

Rosa Maria Dessì
***Il bene comune nella comunicazione verbale e visiva.
Indagini sugli affreschi del “Buon Governo”***

[A stampa in *Il bene comune: forme di governo e gerarchie sociali nel basso medioevo* (Atti del XLVIII Convegno storico internazionale, Todi, 9-12 ottobre 2011), Spoleto 2012, pp. 89-130 © dell'autrice - Distribuito in formato digitale da “Reti medievali”, www.biblioteca.retimedievali.it].

CENTRO ITALIANO DI STUDI
SUL BASSO MEDIOEVO – ACCADEMIA TUDERTINA

IL BENE COMUNE:
FORME DI GOVERNO E GERARCHIE SOCIALI
NEL BASSO MEDIOEVO

Atti del XLVIII Convegno storico internazionale

Todi, 9-12 ottobre 2011



FONDAZIONE
CENTRO ITALIANO DI STUDI
SULL'ALTO MEDIOEVO
SPOLETO
2012

ROSA MARIA DESSÌ

Il bene comune nella comunicazione verbale e visiva. Indagini sugli affreschi del “Buon Governo”

Gli affreschi del muro nord della Sala della Pace del Palazzo pubblico di Siena, detti del “Buon Governo”, costituiscono un celebre esempio di una forma di rappresentazione inedita del bene comune: un vegliardo con gli attributi imperiali, circondato dalle virtù, che personifica il “Buon Governo” e la città di Siena¹ (Figg. 1-2). Secondo l'in-

¹ La parola “indagini” del titolo di questo contributo rinvia alle *Indagini su Piero* di Carlo Ginzburg ed è stata scelta perché, pur non essendo una storica dell'arte, ho condotto un'indagine e proposto delle congetture per tentare di spiegare alcuni caratteri oscuri e contraddittori degli affreschi della Sala della Pace. L'articolo riproduce e amplia il testo orale pronunciato durante il XLVIII Convegno storico internazionale di Todi, ma se ne discosta per quanto riguarda le ipotesi sull'identificazione del vegliardo dipinto sul muro nord della Sala della Pace. Esso costituisce inoltre la *pars construens* di un lavoro da me recentemente pubblicato (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). Non è possibile tener conto dell'immensa bibliografia che riguarda il ciclo senese della Sala della Pace, si veda: 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*, XXI (1958), pp. 189-207; C. FRUGONI, *Una lontana città: sentimenti e immagini nel Medioevo*, Torino, 1983; H. BELTING, *Langage et réalité dans la peinture monumentale publique en Italie au Trecento*, in *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, III. *Fabrication et consommation de l'œuvre*, a cura di X. BARREL Y ALTET, Paris, 1990, pp. 491-509; Ambrogio Lorenzetti, *il Buon Governo*, a cura di E. CASTELNUOVO, Milano, 1995; M.M. DONATO, *La « bellissima inventiva »*. *Immagini e idee nella Sala della Pace*, *Ibid.*, pp. 23-41; Q. SKINNER, *Ambrogio Lorenzetti: the artist as political philosopher*, in *Proceedings of the British Academy*, LXXII (1986), pp. 1-56. Una versione ridotta di questo articolo è stata pubblicata in italiano in *Intersezioni*, VII (1988), pp. 387-452. La traduzione francese è del 2003 ed è stata pubblicata nel secondo volume della collezione diretta da Pierre Bourdieu (Q. SKINNER, *L'artiste en philosophe politique. Ambrogio Lorenzetti et*

terpretazione che ne fornì verso la metà del secolo scorso Nicolai Rubinstein² quell'immagine rinvierebbe alla nozione di bene comune di derivazione aristotelico-tomistica, trasmessa, fra l'altro, nei trattati e sermoni del predicatore domenicano Remigio de' Girolami³. Vorrei qui riesaminare tale lettura tenendo in primo luogo conto del complesso rapporto tra testo e immagini⁴. È legittimo a questo proposito interrogarsi sugli elementi che permettono di sostenere che il vegliardo seduto sul trono rappresenti l'imperatore, un giudice, un podestà, Siena e il bene comune⁵. Per quanto riguarda le prime tre personificazioni la risposta è nei segni che appartengono a quell'immagine come lo scettro, il cappello di vaio del podestà, il bianco e nero dell'abito del vegliardo – i colori della balzana senese –, e per finire la lupa con i gemelli posti ai suoi piedi ovvero l'emblema cittadino fin dall'indomani della battaglia di Montaperti⁶. Non c'è tuttavia nessun segno o *titulus*

