tesi che lo storico della cultura politica toscana e specialista della storia fiorentina Nicolai Rubinstein aveva proposto in un articolo pubblicato circa trent'anni prima, nel «*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*»². Il vecchio seduto sul trono e circondato da virtù, dipinto sul muro nord è «a symbolic representation of the type of *signore* or *signoria*» e non rappresenterebbe il Bene Comune come aveva sostenuto Rubinstein. La totalità inoltre delle allegorie dipinte sul muro nord sarebbe direttamente influenzata dai testi dei «preumanisti», tra i quali figura in

¹ Q. SKINNER, *Ambrogio Lorenzetti: the artist as political philosopher*, in «*Proceedings of the British Academy*», 72, 1986, pp. 1-56. Una versione ridotta dell'articolo è stata pubblicata in italiano in «*Intersezioni*», 7, 1988, pp. 387-452. La traduzione francese è del 2003 ed è stata pubblicata nel secondo volume della collezione *Cours et travaux* diretta da Pierre Bourdieu (IDEM, *L'artiste en philosophe politique. Ambrogio Lorenzetti et le Bon Gouvernement*, Paris, 2003). Esiste infine una versione aggiornata in lingua inglese del saggio (IDEM, *Visions of Politics*, vol. 2, *Renaissance Virtues*, Cambridge, 2002) tradotto in italiano con il titolo *Virtù rinascimentali* («Ambrogio Lorenzetti e la raffigurazione del governo virtuoso», pp. 53-121 e «Ambrogio Lorenzetti sul potere e sulla gloria delle repubbliche»), Bologna, 2006, pp. 123-153.

² N. RUBINSTEIN, *Political ideas in sienese art: the frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo Bartolo in the Palazzo Pubblico*, in «*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*», 21, 1958, pp. 189-207.



Fig. 1. – *Il «Buon Governo» (parete nord della Sala della Pace del Palazzo Pubblico di Siena)*

primo luogo Brunetto Latini e, attraverso questo autore, dalle opere di Cicerone (fig. 1).

Il pensiero politico aristotelico, riscoperto intorno alla metà del secolo XIII e mediato da Tommaso d'Aquino e Remigio de' Girolami, non avrebbe influenzato l'ideatore di quelle immagini. La tesi che considera il «Buon Governo» un'illustrazione del pensiero aristotelico-tomistico è quindi messa radicalmente in discussione da Skinner.

Dalla pubblicazione dell'articolo di Skinner in poi gli storici che si sono occupati degli affreschi della sala della Pace hanno tenuto conto delle diverse opinioni e si sono schierati in favore dell'una o dell'altra³. In un articolo apparso nel 1997 in questa rivista, Nicolai Rubinstein⁴ difende la propria interpretazione, ripercorre la trattatistica comunale che fa riferimento in particolare al Bene Comune e ribadisce

³ A. RIKLIN, *La summa politica di Ambrogio Lorenzetti*, Siena 2000; P. BUCHERON, "Tournez les yeux pour admirer, vous qui exercez le pouvoir, celle qui est peinte ici". *La fresque du Bon Gouvernement d'Ambrogio Lorenzetti*, in «Les Annales, Histoire, Sciences Sociales», 60, 2005, pp. 1137-1199.

⁴ N. RUBINSTEIN, *Le allegorie di Ambrogio Lorenzetti nella Sala della Pace e il pensiero politico del suo tempo*, in «Rivista storica italiana», 109, 1997, pp. 781-802.

sce inoltre la correttezza della lettura di un verso della cosiddetta «canzone del Buon Governo» che recita: «Questa santa virtù, là dove regge, / induce ad unità li animi molti, / E questi, a ciò ricolti, / Un ben comune per lor signor si fanno». Secondo Skinner *per* significa *per mezzo* ed è erroneo intenderlo come *quale*: di conseguenza non è il signore a rappresentare il Bene Comune, quanto piuttosto i ventiquattro cittadini in fila i quali *si fanno Bene Comune tramite il loro signore*⁵. Le critiche rivolte a Nicolai Rubinstein sono state accolte con prudenza da molti studiosi che hanno in genere continuato a proporre la lettura in chiave aristotelica dell'affresco⁶.

In questa sede vorrei presentare alcuni elementi poco noti relativi agli affreschi del *Buon Governo* e pubblicare dei documenti inediti, tra i quali alcune lettere del carteggio dei fratelli Carlo e Gaetano Milanesi (1837-1867), che svelano il contesto risorgimentale dell'interpretazione in chiave aristotelica degli affreschi e inducono inoltre a riconsiderare le relazioni che sono state stabilite fino ad ora tra le immagini e le iscrizioni dipinte nella Sala della Pace⁷.

⁵ F. Brugnolo critica in questi termini Skinner: «Non è possibile in particolare seguire Skinner là dove giudica « anacronistica » l'interpretazione di *per* come 'come', 'quale', in 'qualità di', per indicare il significato, la funzione, il rapporto che si attribuisce a persone o cose (e in parte anche per esprimere una relazione di fine).» (F. BRUGNOLO, *Le iscrizioni in volgare: testo e commento*, in *Ambrogio Lorenzetti, Il Buon governo*, a cura di E. Castelnuovo, Milano, 1995, pp. 381-391: p. 386; si veda anche IDEM, «Voi che guardate...». *Divulgazioni sulla poesia per pittura del Trecento*, in «Visibile parlare». *Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, atti del convegno internazionale, Cassino-Montecassino, ottobre 1992, a cura di C. Ciociola, Napoli, 1997, p. 305-339). Sul problema dell'edizione e dell'interpretazione della «canzone del Buon Governo» cf. R.M. DESSÌ, *L'invention du «Bon Gouvernement». Pour une histoire des anachronismes dans les fresques d'Ambrogio Lorenzetti (XIV^e-XX^e siècle)*, in «Bibliothèque de l'école des chartes», CLXV, 2, 2007, pp. 453-504.

⁶ Quentin Skinner ha recentemente apportato delle sfumature alla sua interpretazione: «Ho l'impressione di non aver indicato con sufficiente chiarezza che l'immagine del signore di Lorenzetti è, se non ambigua, certamente ambivalente. Mi sembra ora che essa incorpori due distinte rappresentazioni. Non ho chiarito, inoltre, che una di esse è quella della stessa città. Molti elementi del personaggio intronizzato indicano che egli «è» Siena» (Q. SKINNER, *Ambrogio Lorenzetti sul potere e sulla gloria delle Repubbliche*, in ID., *Virtù rinascimentali*, cit., p. 131. La risposta a Skinner in M.M. DONATO, *Il «princeps», il giudice, il «sindaco» e la città. Novità su Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena*, in *Imago urbis. L'immagine della città nella storia d'Italia*, a cura di F. Bocchi e R. Smurra, Roma, 2003, pp. 389-407.

⁷ Il legame che si stabilisce volta per volta fra iscrizione e immagine è complesso, si veda fra gli altri J.-C. SCHMITT, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Age*, Paris, 2002, p. 43, il quale scrive: «Les spécificités respectives de l'i-

Prima di analizzare alcuni brani del carteggio Milanese suscettibili di gettare nuova luce sulla storia della fortuna del *Buon Governo* tra la fine degli anni Trenta e gli anni Settanta del secolo XIX, è necessario ricordare che i dipinti sono stati oggetto di vari rifacimenti e restauri, che le pareti dipinte erano all'origine quattro⁸ e che nelle varie descrizioni, a cominciare da una cronaca del XIV secolo⁹, sono presenti numerose "varianti" che riguardano sia i *tituli* sia le strofe e

mage et de la langue interdisent que la première soit jamais désignée comme l'illustration d'un texte, même dans le cas d'une miniature peinte en regard de ce texte et en relation directe de sens avec lui».

⁸ Giovanni Antonio Pecci afferma che le pitture della quarta parete hanno subito notevoli danni: «Nella facciata dirimpetto alla porta, appena si conosce che vi fu dipinto, essendo al presente quasi tutta incrostata con scialbo di nuova calcina, causato (a mio credere) dall'ingrandimento della finestra fatto non son molti anni che nella facciata si vede, o veramente dal tempo maculato, e lacerata» (Giovanni Antonio Pecci, *Raccolta universale di tutte le iscrizioni, arme e monumenti antichi esistenti in Siena*, Siena, 1730, Archivio di Stato di Siena (d'ora in poi ASS), ms. D.5, p. 187. Guglielmo Della Valle trascrive l'intero passo di Pecci e aggiunge: «Questa pittura è ita a male interamente e ci si è dipinto sopra» [G. DELLA VALLE, *Lettere sanesi sopra le belle arti*, Giovanbattista Pasquali, Venezia, 1782-1786, (t. 2, 1785, p. 218-219)]. Anche Hippolyte Flandrin in una lettera del 15 giugno 1835 fa allusione ai dipinti della quarta parete: «Le 6, en me levant, je vais avec Auguste visiter les salles peintes à fresque, dans le Palais public, par les maîtres de l'ancienne école siennoise. La chapelle de Taddeo Bartoli est encore presque complète et me paraît être un des beaux monuments de ce temps [...]. Je demande à voir [la salle] d'Ambrogio Lorenzetti, où est la figure de la Paix entourée de beaucoup d'autres figures allégoriques, admirables par la poésie de l'invention, la profondeur de l'expression, et même par la beauté. Cette salle, qui autrefois était peinte sur ses quatre faces, est malheureusement bien ruinée; mais une fois qu'on a vu de pareilles choses, quelque mutilées qu'elles soient, on s'en souvient toujours. Pour moi, il m'a semblé n'avoir pas quitté celle-ci, et je remarque que ce que j'aimais le mieux, lors de mon premier voyage, est encore ce que je préfère maintenant...» (H. DELABORDE, *Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin*, Paris, 1865, p. 230). Sulle relazioni tra Luigi Mussini e Flandrin: E. SPALLETTI, *Il secondo Ottocento*, in Id. e C. SISI, *La cultura artistica a Siena nell'Ottocento*, Milano, 1994, pp. 305-572. Cinquant'anni dopo, nel mese di agosto del 1873 fu presa la decisione di decorare la quarta parete, così come appare oggi, «con semplicità» e con un gioco di prospettive (Siena, Archivio comunale, Postunitario, Carteggio XA, cat. XIV, b. 11, anno 1877).