le Bon Gouvernement, Paris, 2003). Esiste infine una versione aggiornata in lingua inglese del saggio (Id. *Visions of Politics*, II. *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; D. NORMAN, *Pisa, Siena and the Maremma: a neglected aspect of Ambrogio Lorenzetti's painting in the Sala dei Nove*, in *Renaissance studies*, XI (1997), pp. 310-342; M. M. DONATO, *Il pittore del 'Buon Governo': le opere 'politiche' di Ambrogio in Palazzo Pubblico*, in *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, a cura di C. FRUGONI, Firenze, 2002, pp. 201-255; P. BOUCHERON, "Tournez les yeux pour admirer, vous qui exercez le pouvoir, celle qui est peinte ici": la fresque du Bon Gouvernement d'Ambrogio Lorenzetti, in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, LX, 2005, pp. 1137-1199; DESSÌ, *Da Tofo Pichi ad Aristotele: visioni risorgimentali del "Buon Governo" di Ambrogio Lorenzetti*, in *Rivista Storica Italiana*, CXXXII (2010), pp. 1146-1170.

² RUBINSTEIN, *Political ideas in Siennese art* cit. (nota 1).

³ Su Remigio de' Girolami cfr. M. C. DE MATTEIS, *La teologia politica comunale di Remigio de' Girolami*, Bologna, 1977; S. GENTILI *Girolami, Remigio de'*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LVI, Roma, 2001, pp. 531-541; E. PANELLA *Dal bene comune al bene del Comune. I trattati politici di Remigio de' Girolami nella Firenze dei bianchi-neri*, in *Memorie domenicane*, XVI (1985), pp. 1-198.

⁴ « *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.

⁵ Cfr. 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.

⁶ Cfr. *Ibid.*; si veda anche: *Art as Politics in Late Medieval and Renaissance Siena*, a cura

volto a indicare che quel personaggio seduto sul trono rappresenti anche il bene comune, nonostante la doppia attestazione del sintagma « bene comune » nei versi che corrono a caratteri gotici intorno a quegli affreschi. Per affermare che il « bene comune » presente nelle iscrizioni rinvii al vegliardo sul trono, si deve passare da un codice, quello delle immagini, con i segni che gli sono propri, al codice al quale appartengono i segni della scrittura. Oltre all'analisi di testi e immagini situati in un rapporto di filiazione con quelli senesi, può essere utile esaminare i documenti relativi alla comunicazione verbale⁷. Alle immagini, cui sono spesso applicati aggettivi come “distanti, durevoli, inerte o mute”, sono di frequente opposte le parole⁸; possedendo queste il primato performativo ci si preoccupa in genere di analizzarne la produzione, mentre per le immagini si è piuttosto indotti a individuarne gli effetti. In realtà, come cercherò di dimostrare, non solo le immagini della Sala della Pace non furono mute, ma esse furono addirittura performative così come lo fu all'epoca la “pittura infamante”⁹.

Riesaminare il contesto di produzione dei celebri affreschi senesi, sui quali per quanto possa sembrare strano non è stato detto tutto, permette di gettare luce sul loro carattere performativo. Sono state invece analizzate altre opere, come quelle dette del “Comune pelato” e del “Comune in signoria” – i *tituli* di due famosi rilievi della tomba del vescovo di Arezzo Guido Tarlati, scolpita tra il

di. T. B. SMITH, J. STEINHOFF, Houston, 2012. Sulla lupa senese D. POPP, *Lupa senese: zur Inszenierung einer mythischen Vergangenheit in Siena (1260-1560)* », in *Kunst als ästhetisches Ereignis*, a cura di U. SCHÜTTE, in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, XXIV, 1997, p. 41-58.

⁷ Si rimanda in proposito a R.M. DESSI, “*Diligite iustitiam vos qui iudicatis terram*” (*Sagegge I,1*): *sermons et discours sur la justice dans l'Italie urbaine (XII^e-XV^e siècle)*, in *Rivista internazionale di diritto comune*, XVIII (2007), pp. 197-230.

⁸ Su questo tema e sul carattere performativo di alcune immagini cfr. J. WIRTH, *Performativité de l'image ?*, in *La performance des images*, a cura di A. DIERKENS, G. BARTHOLEYNS et T. GOLSENNE, Bruxelles, 2009, pp. 125-135 e I. ROSIER-CATACH, *Les mots et les images*, Ibid. pp. 243-253.