⁹ Si legge nella cronaca «... È fatto el palazzo si deliberò di dipignervi dentro la Pace et la Ghuerra e molti uomini rei e' quali erano stati già gran tempo e fatto male, e anco tutti quegli e' quali avesseno operato bene per la repubblica di Siena, e anco furo dipente le IIII virtù teologiche co' molti segni di prudenza e d'asercizio e d'ingegno. E questo edificamento di dette dipinture fece maestro Ambrugio Lorenzetti. E queste dipinture sono in nel detto palazzo del comuno salito le schale al primo uscio a mano sinistra; e chi va el può vedere» (*Cronaca senese di autore anonimo del secolo XIV*, in *Cronache senesi*, a cura di A. Lisini e F. Iacometti, in *Rezum Italicarum scriptores*, Bologna, 1931-1937, t. XV/6, p. 78).

i versi in lingua volgare atti a spiegare ciò che si vedeva in quella sala. Data la loro funzione didascalica tali versi potevano condizionare la mente e a influenzare l'occhio dell'osservatore. Diverse iscrizioni sono scomparse, alcune hanno subito trasformazioni motivate da esigenze di propaganda, dalle mode artistiche, oppure dalle necessità di restauro – la cui pratica è ovviamente ben cambiata col tempo – mentre altre in alcune epoche non erano facilmente leggibili¹⁰. Ma non è tutto, le trasformazioni riguardano anche le immagini¹¹. Un esempio di variante sulla quale mi soffermerò riguarda la parola *Commutativa*, cioè il *titulus* oggi leggibile a destra del personaggio femminile troneggiante, posizionato sul registro mediano. Tale variante assume una notevole importanza nel dibattito al quale ho poc'anzi accennato se si considera che *Commutativa* è uno dei due termini – il secondo è *Distributiva* –, che rinvia alla definizione aristotelica della giustizia¹². Oggi la lettura del termine *Commutativa*, l'iscrizione che spiega l'azione del personaggio alato vestito di bianco, non può essere messa in discussione. Nessuna descrizione menzionava inoltre le due corde che scendono dai piatti della bilancia e la stessa bilancia, ben visibili oggi. Basti leggere a questo proposito un brano dell'erudito senese Giovanni Antonio Pecci (1693-1768):

Si vede a destra una figura di donna sedente, che rappresenta la città di Siena, e sopra della medesima un'altra che denota la Sapienza, come vi è scritto; siedono appresso a Siena due altre donne rappresentanti, come vi è scritto = distributiva = e = congiuntiva =, dalla parte sinistra del quadro si vede in

¹⁰ È utile ricordare che nel 1518 è richiesto a Girolamo di Benvenuto di restaurare una parte degli affreschi e di rifare le iscrizioni: «Maestro Girolamo di Benvenuto dipintore de' avere per infino a questo dì ultimo di settembre lire 42 che sonno per la dipignitura delo pezo di faccia con chaduta dentro la sala della pacie di quelle figure antiche, come si vede e molti altri scritti e rifare lettere in essa sala» (ASS, *Camera del Comune* 15, c. 162; cit. in A. ANGELINI, *I restauri di Pietro di Francesco agli affreschi di Ambrogio Lorenzetti nella 'Sala della Pace'*, in «Prospettiva», 31, 1982, p. 78-82: p. 82).

¹¹ Sul rapporto tra iscrizioni e figure e sugli anacronismi degli affreschi della Sala della Pace: R.M. DESSÌ, *L'invention du « Bon Gouvernement »*, cit. In questo lavoro ho evidenziato il ruolo di Gaetano Milanese, ma ignoravo l'apporto di Carlo Milanese.

¹² Secondo l'Etica a Nicomaco (V, 5 e s.) la giustizia è divisa in due parti: *Distributiva* e *Commutativa*. La prima riguarda la ripartizione degli onori e dei beni, mentre la seconda gli scambi commerciali. Sulla ricezione nel medioevo del V libro dell'Etica a Nicomaco e sull'uso del termine *valor* nel commento di Alberto Magno cf. S. PIRON, *Albert le Grand et le concept de valeur*, in *I beni di questo mondo. Teorie etico-economiche nel laboratorio dell'Europa medievale*, a c. di R. Lambertini, L. Sileo, Porto, 2010, pp. 131-156.

maestoso trono la Giustizia figurata per uomo vecchio con barba bianca e corona in testa, tenendo dalla destra lo scettro e da sinistra un mappamondo, risiedono accanto la medesima sei altre figure, tre a destra, e tre a sinistra, che significano, come vien dimostrato colle lettere, pax, fortitudo, prudentia, maturitas, temperantia et iustitia e sopra di queste tre altre più alte fides, caritas et spes. A' piè della Giustizia dalla parte destra si vede un numero grande di popolo d'ogni condizione, che domanda essergli rettamente amministrata giustizia e dalla parte sinistra si vedono molti rei condannati e condotti al supplicio, altri legati e alcuni liberati. Non posso far di meno in questo luogo di non parlare d'una certa favola raccontata dal volgo ignorante, cioè che scherzando il pittore, rappresentasse al naturale nella figura della Giustizia, un tal Tofo Pichi e nella gente che sotto la medesima si vede in atto di domandarla, i di lui figliuoli in numero di 148 come racconta un testo a mano della libreria di S. Giorgio di Siena¹³, ovvero 140 come racconta un altro in quella di S. Vigilio (...) ¹⁴

Non possono sfuggire, leggendo la descrizione del Pecci, le differenze macroscopiche rispetto a ciò che oggi è un dato acquisito nell'interpretazione dei due personaggi principali affrescati sul muro nord della sala della pace e nella lettura di due *tituli*, ovverosia *Commutativa* e *Magnanimitas*¹⁵. Per Pecci, e per gli altri osservatori che fino ai primi decenni del secolo XIX circa hanno descritto gli affreschi, il personaggio femminile troneggiante rappresenterebbe Siena (e non, secondo l'interpretazione odierna, la Giustizia), mentre il vecchio con la barba bianca personificherebbe la Giustizia (e non come oggi, Siena e il Bene Comune secondo Rubinstein o Siena-reggitore-governatore secondo Skinner). Ma non è tutto: accanto a Siena, secondo Pecci, sarebbero sedute due donne, *Distributiva* e *Coniunctiva* (fig. 2).

L'erudito settecentesco allude inoltre all'esistenza di una tradizione («una certa favola raccontata dal volgo ignorante») che vede rappresentato nel vegliardo un certo Tofo Pichi. In realtà, un'opera tardo seicentesca riporta alcune fonti latine, su cui tornerò in seguito, che legano il nome di Tofo Pichi non al vecchio seduto sul trono, ma al cittadino che apre il corteo dei ventiquattro e porge la corda al personaggio troneggiante (fig. 3).

¹³ Si tratta della biblioteca del Seminario arcivescovile di Siena detto «San Giorgio», cf. M. SANGALLI, *La biblioteca del Seminario arcivescovile di Siena*, in «Bullettino senese di storia patria», 105, 1998, pp. 586-593.

¹⁴ G.A. PECCI, *Raccolta universale di tutte le iscrizioni*, cc. 188v-189v.

¹⁵ Sulle due varianti, «*Magnanimitas*», leggibile oggi, e «*Maturitas*», secondo la lettura del Pecci, cf. R.M. DESSI, *L'invention du «Bon Gouvernement»*, cit., p. 494.



Fig. 2. – *Il titulus «Comutativa», con una ricostruzione ipotetica del titulus «Coniunctiva»*



Fig. 3. – *Il «Buon Governo». Dettaglio del personaggio identificato come Tofo Pichi*

In questo quadro assai confuso alcuni dati sono certi: intorno agli anni quaranta del secolo XIX Tofo Pichi e *Coniunctiva* scompaiono dalle descrizioni e le allegorie del muro nord sono rilette in chiave aristotelica. Proprio sul formarsi di questa interpretazione vertono i documenti di cui do qui notizia. La nuova lettura credo sia stata decisiva per le scelte alle quali furono indotti coloro che si occuparono della campagna di restauro che dovette iniziare intorno alla fine degli anni 1830. Durante il Risorgimento, nella temperie culturale che mise in moto a Siena un vasto e fondamentale lavoro di rinnovamento e di *mise à la page* del patrimonio storico-artistico, spiccano alcuni nomi di rilievo: Carlo e Gaetano Milanesi, Luigi Mussini, Luciano Banchi e Giovanni Battista Cavalcaselle¹⁶. Il tenore di alcune lettere inedite del carteggio Milanesi¹⁷ e i retroscena della pubblicazione di un lavoro scritto a più mani verso la metà del secolo gettano nuova luce su alcuni enigmi del *Buon Governo*.