⁹ Cfr. G. ORTALI, « *Pingatur in Palatio ...* ». *La pittura infamante nei secoli XIII- XVI*, Roma, 1979 e la versione francese con alcune aggiunte: Id. *La peinture infamante du XIII^e au XVI^e siècle*, Paris, 1994; sulla pittura infamante si veda il recente studio di G. MILANI, *Avidité et trahison du bien commun. Une peinture infamante du XIII^e siècle*, in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, LXVI (2011), pp. 705-743.

1329 e il 1332 da Angelo di Giovanni e Angelo di Ventura – che avrebbero costituito, secondo il parere di molti studiosi, un modello per alcune immagini del “Buon Governo” senese. Nel primo rilievo (Fig. 3) è scolpito un vegliardo barbuto, troneggiante e perseguitato da sei malfattori (un settimo personaggio sembra in realtà voler ostacolare l’azione dei persecutori). Nel secondo rilievo (Fig. 4) lo stesso personaggio è riprodotto accanto ad un uomo glabro che tiene un *baculus* nella mano sinistra; nel registro inferiore due persone inginocchiate stanno per essere decapitate, mentre una terza, in un gesto di supplica, chiede misericordia al vegliardo. Quest’ultimo è con ogni probabilità la personificazione del comune aretino maltrattato – sui gradini del trono si riconosce, infatti, l’emblema della città toscana¹⁰ –, mentre il personaggio al suo lato rappresenterebbe, secondo l’opinione di tutti, il vescovo della città, benché nessun attributo lo indichi in realtà come tale.

I due rilievi della tomba aretina sono stati accostati da Salomone Morpurgo a due opere fiorentine: la prima, perduta, descritta dal Vasari come il “Comune rubato da molti”, sarebbe stata affrescata da Giotto nel palazzo del podestà di Firenze, mentre la seconda, che decorava la sala dell’Udienza del Palazzo fiorentino dell’Arte della Lana, rappresenta un personaggio seduto su un banco e circondato dalle quattro virtù cardinali che lo proteggono dalle malversazioni di altrettanti individui¹¹ (Fig. 5). Quanto al monumento del vescovo di Arezzo, la storia della sua costruzione, della parziale demolizione dovuta alla *damnatio memoriae*, dello smantellamento, restauro e infine trasferimento nel luogo dove oggi si trova è complessa quanto lo è la storia della famiglia Tarlati, cacciata dalla città da una coalizione composta da guelfi aretini e fiorentini¹². Il dato che mi sembra qui importante rilevare

¹⁰ G. DELLA VALLE, *Lettere sanesi sopra le belle arti*, II, Giovanbattista Pasquali, Venezia, 1785, pp. 218-222; U. PASQUI, *Lo stemma del comune di Arezzo*, in *Arezzo e gli aretini*, a cura di U. VIVIANI, Arezzo, 1921, pp. 106-112.

¹¹ Cfr. S. MORPURGO, *Un affresco perduto di Giotto nel palazzo del Podestà di Firenze* (per Nozze Supino-Finzi), Firenze, 1897, Id, *Bruto*, « il buon giudice », nell’*Udienza dell’Arte della Lana in Firenze*, in *Miscellanea di storia dell’arte in onore di Igino Benvenuto Supino*, Firenze, 1933, pp. 141-163.

¹² Sul contesto della commissione del sepolcro e delle due cappelle Tarlati nella cattedrale aretina: R. BARTALINI, *I Tarlati, il ‘Maestro del Vescovado’ e la pittura aretina della prima*

non è la *damnatio memoriae* per opera dei nemici dei Tarlati, quanto piuttosto il carattere tutto sommato remoto dell'associazione del personaggio barbuto senese al suo supposto modello aretino. In effetti, se il vegliardo senese non è derubato e nessuno è prostrato per chiedergli perdono, quello scolpito sulla tomba del vescovo di Arezzo non è circondato dalle virtù e non possiede nessun segno che permetta di associarlo all'imperatore¹³. Insomma, se si escludono la posa frontale, la barba e il trono sul quale sono entrambi seduti, l'unico tema in comune tra il vegliardo aretino e quello senese è l'esecuzione dei malfattori dipinti in basso sulla destra.