Nel 1846 è dato alle stampe il secondo volume dell'edizione delle *Vite* di Giorgio Vasari curata dai fratelli Carlo e Gaetano Milanesi, Carlo Pini e Vincenzo Marchese¹⁸. Un capitolo di questa nuova edizione della grande opera vasariana, intitolato *Commentario alla Vita di Ambrogio Lorenzetti. Intorno alle pitture allegoriche della Sala de' Nove nel palazzo pubblico di Siena*, è dedicato alla descrizione e commento del «Buon Governo» ed è stato concepito con molta probabilità da Carlo Milanesi e redatto in collaborazione con il fratello Gaetano¹⁹. È proprio in questo commento della vita del Lorenzetti che viene per la prima volta letto in chiave aristotelica l'af-

¹⁶ *Rifacimenti, restauri e restauratori a Siena nell'Ottocento*, a cura di B. Sani, Siena 2007. Sulla figura di Cavalcaselle: D. LEVI, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino, 1988; *Giovanni Battista Cavalcaselle, conoscitore e conservatore*, atti del convegno, Legnago, Verona, 1997, Venezia, 1998. Sulla scuola senese d'arte: E. SPALLETTI, *Il secondo Ottocento*, in C. SISI - E. SPALLETTI, *La cultura artistica*, cit., p. 305-572.

¹⁷ Due buste di lettere sciolte, contenenti il carteggio inedito «Carlo e Gaetano Milanesi», sono conservate presso la Biblioteca Comunale di Siena (d'ora in poi BCS), A. V. 46-46. Sul carteggio di Gaetano: P. PETRIOLI, *Gaetano Milanesi: erudizione e storia dell'arte in Italia nell'Ottocento; profilo e carteggio artistico*, Siena, 2004.

¹⁸ G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori...*, a cura di una Società di amatori delle Arti Belle [Carlo, Gaetano Milanesi, Carlo Pini e V. Marchese], Firenze, 1846-1857.

¹⁹ *Commentario alla vita di Ambrogio Lorenzetti. Intorno alle pitture allegoriche della sala de' Nove nel Palazzo Pubblico di Siena*, in G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti ...* (1846), cit., pp. 69-80.

fresco del muro nord della Sala della Pace e che l'interpretazione dei due personaggi principali è capovolta: la donna che rappresentava Siena per Pecci e per tutti gli altri osservatori dopo di lui è vista come la Giustizia mentre il vecchio circondato dalle virtù diventa l'allegoria di Siena-reggitore. La documentazione sulla quale vorrei attirare qui l'attenzione comporta alcuni elementi inediti relativi alla ricerca che condusse i due studiosi, decisi a tagliar corto con una storiografia locale che concedeva troppo spazio a dati incerti, a volte leggendari e non confermati dalle fonti medievali, a proporre una nuova interpretazione delle allegorie del muro nord. Quale fu il metodo di analisi, quali furono i vicoli senza uscita e i progetti di ricerca dei fratelli Milanesi riguardanti il *Buon Governo* di Ambrogio Lorenzetti?

Tra il 1840 e l'anno di pubblicazione delle *Vite*, grazie ad un fitto scambio epistolare, i Milanesi si tengono informati su ritrovamenti di documenti d'archivio; nelle loro lettere descrivono monumenti, propongono strategie editoriali, nonché interpretazioni inedite e personali sull'arte toscana e in particolare su quella senese.

Durante l'estate del 1840 Carlo, cadetto di Gaetano e meno noto dei Milanesi²⁰, si trova a Chianciano e mantiene da lì i contatti con il fratello per mandare avanti vari progetti di ricerca in campo storico-artistico fra i quali ve n'era uno che gli stava particolarmente a cuore: il *Buon Governo*²¹. Il 24 giugno Carlo scrive a Gaetano ingiungendolo di mantenere il riserbo riguardo al lavoro che stava effettuando sugli affreschi della Sala della Pace e soprattutto di non parlarne con

²⁰ G. MILANESI è l'autore della monumentale opera *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena, 1854-1856.

²¹ Carlo nasce a Siena nel 1816, dopo aver abbandonato gli studi di giurisprudenza, inizia un tirocinio, con l'aiuto del fratello Gaetano, nella Biblioteca e nell'Archivio di Stato di Siena e compila, insieme con Lorenzo Ilari, l'indice della Biblioteca Comunale di Siena. Nel 1842 Gian Pietro Vieusseux lo chiama come collaboratore nell'impresa dell'Archivio Storico italiano in qualità di segretario. Rivestirà la carica di direttore alla morte di Vieusseux tra il 1864 e il 1867. Nel 1848 è nominato ispettore delle Scuole nell'Accademia fiorentina di Belle Arti ed è incaricato dell'insegnamento di Paleografia e Diplomatica presso la Scuola dell'Archivio di Stato di Firenze. Muore il 10 agosto del 1867. Le prime lettere del carteggio, donato al Comune di Siena da Serafina Umicini, vedova di Carlo, insieme ad altre carte del marito in cambio di un vitalizio, furono vergate nel 1837 ed hanno come destinatario il fratello Gaetano. Cf. Necrologio di M. TABARRINI, *Carlo Milanesi*, in «Archivio Storico Italiano», 6, III serie, 1867, pp. 198-205 e il Necrologio di C. GUASTI, *Carlo Milanesi*, in «Nuova Antologia», 6, 1867, p. 210-214.

lo storico dell'arte Johann Wilhem Gaye²². Il 13 luglio Carlo descrive le opere che ha appena visitato nel territorio di Chianciano:

Ecco in fretta alcune cose che ho veduto. La chiesa di S. Bernardino dei Riformati fuori di Asinalunga ha una tavola di Benvenuto di Giovanni, un'altra di Guiduccio e un'altra di Girolamo di Benvenuto o dello stesso Benvenuto. Le chiese di Asinalunga non le ho potute visitare perché stando noi dai frati i quali stanno fuori dal paese, non è stato possibile (...).

P.S. ... Ti raccomando caldamente le mie Balestre, per carità, pensaci e pensaci²³.

Il P.S. della lettera fa intuire che Carlo aveva sollecitato Gaetano per conoscere il suo parere circa un progetto riguardante le «Balestre», ovverosia la Sala della Pace del Palazzo pubblico. Non si comprende esattamente di cosa si tratti, ma Gaetano, in una lettera inviata al fratello pochi giorni dopo, fa riferimento ad alcuni dati – che riguardano fra gli altri un certo Tofo Pichi – presenti nelle descrizioni redatte dagli eruditi che li hanno preceduti.

1. La «figura picta» di Tofo Pichi nella Sala della Pace

«Mi duole che tu non abbia potuto ad agio osservare quei quadri ad Asinalunga, che se ciò fosse stato, ne avremmo potuto avere più minuti ragguagli (...)»²⁴. Trovo nelle famiglie senesi del Benvoglianti²⁵ alla Famiglia Gregori che il cele-

²² «Non parlare a Gaye della mia Sala delle Balestre». «Sala delle balestre» (il nome seicentesco della Sala della Pace) è sottolineato nel testo. *Lettera di Carlo a Gaetano* (Siena, 24 giugno, 1840), BCS, A.V.45, fasc. II, c. 29v. Johann Wilhem Gaye stava lavorando al carteggio di artisti (*Carteggio inedito dei secoli 14, 15, 16, con fac simile*, Firenze 1839-1840, ristampa, Torino, 1968), morì prima del compimento della sua opera, nell'agosto del 1840.

²³ BCS, A.V.45, fasc. II c. 3r.

²⁴ A quali quadri di Asinalunga e a quali ragguagli Gaetano fa qui riferimento non è dato sapere. Non è però del tutto da escludere che il riferimento a Sinalunga sia da mettere in rapporto con gli affreschi della Sala della Pace, cf. infra n. 29.

²⁵ Si tratta del volume manoscritto di U. BENVOLIENTI, *Notizie di famiglie senesi* (BCS, A. V. 17, c. 8v) dove si legge: «1323 Tofo di Picco provveditore, stato è dei Gregori secondo il Cittadini [Celso Cittadini, 1553-1627] (...). L'arme di questo, dice il signor Settigiani che è l'istessa che quella de' Griffoli (...). Messer Tofo di Picho e Manuccio di Messer Tofo che si credono di casa Gregori de' Seribelli (...)». Benvoglianti rinvia anche alle cronache senesi di Agnolo di Tura del Grasso da lui stesso curate (si tratta della prima edizione delle cronache: *Cronache senesi*, in *Re-rum Italicarum scriptores*, Milano, 1729, p. 75-77). In una nota dell'edizione egli tra-

berrimo Tofo di Pico o Pichi, a testimonianza del Cittadini fu dei Gregori, detti anche Siribelli, i quali ebbero secondo il Settigiani l'arme uguale a quello del Griffoli. Ma nella nostra collezione d'armi senesi non lo trovo perché quello che vi è appartiene ai Griffoli di Lucignano e non a quelli che vennero da Montepulciano assai più antichi, e più illustri: lo troveremo all'Archivio.

Il Gamurrini facendo nel tomo secondo delle sue famiglie la Genealogia e storia della famiglia Pichi di Borgo S. Sepolcro, parla del nostro Tofo di Pico e dice che all'Archivio delle Riformagioni nel libro degli annali di Ré (che libro sia non so, credo bene essere un errore suo) si trova questo passo:

Quidam nomine Iosephus²⁶ civis senensis, et strenuus eques ex familia nobili Pichia ex tribus uxoribus filios centum quadraginta legitimos et naturales habuit, qui cum in legatione ad summum Pontificem et imperatorem a Republica senensi designatus esset quadraginta octo ex dictis suis filiis secum duxit, cuius figura naturalis adhuc in palatio dominorum senensium in aula pacis prope figuram iustitiae panno nigro indutus ante omnes cives senenses viget. Domus autem eiusdem fuit et adhuc extat in Platea S. Peregrini sepulchrum vero, ubi est porta sacrestiae S. Dominici cum insignibus et armis, ut inferius describitur. L'arme ha tre Picchi e tre gigli d'oro in campo azzurro con cimiero sopra al quale è un leone con uno stocco nella branca destra, insegna, et arme de' nobili di Pichena di S. Gimignano, Volterra, e Colle, e del Borgo San Sepolcro già Bicurgia²⁷. Qui non

scrive in parte il documento dove si raccontano i dettagli dei festeggiamenti dell'investitura a cavaliere di Francesco di M. Sozzo di Bandinello Bandinelli ma tralascia i nomi degli invitati, tra i quali vi è Tofo (nella nota l'editore spiega che la notizia è «stata aggiunta dal copista ma egli dichiara di ricavarla da carte antiche... tralascierò però i nomi dei cavalieri», *Ivi*, p. 75). Nella seconda edizione delle Cronache senesi (*Cronache senesi*, a cura di A. Lisini e F. Iacometti, in *Rerum Italicarum scriptores*, Bologna, 1931-1937, t. XV/6, p. 443) il resoconto della festa è invece trascritto per intero. Il testo si trova anche in un manoscritto, sconosciuto probabilmente al Benvenuti, edito da C. MAZZI, *Descrizione della festa in Siena per la cavalleria di Francesco Bandinelli nel 1326*, in «Buletino senese di storia patria», 18, 1911, p. 336-363. Il testimone edito da Mazzi è un manoscritto coevo conservato nella Biblioteca nazionale di Firenze (Magliabechiano, 2.XI.15) dove si legge: «Questi sono gli armeatori che comincioron ad armeiare la domenicha ad XXI di dicembre el dì di sancto tommé MCCCXXVI. Città: Messer vivian forte guerra, Messer forca male-scotti, Messer tofo di Piccho» (*Ivi*, p. 343). Non si conosce l'autore del testo; non fa cenno alla festa né Andrea Dati, né la cronaca di Agnolo di Tura.

²⁶ Altri documenti riportano *Tofo* e non *Iosephus*, cf. *infra*.

²⁷ Eugenio Gamurrini esordisce così: «E non è maraviglia, che detta famiglia [Pichia] sia fino in oggi moltiplicata di gente in detto luogo, perché nel libro degli Annali de' Re in questa città di Siena all'Archivio delle Riformagioni si truova, che di questa famiglia (...). E termina affermando: «Tutto questo racconto vien causato dall'Istoria descritta del sign. Orlando Malavolti Gentiluomo senese nel suo libro dell'Istorie d'Italia, il quale può essere che non sia fuori alle stampe, e che il suddetto Malevolti per compiacere il sudd. M. Ceseri Pico allora auditore di Ruota gli donasse il sopraddetto discorso della famiglia Picha. Sia come si sia, che tutto è favola, convincendo quanto dice tanti istromenti, che si veggono al tempo della gran contessa Matilde» (E. GAMURRINI, *Istoria genealogica delle famiglie nobili toscane e um-*

ci vedo chiaro, vedremo meglio all'archivio, dove con certezza deve essere l'arme e dei Gregori e dei Griffoli.

Gaetano Milanesi confessa poi al fratello di non essere soddisfatto del testo introduttivo che riguardava gli affreschi del Buon Governo e cerca di convincerlo ad approfondire il tema dell'influenza della filosofia aristotelica sulle arti:

Mi sforzerò di rivedere le tue Balestre, ma ti confesso il vero, che mi sembra un'impresa assai difficile. Tento di ricomporre la introduzione, nella quale trovo molte cose che non mi garbano. Per esempio vorrei che tu avessi dato un rapido sguardo alle vicende della filosofia aristotelica dal suo risorgimento presso gli arabi fino ai tempi del Lorenzetti, e quindi poi via di discorso parlare dei pregi di lei e della sua influenza sulle arti, ma è difficile, difficile, difficile. E tu forse non entrerai nelle mie ragioni: pure mi sforzerò scrivacchiarò qualche cosa²⁸.

Dal tenore della lettera si comprende che Carlo e Gaetano Milanesi, oltre a cercare di risolvere il problema dei rapporti tra Aristotele e le pitture della Sala della Pace, su cui si discuterà in seguito, sono alla ricerca di documenti scritti e pittorici per completare le note della loro edizione delle *Vite* vasariane. Non è escluso, fra l'altro, che i due studiosi cerchino di capire le ragioni di un'aggiunta apposta dal Vasari alla seconda edizione delle sue *Vite* che riguarda la parete ovest della Sala della Pace. Il pittore aretino aveva precisato che essa rappresentava la Guerra di «Asinalunga»²⁹. Restava da risolvere il pro-

bre, t. 2, Firenze, Guccio Navesi, 1671, p. 286 (rist. anastatica: Bologna, Forni 1972)). Non ho trovato nell'opera di Malavolti il riferimento a Tofo.

²⁸ BCS, A.V. 44, fasc. 1, c.4v-5r.

²⁹ «Fece ancora nel palazzo della Signoria di Siena in una sala grande la guerra, la pace e gl'accidenti di quella» (G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Torino, 1986 [edizione Torrentino, 1550]); nella seconda edizione (Giunti, 1568) Vasari precisa: «(...) in una sala grande la guerra d'Asinalunga, la pace (...)» (ID., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, a cura di Rossanna Bettarini e Paola Barocchi, Firenze, 1967. Sulle due edizioni cf. C.M. SIMONETTI, *La vita delle «vite» vasariane: profilo storico di due edizioni*, Firenze, 2005. A proposito della guerra di Sinalunga, Agnolo di Tura afferma che «per memoria di questa vittoria si dipinse questa battaglia (d'Asinalunga) in palazzo de' signori a capo la porta del Concistoro e de la sagrestia» (Agnolo di TURA DEL GRASSO, *Cronache senesi*, a cura di Alessandro Lisini e Fabio Iacometti, cit., pp. 253-564: p. 329). Max Seidel ritiene che questa frase «potrebbe essere stata inserita nel testo originale da un copista del Quattrocento, il quale aveva presenti gli affreschi di Lippo Vanni, anch'essi rappresentanti Sinalunga. Completamente fuorvianti sono a questo proposito le notizie del Vasari, che,

blema del «celeberrimo Tofo Pichi». I due studiosi si affannano per vederci più chiaro sull'identità del fantomatico cittadino senese citato dal Pecci, ma non dovettero trovare alcun documento significativo in grado di elucidarli sulla notizia tramandata da una fonte trascritta dal genealogista seicentesco Eugenio Gamurrini dove si affermava che il personaggio dipinto «prope figuram iustitiae, panno nigro indutus, ante omnes cives senenses» era Tofo Pichi. Quest'ultimo, che secondo la descrizione anonima dovrebbe essere proprio il primo della fila dei 24 cittadini dipinti dal Lorenzetti, colui che trasmette al vecchio seduto sul trono la corda della concordia, era noto anteriormente al Pecci anche a causa del numero straordinario di prole che una certa fama gli attribuiva.

L'erudito senese³⁰ non fu dunque il primo a menzionare Tofo Pichi e il suo ritratto della Sala della Pace: vi aveva fatto allusione Gamurrini nella voce dedicata alla famiglia Pichia (trascritta nella lettera dal Milanese) e pubblicata nella sua *Istoria genealogica delle famiglie nobili toscane* (1671). In seguito Girolamo Gigli, il letterato senese che pubblicò le opere di Caterina da Siena e di Celso Cittadini (1553-1627), accenna a Tofo nel secondo volume del suo *Diario senese* dato alle stampe nel 1723. Con molta probabilità Gamurrini e Gigli, indipendentemente l'uno dall'altro, erano venuti in possesso di fonti oggi perdute. Eugenio Gamurrini sostiene che un documento è nell'«Archivio delle Riformagioni, Annali del re», mentre Gigli ne avrebbe rinvenuti ben due: il primo conservato nella biblioteca del seminario arcivescovile di Siena e il secondo in quella di San Vigilio. Non si conosce la data dei documenti, ma l'esordio «fuit olim» indica che le fonti non sono coeve ai dipinti. Scrive il Gigli:

(...) Ritorneremo indietro alla Sala delle Balestre, donde entrammo, la quale ebbe tal nome della guardia de balestreri, che quivi stava al servizio del palazzo siccome si capisce dagli antichi ferri, a quali le balestre quivi s'appendavano. Questa fu colorita da Pietro Ambrogio Lorenzetti come ne fanno fede i versi nella muraglia descritti, e tal pittura è riferita dal Vasari e dal P.

nella seconda edizione delle sue *Vite*, mette in rapporto questa informazione con gli affreschi di Ambrogio Lorenzetti nella Sala della Pace» (M. SEIDEL, «*Castrum pingatur in palatio*», 1: *ricerche storiche e iconografiche sui castelli dipinti nel Palazzo Pubblico di Siena*, in «*Prospettiva*», 28, 1982, pp. 17-41: p. 35).

³⁰ G. Della Valle nelle *Lettere sanesi sopra le belle arti* (cit.), si limita a copiare Pecci; sui rapporti tra Pecci e Della Valle: M. DEI, *Pecci, Della Valle e Faluschi: eruditi settecenteschi a confronto sull'arte senese*, in *Giovanni Antonio Pecci: un accademico senese nella società e nella cultura del XVIII secolo*, atti del convegno, Siena, 2-4-2004, a cura di E. Pellegrini, Siena, 2004, pp. 227-246: p. 234.