La matrice iconica del vegliardo-comune di Arezzo, del "Comune rubato" o di immagini simili, come quelle miniate negli statuti di Piediluco nel 1417¹⁴ (Figg. 6a-b), mi sembra vada piuttosto cercata nella rappresentazione della Chiesa perseguitata dai suoi nemici, dipinta in un medaglione di una bibbia moralizzata francese del XIII secolo¹⁵ (Fig. 7a). A Napoli, negli anni del soggiorno di Giotto, fu realizzata una bibbia moralizzata per Roberto d'Angiò, attribuita, per le sue pagine più belle, ad un allievo del grande artista. Anche se il medaglione corrispondente della bibbia napoletana

metà del Trecento, in *Prospettiva*, LXXXIII-LXXXIV (1996), pp. 30-55: pp. 38-41; sulla tomba di Tarlati si veda da ultimo ID., *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Siena, 2005, pp. 215-229 (con bibliografia). I documenti relativi alle vicende aretine ai tempi della signoria di Guido Tarlati sono pubblicati da U. PASQUI, *Documenti per la storia della città di Arezzo nel Medio Evo: Codice diplomatico (anno 1180-1337)*, II, Firenze, 1916, pp. 527-684.

¹³ Ernst Kantorowicz descrive un « *Buon Governo, enthroned, a gigantic emperor* » (H. KANTOROWICZ, *The King's two bodies: a study in mediaeval political theology*, Princeton University Press, 1957, p. 113).

¹⁴ Nel codice conservato a ROMA, Biblioteca del Senato, Stat. mss., n° 8, il 'maestro del codice di Piediluco' ha miniato, fra le altre immagini, l'Allegoria del comune spogliato' e il 'Comune rubato da molti', cfr. F.F. MANCINI, "Regno desiderabilis debet esse tranquillitas". Per una interpretazione delle immagini miniate dello statuto di Piediluco', in *Piediluco, i Trinci e lo statuto del 1417*, a cura di G. NICO OTTAVIANI, Perugia, 1988, pp. LI-LXXXIX: pp. LVI, LVIII, LXIII.

¹⁵ Sulle immagini della Chiesa perseguitata dai suoi nemici, cfr. A. TRIVELLONE, *L'hérétique imaginé. Hétérodoxie et iconographie dans l'Occident médiéval, de l'époque carolingienne à l'Inquisition*, Turnhout, (« Collection d'études médiévales de Nice » 10), 2009, pp. 351-352 (immagini simili sono descritte alle pp. 298-305).

na non comporta la variante dei persecutori della Chiesa, non è per nulla escluso che la fonte d'ispirazione per l'esecuzione giottesca del comune perseguitato sia proprio la Chiesa maltrattata, dipinta in una bibbia moralizzata che circolò probabilmente alla corte del re predicatore¹⁶. Comunque sia, il nesso iconografico tra Chiesa e Comune è di grande interesse a dimostrazione della valenza teologica del *Bonum Commune*¹⁷. L'allegoria del Comune rubato è presente anche nei versi di alcuni autori trecenteschi – fra i più noti quelli di Antonio Pucci¹⁸ –, che attuano una sorta di trasposizione lirica dell'immagine della Chiesa assalita, da interpretare come l'illustrazione dipinta dell'esegesi « moralizzante » dei versetti della Genesi sulla creazione degli alberi, degli uccelli e dei pesci¹⁹ (Fig. 7b).

Quanto al modello iconografico degli affreschi del muro settentrionale della Sala della Pace, alcune scene di pacificazione presentano a mio avviso delle caratteristiche di un certo interesse per un'analisi comparativa. Il tema centrale dei rilievi del sarcofago di Berardo Maggi (morto nel 1308) (Fig. 8) e degli affreschi trecenteschi del Broletto di Brescia, per fornire solo due esempi, è quello della pacificazione, che

¹⁶ Sulla Bibbia napoletana, cfr. Y. CHRISTE, L. BRUGGER, *Une Bible moralisée méconnue: la Bible napolitaine de Paris* (BnF, ms fr. 9561, fol 1r-112v), in *Arte cristiana*, XCI (2003), pp. 237-51.

¹⁷ Sulla *Civitas* cfr. O. BANTI, « *Civitas* » e « *Commune* » nelle fonti italiane dei secoli XI e XII, in *Critica storica*, IX (1972), 4, pp. 568-584; P. COSTA, '*Civitas*'. *Storia della cittadinanza in Europa. 1. Dalla civiltà comunale al Settecento*, Roma-Bari 1999, pp. 4-6.

¹⁸ Cfr. MORPURGO, *Un affresco perduto di Giotto* cit. (nota 11), pp. 8-10; ID. *Bruto*, « il buon giudice » cit. (nota 11), pp. 156-157; sui rapporti tra immagini e iscrizioni in questi dipinti cfr. DONATO, *Immagini e iscrizioni nell'arte 'politica' fra Tre e Quattrocento*, in « *Visibile parlare* » cit. (nota 4), p. 341-396.