Ugurgieri. Vedesi (fra le altre cose) dipinta quivi la Giustizia, e d'intorno a lei alcuni cittadini senesi, un de' quali vestito di nero, circondato da numerosa figliolanza, è Tofo Pichi da noi poco sopra accennato dove si parlò della Piazza S. Pellegrino, di cui trovasi scritto cosa veramente incredibile, che avesse cento quarant'otto figlioli, e la memoria, che se ne legge in un testo a mano nella Libreria S. Giorgio vogliam riportare fedelmente: *Fuit olim in civitate senarum, ut legi placet, quidam eques civis senensis nomine Phophus ex familia Picha, qui ex tribus uxoribus filios centum quadraginta octo legitimos, et naturales habuit, ivitque in legationes ad Summum pontificem romanum et imperatorem cum quadraginta octo ex dictis suis filiis. Figura eius est in Sala Pacis prope figuram iustitiae ante omnes alios cives panni nigri indutus. Domus eius erat super Plateam sancti Pellegrini. Sepultura eius est ubi hodie est sacristia S. Dominici de Senis.* Poco differente a questa si è quella che pur trovasi nella Libreria de' padri della Compagnia di Gesù in S. Vigilio di Siena, ed è scritta a penna nel di dentro alle coperte di antico manoscritto, che mostra di essere del secolo decimo quinto, ed è di uno stesso tenore, se non che gli dà cento quaranta, e non cento quarant'otto figliuoli. *Fuit olim in civitate senarum, ut in annalibus Francorum legitur, quidam eques civis senensis nomine Tophus ex familia Pichia, qui ex tribus uxoribus filios centum quadraginta legitimos, et naturales habuit, fuitque in legatione ad Summum Pontificem, ac etiam coram imperatore cum quadraginta octo ex dictis filiis suis. Est enim figura picta in Palatio magnificorum de Senis in sala Pacis ante omnes alios cives prope figuram iustitiae nigri panni indutus. Domus autem eius fuit, et est hodie super Plateam S. Pellegrini, sepultura eius est ubi est Sacristia S. Dominici de Senis.* Si può saggiamente credere, che il numero centesimo siavi apposto o per isbaglio, o appostatamente per eccitare in altri la meraviglia, e che i figliuoli non fossero che quaranta, o quarant'otto³¹

Oltre al racconto inverosimile sul numero dei figli del cittadino senese nelle fonti citate da Gamurrini e Gigli leggiamo che Tofo fu ambasciatore presso l'imperatore e il papa. Non potendo escludere a priori che Lorenzetti abbia affrescato un suo contemporaneo, resta tuttavia da spiegare la funzione del ritratto di Tofo Pichi nell'allegoria del *Buon Governo*. Il dato certo è che un autore – forse Celso Cittadini – consultato dal Gamurrini e dal Gigli, ha identificato fra gli uomini del corteo dipinto dal Lorenzetti un cittadino di Siena.

Ma chi è Tofo? Non sarà stato né padre di 148 figli né mai ritratto dal Lorenzetti, ciò non toglie che Tofo Pichi fu un personaggio di un certo rilievo vissuto a Siena nella prima metà del XIV se-

³¹ G. GIGLI, *Diario sanese in cui si veggono alla giornata tutti gli avvenimenti più ragguardevoli spettanti sì allo spirituale, sì al temporale della città e stato di Siena*, in Lucca per Leonardo Venturini, 1723, vol. 2, pp. 221-222.

colo. Uberto Benvoglianti (il secondo autore menzionato nelle lettere di Gaetano Milanese) nel suo manoscritto intitolato *Notizie sulle famiglie senesi*, riporta alcune notizie che riguardano Tofo tratte dagli scritti di Celso Cittadini, da una o due carte delle Biccherne dell'archivio di Siena e dalle cronache di Agnolo di Tura del Grasso. Di Tofo Pichi in carne ed ossa sappiamo che fu provveditore della Biccherne nel 1323 ed esecutore della Gabella nel 1326³². In una cronaca attribuita ad Agnolo di Tura, che comprende gli anni 1326-1351, si trova il resoconto di una festa che ebbe luogo a Siena nel dicembre del 1326 quando fu fatto cavaliere il senese Francesco Bandinelli e alla quale furono invitati, in veste di armigeri, più di 200 cittadini. Messer Tofo Pichi è menzionato per ben tre volte: compare al terzo posto nella lista degli armigeri appartenenti alla contrada della Città in data 21 dicembre, al primo posto poi il 24 dello stesso mese e, per finire, è anche tra i cittadini invitati al banchetto del giorno di Natale. Tra gli armigeri viene fatto anche il nome di Meuccio Pichi, figlio di Tofo³³. Lasciamo da parte le feste medievali senesi e ritorniamo ora al Buon Governo: ammesso che la notizia sia vera, perché mai Ambrogio Lorenzetti avrebbe dipinto proprio quell'armigero? Che cosa permise a qualcuno di riconoscerne il ritratto? Quando e su quali basi tale identificazione fu fatta? I Milanesi non furono in grado di rispondere a queste domande – che in attesa di ulteriori ritrovamenti sono destinate a rimanere senza risposta – e decidono di fare scomparire dalla scena Tofo, presentando la storia della sua *figura picta* da Lorenzetti come una leggenda. Oltre alla menzione presente negli scambi epistolari tra i due fratelli, il nome di Tofo compare brevemente in una nota del commento alla vita di Ambrogio Lorenzetti, ma ciò con lo scopo di presentarlo come il protagonista di un aneddoto senza fondamento e privo d'importanza (e dal loro punto di vista lo è), infatti essi non citano i documenti latini che ne parlano e di cui sono venuti a conoscenza, ma si limitano a menzionare l'ultimo anello della trasmissione documentaria, ovverosia Giovanni Pecci³⁴. L'erudizione di Gaetano e Carlo Milanese, grandi conoscitori delle

³² ASS, Biccherne, 147, c. 1r, c. 89; Tofo è menzionato una terza volta per aver comprato al Comune tre coltelli (c. 84r). Identiche annotazioni in un volume dell'entrata e uscita dello stesso anno ma in volgare (ASS, Biccherne 148, c. 94r, 84v, 137). Ringrazio Maria Assunta Ceppari per avermi aiutata a reperire il materiale archivistico.

³³ C. MAZZI, *Descrizione della festa in Siena*, cit., pp. 343, 346, 348-349, cf. infra n. 25.

³⁴ Ovvero Pecci, l'unico autore, tra coloro che menzionano Tofo, a cominciare

fonti di archivio, non è da mettere in discussione: l'uno e l'altro sono perfettamente in grado di smascherare falsi artistici medievali, la cui fattura era diventata alla loro epoca a Siena frequente³⁵. L'assidua ricerca di nuovi documenti sull'arte senese, la volontà di correggere i predecessori sono i tratti caratteristici di Gaetano Milanesi, destinato a diventare l'autorevole figura di prua di una nuova stagione storico-artistica senese. La sua fede nella verità della ricerca traspare nella lettera che egli scrive al fratello il 2 dicembre 1843:

Mio caro Carlo, fratello amatissimo e desideratissimo.
Dal mio povero scrittoio questo di due di Dicembre dell'anno della salute 1843.

Quanti dal Padre della Valle in poi o di proposito o per occasione hanno trattato dell'arte nostra? Eppure quanti errori ripetuti, quanta ignoranza, e spesso pecoraggine nel giudicare, nell'attribuire, nel togliere? Se umana cosa è il fallire, procuriamo che meno di questa pecca ci tocchi: niuna cosa si asserisca senza che prima e gli occhi³⁶ e la mente, e i documenti non ci facciano certi del vero. L'autorità³⁷ non ci muova, ma sì la coscienza³⁸ e il fatto³⁹.

Carlo appare forse più pragmatico di Gaetano, quando chiede ad esempio che gli siano fornite relazioni:

Mi raccomando che tu dica al Bruni se si adopera per avere quella relazione sulla Sala della Pace, che io gliene sarò gratissimo⁴⁰

dal Gamurrini (1671), a sostenere, interpretando erroneamente le fonti, che secondo una leggenda il vecchio era proprio quel Tofo padre di 148 figli, cf. *supra*.

³⁵ Cf. *Falsi d'autore. Icilio Federico Ioni e la cultura del falso tra Ottocento e Novecento*, Siena, 2004; F. NEVOLA, *Siena: Constructing the Renaissance City*, Yale, 2008. Gaetano Milanesi racconta al fratello di aver avuto tra le mani «l'impronta di un sigillo d'argento con la lupa e sopra la madonna. Intorno è scritto "Capitaneus populi et defensores libertatis reipublicae senensis Henrico II cuspice". È della grossezza di una moneta di 10 lire. Lo venderebbero e ne vorrebbero un 70 lire se ben mi ricordo. Mi hanno pregato che io sappia dir loro qualche notizia in proposito. Io lo manderò costà al Rossi e perché abbia la bontà di scrivere qualche cosa, e perché, se gli piace, faccia la sua offerta». Carlo a Gaetano, Firenze, ottobre 1843 (BCS, A.V.45, fasc. VI, c. 190r); nella lettera successiva spiega: «qui niente di nuovo: il sigillo: il solito ragazzo di 8 anni...» che si può forse interpretare come «il solito giovanissimo falsario» (BCS, A.V. 45, fasc. VI, c. 196v).

³⁶ «occhi» sottolineato nel testo.

³⁷ «autorità», sottolineato nel testo [*Lettera di Carlo a Gaetano* (Firenze, 2 dicembre 1843), BCS, A.V. 44, fasc. I, c. 222v].

³⁸ «coscienza» sottolineato nel testo.

³⁹ «fatto», sottolineato nel testo.

⁴⁰ *Lettera di Caro a Gaetano* (29 dicembre 1843), BCS, A.V.45, fasc. VI, c. 216v.

E poi quando, senza inutili giri di parole, spiega al fratello che la correzione delle bozze delle sue note alle vite del Vasari, per quanto riguarda perlomeno la forma, non compete a chi le ha redatte:

Appena riavuto il commentario della vita del Vasari, lo passammo al P. Marchese⁴¹. Egli lettolo ci disse che avrebbe desiderato più lima nella lingua, più rapidità nella narrazione. E di questo noi stessi ci eravamo accorti, e di questo volevamo che incaricassi tu, non potendo chi compone mettersi al travaglio della lima, infatti noi attendevamo da te queste carezze al nostro scritto, ma tu ce lo hai rimandato si può dir tale e quale, e delle avvertenze che ci fai quelle sullo stile e sulla lingua sono le meno. A noi non importa durar la fatica del comporre le note; ma poi non possiamo assolutamente curare la forma, e questo è ciò di che sovr'ogni altro ti preghiamo e qui veramente dove è maggiore utilità nel tuo aiuto⁴².

Dal tenore di questa lettera e di altre conservate nel carteggio Milanese, si può facilmente intuire che, al di là della forte complicità e della grande stima reciproca, i rapporti non furono forse sempre facili tra i fratelli i quali non dovettero sempre adottare gli stessi metodi di ricerca. Ciò nonostante i due studiosi senesi furono all'origine di un nuovo capitolo nella storia della fortuna degli affreschi del *Buon Governo* tale da accendere finalmente i riflettori su quelle che furono e sono considerate le prime pitture risolutamente politiche e di stampo aristotelico del medioevo.

2. *L'apparizione di Aristotele nelle descrizioni del «Buon Governo»*

Ciò su cui vorrei ora soffermarmi riguarda l'interpretazione originale, in chiave aristotelica, degli affreschi lorenzettiani per opera dei Milanese, i quali propongono, come è stato visto, il rovesciamento delle personificazioni dei due personaggi monumentali dipinti sul muro nord: la donna troneggiante, con le braccia aperte e lo sguardo rivolto verso Sapienza, e il vecchio circondato dalle virtù. In tutte le descrizioni del muro nord, a cominciare dai documenti latini più antichi, trascritti dal Gamurrini e dal Gigli, il vecchio simboleggiava la giustizia e la donna con lo sguardo rivolto verso l'alto Siena. Non è privo

⁴¹ Vincenzo Marchese è l'autore, appartenente all'ordine domenicano, dell'opera in due volumi intitolata *Pittori, scrittori e architetti domenicani. Con aggiunta di alcuni scritti intorno le belle arti*, Firenze, 1845-1846.

⁴² *Lettera di Carlo a Gaetano* (Firenze, 29 aprile 1846), BCS, A.V.45 fasc. VI, c. 32r.

d'interesse leggere l'«invenzione» – nel senso di scoperta – dell'influenza della filosofia aristotelica negli affreschi di Ambrogio Lorenzetti da parte dei Milanesi:

Sulla fine del secolo XIII, e nel corso del secolo XIV, universalmente si rinnovò ed ebbe grandissimo credito una maniera di pittura, la quale con allegoriche personificazioni e con appropriati simboli intese a porgere precetti salutari di morale e civile sapienza; acciocché il popolo e i magistrati avessero nelle pareti dipinte come il codice delle leggi abili a regolare l'amministrazione della giustizia, e quelli ammaestramenti più utili e più dicevoli ad educare il popolo a civiltà, ed infondere nel petto dei cittadini il santo amore della giustizia e della patria (...). Tra questi pittori che si esercitarono nelle rappresentazioni allegoriche, non dubitiamo di affermare che il più dotto, il più universale e il più eccellente, fosse il nostro Ambrogio Lorenzetti; il quale nelle pitture della Sala dei Nove (erroneamente detta delle Balestre), nel Palazzo pubblico di Siena, ci ha lasciato il più splendido monumento di questa maniera di pittura, e il più bene ordinato e il più copioso di sapienza morale, civile e politica. Queste pitture s'informano della dottrina aristotelica, salita in molto grido a quei tempi; della quale il Lorenzetti dovette aver fatto uno studio profondo, ed arricchitone la mente, quando gli fu commesso di adornare le pareti della sala di quel Magistrato, che allora reggeva le cose del Comune Senese. Il Lorenzetti s'ingegnò di porgere agli sguardi ed alle menti dei suoi concittadini, per mezzo di visibili forme e di sensibili immagini, quegli insegnamenti di morale virtù che meglio valessero ad acquietare e correggere i loro animi, sempre conturbati dall'ira delle discordie e dallo spirito di parte, infondendo ne' loro cuori sentimenti di pace e di rettitudine. Correivano tempi ben tristi; e il Lorenzetti aveva conosciuto quanto i suoi concittadini abbisognassero di simiglianti esempi, e da buon artefice ch'egli era, e da letterato e filosofo insieme, seppe immaginare certe invenzioni d'onde essi imparassero la scienza dell'ottimo governo, e come si avvii alla prosperità un popolo, mantenendo in signoria la giustizia, dalla quale tengono origini la pace, la concordia, e tutti i benefici effetti che da queste virtù conseguono. Nel 1337, eletto il Lorenzetti dalla Signoria dei Nove Governatori di Siena a dipingere la sala del loro ufficio, rappresentò in quelle pareti, per mezzo di tre grandi poetiche invenzioni, la Giustizia, e poi la Concordia e la Pace, unite alle altre Virtù che si appartengono all'ottimo governo; insieme cogli effetti che derivano da esse virtù dove hanno sede e regno; lo stato interno ed esterno di una città soggetta a mala signoria, e i perniciosi effetti che da essa ne vengono ai popoli.

E primieramente, alla sinistra di chi guarda, si vede la figura della GIUSTIZIA, con attorno la scritta DILIGITE IUSTITIAM QUI IUDICATIS TERRAM, tratta dal libro della Sapienza; donna incoronata e regalmente vestita, la quale con maestosa gravità siede sopra un trono dorato; e levando gli occhi, li tien fisi nella Sapienza (SAPIENTIA), la quale sta sopra il capo di lei, con un libro nella sinistra, e colla destra sostenente il perno delle bilance; mentre la Giustizia, stendendo le braccia, ne tien coi pollici pari i dischi. Dal destro disco delle bilance sorge un genietto alato, il quale all'uno dei due

genuflessi dinanzi a lui pone una corona, all'altro recide il capo: e questo figura per la Giustizia Distributiva (DISTRIBUTIVA). L'altro genietto che è nell'altro disco, sta in atto di dare una lancia e una spada a uno dei due inginocchiati; e all'altro, versa del denaro in un cofanetto. Questa è la figura della Giustizia Commutativa (COMMUTATIVA).

Sotto la figura della Giustizia siede una donna incoronata e riccamente vestita, sulle ginocchia della quale posa una pialla a due manichi, dov'è scritto CONCORDIA. Questa donna tiene in mano le due corde che sono appiccate ai dischi delle bilance; le quali corde passano per mano di ventiquattro personaggi, posti a due a due sullo stesso ripiano della Concordia, i quali figurano i cittadini che sono bene affetti del Reggimento.

Nella parte della parete a destra di chi osserva, e nel piano corrispondente a quello della Giustizia, è un grande vecchio con bianca barba, tutto grave e severo in volto, maestosamente seduto in uno scanno più alto delle altre figure. Cinge il suo capo diadema di re, e le ampie spalle un manto di color nero, con sotto una veste bianca, tutta ricamata a oro e tutta ricca di pietre preziose e perle. Colla destra brandisce un lungo scettro, a cui vanno a riunirsi e legarsi le due corde passate per la mani de' ventiquattro personaggi suddetti; e nella sinistra porta uno scudetto rotondo, dove è effigiata Nostra Donna col Divino Figliuolo in braccio, e due Angioletti ai lati, che sorreggono due candelabri; coll'epigrafe SALVET VIRGO SENAM VETEREM QUAM SIGNAT AMENAM. Dal colore bianco e nero delle sue vesti, ch'è quello della Balzana, arme del Comune di Siena; dalla rappresentazione ch'è in quello scudetto; dalla lupa lattante i due putti, insegna di Siena, colonia romana: ed infine, dai monogrammi C.S.C.C.V. (Comune Senarum Cum Civilibus Virtutibus) scritti intorno al capo di questa figura; ben si ravvisa che il pittore volle sotto quelle sembianze personificare il Reggimento, ossia il Comune di Siena (...)⁴³.

Tale descrizione rinnova del tutto la storiografia sei e settecentesca degli affreschi del Lorenzetti e ribalta la vecchia personificazione del vegliardo: è la donna a rappresentare la giustizia, mentre il vecchio incarna il Comune di Siena. Certo, si potrebbe affermare che non c'è contraddizione tra chi riteneva che la donna in trono rappresentasse Siena e chi invece, a cominciare dai fratelli Milanesi, vi ha visto la personificazione della giustizia: esiste in effetti almeno un caso di una città – si tratta di Venezia – personificata dalla donna con la bilancia⁴⁴. Tale nuova lettura allegorica ha tuttavia il vantaggio di con-

⁴³ *Commentario alla vita di Ambrogio Lorenzetti*, cit., pp. 69-72; cf. R.M. Dessì, *L'invention du «Bon Gouvernement»*, cit., pp. 498-499.

⁴⁴ La personificazione delle città era molto diffusa. Si pensi a Pisa, scolpita da Giovanni Pisano nella cattedrale della città, a Perugia sulla Fontana Maggiore e a Venezia sulla facciata del Palazzo Ducale, opera attribuita a Filippo Calendario; cf. B. CASSIDY, *Politics, Civic Ideals and Sculpture in Italy, c. 1240-1400*, Turnhout,

futare chi andava scrivendo che il vecchio era una rappresentazione dell'imperatore. Che si sia d'accordo o meno con l'interpretazione dei Milanesi, è fuori di dubbio che essa è destinata a diventare la nuova vulgata del *Buon Governo*. La lettura di «Commutativa» al posto di «Coniuntiva», l'identificazione della donna troneggiante in quanto giustizia, e infine l'interpretazione del vecchio come allegoria del governo della città, hanno reso obsolete le interpretazioni non solo degli osservatori del secolo XVII e XVIII, ma anche degli studiosi che scrissero intorno a quegli affreschi verso la metà del secolo XIX. Il grande storico dell'arte Giovanni Battista Cavalcaselle aveva ben intuito l'importanza della lettura del *titulus* «Commutativa» che rappresentava una vera chiave di lettura dell'allegoria del Buon Governo⁴⁵. Ciò che ha spinto i due fratelli a fornire una nuova interpretazione dei dipinti della Sala della Pace è stata la necessità di voltare definitivamente la pagina di una certa letteratura analitico-artistica che aveva fatto ormai il suo tempo e che dava spazio a dati poco fondati e a ridicole leggende locali⁴⁶. Si può riscontrare nel loro commento soprattutto la viva volontà di rendere le allegorie del *Buon Governo* finalmente intelleggibili e di portata più ampia a fronte di un'interpretazione legata ad un passato certo glorioso ma strettamente municipale⁴⁷.

2007, pp. 108-109, 117; D. ROSAND, *Miths of Venice: The Figuration of a State*, Chapel Hill and London, 2001, pp. 26-33. Nei Dialoghi *Delle cose notabili che sono in Venetia* di Francesco Sansovino, pubblicati a Venezia nel 1583, si legge: «La figura, ch'è nel mezo... è una Venetia, quantunque stia in atto d'una Giustizia, perché tale è la nostra Città, che volendosi figurare, figura una santissima Giustitia» (F. SANSOVINO, *Delle cose notabili che sono in Venetia, libri II (1556)*, Venice, 1583, p. 57).

⁴⁵ «This obscure allegory is explained by the inscription "Comutativa"...». In nota si legge: «Förster has not caught the spirit of the allegory, he calls this Justice «communicativa» (G.B. CAVALCASELLE - J.A. CROWE, *A new history of painting in Italy from the second to the sixteenth century*, t. II, London, 1864, p. 138). Ernst Förster si era così espresso: «Neben dem Throne sieht man die zwei Gewalten *distributiva*, die Gute und Böse sondert, und *communicativa*» (E. FÖRSTER, *Beiträge zur neuern Kunstgeschichte (mit vier Kupfertafeln)*, Leipzig, 1835, p. 183).

⁴⁶ *Giovanni Antonio Pecci: un accademico senese*, cit.

⁴⁷ Per fare un esempio, il presidente Charles de Brosse, che visita l'Italia tra il 1739 e il 1740, aveva scritto a proposito del palazzo Pubblico: «Ce palais est un vieux bâtiment qui n'a rien de recommandable, ou du moins de curieux, que quelques peintures plus antiques encore et plus laides que lui. La salle du conseil est de Petre et Ambroise Laurent, en 1328 (sic), la chapelle de Thadé Bartol, en 1407» (C. DE BROSSE, *Lettres historiques et critiques sur l'Italie*, t. II, Paris, an VII, p. 88). Sulle descrizioni del «Buon Governo» nella letteratura del Grand Tour: R.M. DESSI, *L'invention du «Bon Gouvernement»*, cit., pp. 473-476.

La menzione di messer Tofo con i suoi 148 figli rischiava, ad esempio, di intralciare i disegni di rinnovamento nel settore di una storia locale di stampo positivistico e di proiezione nazionale. L'armigero della contrada della città, invitato alla festa per il cavalierato di Francesco Bandinelli nel 1326, forse ambasciatore presso Carlo IV e Urbano V, scompare dalla scena della sala della Pace e insieme a lui la donna che rappresentava Siena agli occhi degli osservatori del '600 e '700, nonché quella che sarebbe stata seduta al suo fianco, designata col titulus *Coniunctiva*. Si può inoltre comprendere perché in quegli anni del Risorgimento i Milanesi e Giovanni Battista Cavalcaselle abbiano voluto considerare come del tutto fuorvianti e erronee alcune interpretazioni di stampo nazionalistico e quindi scartare definitivamente l'idea che il vecchio potesse rappresentare «Carlomagno o uno dei suoi successori»⁴⁸ o questo o quell'altro imperatore del sacro romano impero⁴⁹. Insomma, Aristotele doveva troneggiare sovrastando sulla totalità di quelle immagini dipinte sul muro nord, quasi annunciando la gigantesca rappresentazione dello stagirita dipinta da Taddeo di Bartolo su un'altra parete del Palazzo Pubblico. C'è da aggiungere che la lettura in chiave aristotelica esaltava la sapienza di Ambrogio già decantata dal Ghiberti⁵⁰ ed era quindi in armonia con l'orientamento che i due storici senesi intendevano fornire al profilo storico-artistico dell'artista senese. Ma l'influenza di Aristotele nelle arti fino ai tempi di Lorenzetti non era un'idea da trattare alla leggera. E di fatti Carlo non nasconde le sue perplessità in proposito:

Quanto mi dici delle balestre mi pare molto difficile e quel corso della filosofia aristotelica fino ai tempi del Lorenzetti occorrerebbe farlo con una

⁴⁸ Prima di venire a conoscenza dell'interpretazione dei Milanesi, Alexis-Francois Rio aveva scritto a proposito del Buon Governo: «Quant aux peintures allégoriques dont les autres murs sont couverts, elles ont été pour moi inintelligibles, excepté peut-être la figure de l'homme qui domine toutes les autres, et que ses ornements impériaux désignent assez comme Charlemagne ou un des ses successeurs» (A.-F. Rio, *De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes*, Paris, 1836, p. 50-51).

⁴⁹ Ernst Förster afferma che il vecchio è un imperatore (E. FÖRSTER, *Beiträge zur neuern Kunstgeschichte*, cit. p. 183). L'idea è ripresa da altri dopo di lui e sviluppata soprattutto da Ernst Kantorowicz che descrive un «*Buon Governo*, enthroned, a gigantic emperor», (E.H. KANTOROWICZ, *The King's two bodies: a study in mediaeval political theology*, Princeton, 1957, p. 113).

⁵⁰ Lorenzo GHIBERTI, *I commentarii*, a cura di Lorenzo Bartoli, Firenze, 1998, libro II, III, 1, pp. 87-89.

⁵¹ *Lettera di Carlo a Gaetano* (Chanciano, 20 Luglio 1840), BCS, A.V.45, fasc. II c. 5r.

rapidità succosa e dovrebbe esser più breve assai del discorso sulla sua influenza nelle arti, ma non è cosa da pigliare a gabbo, vedremo e poi vedremo⁵¹.

Esistono delle lacune nel carteggio Carlo-Gaetano e non è dato sapere per quale motivo l'idea, certo ambiziosa, di inserire una sintesi sull'influenza del pensiero aristotelico sulle arti è stata in seguito abbandonata. Nella prima nota del commento alla vita di Ambrogio Lorenzetti, l'autore spiega che tale lavoro era stato accantonato per una scelta editoriale di «brevità» ma che era pronto in un cassetto per una pubblicazione futura⁵². Gli studi giuridici portati a termine da Gaetano, ma interrotti da Carlo, hanno forse permesso loro di leggere «Commutativa» là dove i loro predecessori avevano letto «Coniunctiva» e di costruire l'immagine di un Lorenzetti conoscitore della definizione aristotelica della giustizia⁵³. I due studiosi senesi non vanno oltre tale geniale rilettura, non citano né Brunetto Latini, né Tommaso d'Aquino e nemmeno i trattati medievali sul Bene Comune⁵⁴. Si affrettano invece a far pervenire agli eruditi locali e agli storici dell'arte che studiano o hanno studiato i monumenti senesi, la loro nuova interpretazione delle allegorie della sala della Pace. Non solo ne è messo al corrente lo storico dell'arte francese Alexis-François Rio⁵⁵ e Gio-

⁵² «Una più particolare e distinta descrizione e dichiarazione non tanto delle allegorie, quanto dei simboli propri di ciascuna di queste figure, e della filosofia aristotelica di che sono ripiene queste invenzioni, già da gran tempo abbiamo composto, e sarà da noi pubblicata allora quando avrà effetto il nostro disegno di illustrare la scuola pittorica senese per mezzo de' suoi monumenti. In questa descrizione, pertanto, ci terremo stretti al più possibile, come la brevità di un Commentario richiede, facendo solamente un succoso estratto della materia serbata al lavoro più esteso già da noi preparato» (*Commentario alla vita di Ambrogio Lorenzetti*, cit., p. 69).

⁵³ Sulla diffusione del primo versetto del libro della Sapienza (*Diligite iustitiam vos qui iudicatis terram*), l'iscrizione che gira attorno al capo del personaggio femminile e sulla definizione aristotelica della giustizia nei discorsi e nei sermoni: R.M. Dessì, «*Diligite iustitiam vos qui iudicatis terram*» (*Sagesse I,1*): *sermons et discours sur la justice dans l'Italie urbaine (XII^e-XV^e siècle)*, in «Rivista internazionale di diritto comune», 18, 2007, pp. 197-230. Durante le ridipinture medievali delle iscrizioni (sono attestate quelle dei 1518, cf. n. 10) alcune lettere sono state sovrapposte ad altre (è proprio il caso dell'iscrizione *Diligite iustitiam...*, cf. R. Dessì, *L'invention du «Bon Gouvernement»*, cit. p. 484), non è quindi escluso che ciò sia avvenuto anche per il *titulus Coniunctiva/Commutativa*.

⁵⁴ N. RUBINSTEIN, *Le allegorie di Ambrogio Lorenzetti nella Sala della Pace e il pensiero politico del suo tempo*, cit.

⁵⁵ Scrive Carlo a Gaetano: «Raccomando al cav. Rio il nostro Sano di Pietro e Ambrogio Lorenzetti» (Firenze, 16 maggio 1843, BCS, A.V.45, fasc. VI, 145v). Nella seconda edizione della sua opera, Alexis-François Rio parla invece di «inspiration ari-

vanni Rosini⁵⁶, ma Gaetano Milanesi apporta anche di suo pugno delle correzioni al manoscritto della *Biografia cronologica de' bellartisti senesi* (1835), opera in tredici volumi, di Ettore Romagnoli (fig. 4)⁵⁷.

Quanto allo storico dell'arte Giovanni Battista Cavalcaselle, egli tratta dell'argomento basandosi sul commento dei Milanesi⁵⁸. Nel-

stotelicienne de la Justice», describe la Sapienza, la Giustizia e «deux cordes qui des deux plateaux descendent dans les mains de la concorde et arrivent dans celle d'un vieillard couronné», poi, a proposito dell'artista senese, lo studioso francese aggiunge: «Pour se distinguer de ses devanciers, il ne restait plus au savant Ambrogio Lorenzetti qu'à s'ériger en philosophe, et à considérer sa science philosophique de la même manière qu'ils avaient condensé leur science théologique; c'est ce qu'il fit avec une précision admirable, et dont on lui saurait plus de gré, si les courtes sentences dans lesquelles il a formulé ses leçons n'étaient pas difficiles à déchiffrer» (A.-F. RIO, *L'art chrétien*, Paris, 1874, t. I, pp. 128-133).

⁵⁶ Se è vero che la paternità dell'interpretazione in chiave aristotelica degli affreschi appartiene ai fratelli Milanesi, essa fu annunciata in una pubblicazione del 1840 da Giovanni Rosini: «Sembra che Ambrogio Lorenzetti abbia voluto effigiare in una parete, come la Giustizia dipende dalla Sapienza; come ad essa deriva la Concordia; dalle cui mani scendendo una corda, passa per quelle di 24 cittadini, i quali ad essa si attengono; finché perviene ad annodarsi al braccio d'un vecchio venerando, cinto le tempie di real diadema, e avvolto in manto amplissimo, figurato per Reggimento di Siena (...). I limiti della presente opera non mi permettono di più dilungarmi; sicché terminerò col dichiarare apertamente quella essere un testimonio inconcusso, che fu Ambrogio nel suo secolo non solo un pittore valentissimo, ma uno ancora dei più grandi rappresentanti dell'Aristotelica sapienza. E felice lui che nella carte dello Stagirita non apprese soltanto le astratte sentenze (...). [Aggiunge in nota]: Sotto la figura Ambrogio aggiunse i tremendi strumenti della giustizia punitrice che tenendo in freno i tristi assicurano la tranquilla politica. Piacemi annunciare che Milanesi prepara un'opera su Ambrogio (G. ROSINI, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti: epoca prima, da Giunta a Masaccio*, t. II, Pisa, 1840, pp. 139-142).

⁵⁷ Scrive Romagnoli a proposito di Tofo: «Curiosa è la favoletta raccontata nei tempi scorsi dal volgo, cioè questo vecchio rappresentasse Tofo Pichi, con i suoi 148 figliuoli, qual favola è rammentata in un testo a mano della libreria di S. Giorgio. Per dileguare questa spiritosa invenzione vuo' dirti o mio lettore, che trovai un giorno in vari libri di amministrazione del comune (nell'Archivio della Repubblica) giorno appunto nel quale si ricercò dai signori Pichi di città di Borgo di S. Sepolcro dei documenti sulla loro famiglia proveniente da questa di Tofo, trovai dico, molte volte nominato Tofo, e tre figli senza accennarsi qual nome avessero. Vidi d'altronde che in quell'epoca si costumò di chiamare col nome di qualche numero, e mi suppongo, che Tofo ponesse a questi tre figli nomi di numeri tali, che in tre portassero la somma di 148» (E. ROMAGNOLI, *Biografia cronologica de' Bellartisti senesi, 1200-1800. Opera manoscritta in tredici volumi*, edizione anastatica, Firenze 1976, p. 239-240). Gaetano Milanesi commenta in margine a penna: « corbellerie! Tofo Pichi fu della nob(il) famiglia senese dei Gregori. G.M. » (Il manoscritto originale – che non ho potuto consultare – con le note di Gaetano Milanesi è conservato presso la Biblioteca comunale di Siena).

⁵⁸ G.B. CAVALCASELLE - J.A. CROWE, *A new history of painting in Italy from the second to the sixteenth century*, t. 2, London, 1864, p. 138.

Q. 10. figli senza accennarsi qual nome avessero.
 Vidi d'attorno che in quell'epoca si
 costumò di chiamare col nome di qual-
 chi numero, e mi suppongo, che Tofo
 porresse a questi tre figli nomi di numeri
 tali, che in tre portassero la somma di 148.
 Corbelleria! Sotto si legge scritto: „1338“ Cambrosi:
 Tofo Pichi fu del la nob. famiglia Senese dei Gregori —
 „Laurentii de senis hic pinxit utique.“
 Più abasso in una cartella è scritto:
 „Questa Santa virtù la dove regge
 Induce ad imita gli animi molti
 11.“

Fig. 4. – Una pagina della Biografia cronologica del Benivoglienti (1835) con una nota di Gaetano Milanesi su Tofo Pichi («Corbelleria! Tofo Pichi fu della nob(il) famiglia senese dei Gregori. GM»)

l'autunno del 1846 la nuova edizione delle Vite del Vasari è infine data alle stampe. Gli autori aspettano il compenso economico delle loro fatiche, ma Carlo può fin d'ora rallegrarsi del giudizio positivo dei primi lettori:

Le Monnier non paga, né cerca di fissare le basi e condizioni del contratto (...). Vasari piace, la nostra fatica è apprezzata molto⁵⁹.

Otto anni dopo la pubblicazione di tale lavoro collettivo, esce il primo volume dell'opera monumentale di Gaetano Milanesi: *Documenti per la storia dell'arte senese*⁶⁰. I documenti che riguardano Ambrogio Lorenzetti sono gli unici a non essere correlati della scheda biografica dell'artista, forse perché l'autore non intende appropriarsi di un lavoro scritto in collaborazione con il fratello, o verosimilmente il «Commento» stampato nell'edizione delle Vite del Vasari. Quanto a Carlo,

⁵⁹ Lettera di Carlo a Gaetano (Firenze, 14 novembre 1846), BCS, A.V. 45. VI, c. 91v.

⁶⁰ G. MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena, 1854-1856.

egli non manca di complimentare Gaetano per il vasto lavoro da questi concluso sull'arte senese, ma la sua carriera si interrompe bruscamente con la morte sopravvenuta nel 1867. Dieci anni dopo, le «sue Balestre» sono nuovamente pubblicate, con pochissimi e minimi interventi stilistici, da Gaetano Milanesi nella nuova edizione delle *Vite* vasariane da lui curate⁶¹, manca la prima nota dove si annunciava un lavoro più dettagliato con la spiegazione dei «simboli» e della «filosofia aristotelica di che sono ripiene queste invenzioni»⁶².

Dal 1846 ad oggi il lavoro annunciato dai fratelli Milanesi, che si sarebbe potuto intitolare “L'influenza di Aristotele negli affreschi del Buon Governo”, è stato redatto da molti studiosi, storici dell'arte e storici delle idee politiche; la geniale lettura del *titulus Commutativa* non solo ha permesso di fornire una solida interpretazione filosofica del programma iconografico lorenzettiano, nutrendo così l'orgoglio patrio dei Milanesi e degli altri uomini di cultura senesi, e non, del Risorgimento⁶³, ma anche di colmare il desiderio che ci conduce naturalmente alla caccia di testi suscettibili di spiegare le immagini. Non ci resta forse che accettare l'idea che le pitture della Sala della Pace del Palazzo Pubblico di Siena, come altre immagini «politiche» medievali sono state oggetto di anacronismi, volontari e non, e si prestano difficilmente ad una lettura univoca.

ROSA MARIA DESSÌ

⁶¹ G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori...*, a cura di Gaetano Milanesi, Firenze, 1878.

⁶² Cf. *supra* n. 52.

⁶³ Luciano Banchi, storico, archivista e sindaco di Siena, racconta nel 1882, in una lettera indirizzata al Ministero della Pubblica Istruzione, che aveva visto dodici anni prima in un triste stato «la sala dei Nove dove Ambrogio Lorenzetti frescava nel 1338, con maestria ancora lodata, le virtù e gli effetti d'un buon governo, i vizi e le male conseguenze di un governo cattivo, seguendo i principi della filosofia aristotelica. Oggi il vestibolo è tornato alla severità originale: la sala dei nove, detta anche della pace, libera da ogni ingombro è amorevolmente ripulita e fornita di nuovi e costosi affissi e sugietta di studio e di ammirazione per parte di quanti sono cultori o intelligenti di arte» (Lettera del 25 agosto 1882, Archivio Storico del Comune di Siena, *Postunitario*, Carteggio XA, cat. XIV, b. 11, anno 1877).