¹⁹ Il medaglione con la creazione del cielo, della terra e del mare è illustrato dai versi « Ici fet Dex le firmament, la terre en mi et la mer entor »; accanto al medaglione con la moralizzazione si leggono i versi seguenti: « La terre en mi, ferme, senefie sainte Eglise ferme. La mer qi cort entor senefie la mer del monde, qui flaele sante Eglise ». Il primo medaglione della seconda coppia (creazione degli alberi, degli uccelli e dei pesci) è illustrato dai versi « Ici depart dex la terre de la mer et garnist la terre d'arbres et d'oiseax et la mer de poissons de gros et de menus »; accanto al medaglione con la moralizzazione corrispondente si leggono i versi « La terre senefie sainte eglise, li oisel senefient les diversses gens del monde qi achrochent sainte eglise, li gros poisson senefie les gros usurieis qi mainivent, les petis ce sunt la pouvre gent ». La terra rappresenta la Chiesa mentre il mare con i suoi flutti è la figura dei persecutori; quanto agli uccelli, essi sono gli aggressori della Chiesa muniti di raffi e uncini.

costituisce a mio parere il soggetto principale dei dipinti lorenzettiani del muro nord²⁰ (Fig. 1). Gli affreschi delle altre due pareti, che nel medioevo erano chiamati della “Pace” e della “Guerra”, possono essere interpretati come una sorta di esegesi biblica dipinta dove il medaglione letterale e spirituale si fondono in un’unica immagine: Siena storica dipinta sulla parete est con i suoi edifici e la sua campagna è anche la *civitas* celeste. La comunicazione visiva sovrappone quindi in modo inedito la *civitas mundi* e la *civitas Dei*, laddove l’oratore è indotto a distinguere nell’enunciato i due sensi biblici²¹.

Per cogliere il senso storico delle opere affrescate nei palazzi pubblici è ovviamente indispensabile studiare il contesto o meglio i contesti di produzione e di uso delle immagini e dei versi dipinti²². Non basta, in effetti, elencare questo o quell’altro avvenimento della storia senese, ma è necessario analizzare il lessico della letteratura didattica, omiletica e delle fonti documentarie, senza escludere nessuna tipologia di fonti. Una serie di documenti evidenzia la polisemia di alcuni termini attestati nei versi dipinti e permette inoltre di gettare nuova luce sulla storia della produzione degli atti iconici. Le nozioni fondamentali, onnipresenti nei documenti di varia natura, sono quelle di *bonum commune*, *bonus status* et *pacificus status*.

Prima di esaminare il contesto relativo alla commissione degli affreschi del “Buon Governo” vorrei analizzare le iscrizioni per cercare di cogliere le accezioni della nozione di bene comune. Ciò mi

²⁰ Cfr. J.-F. SONNAY, *Paix et bon gouvernement: à propos d'un monument funéraire du Trecento*, in *Arte medievale*, s. 2a, IV (1990), pp. 179-191; W. CUPPERI, *Il sarcofago di Berardo Maggi, signore e vescovo di Brescia e la questione dei suoi ritratti trecenteschi. Tradizioni episcopali, iconografie cerimoniali, contesto civico e circolazione regionale*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia*, s. 4a, V (2000), pp. 409-424; M. ROSSI, *L'immagine della Pace nel monumento funerario di B. M., vescovo e signore di Brescia*, in *Medioevo: immagini e ideologie*, a cura di A.C. QUINTAVALLE, Milano 2005, pp. 588-596; per una descrizione delle pitture che celebrano la pace del 1298 del *dominus* Berardo Maggi si veda G. PANAZZA, *Affreschi medioevali nel Broletto di Brescia*, in *Commentari dell'Ateneo di Brescia*, CXLV-CXLVI (1946-47), pp. 79-104; su Berardo Maggi G. M. VARANINI, *Maggi (de Madiis, de Maçonibus), Berardo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 67, Roma, 2006, pp. 323-326.

²¹ BOUCHERON, “*Tournez les yeux pour admirer*” cit. (nota 1).

²² Per Diana Norman (NORMAN, *Pisa, Siena and the Maremma* cit. (nota 1) pp. 330-335) la città del mal governo potrebbe rappresentare una città ghibellina toscana, come Pisa o Massa Marittima.

permetterà di proporre nuove ipotesi interpretative che concernono alcuni versi iscritti nel fregio sottostante la città in guerra. Prenderò in seguito in esame alcuni brani omiletici che saranno confrontati a documenti che illustrano la storia dell'espansione senese in Maremma. Cercherò, per finire, di spiegare le ragioni che spinsero i senesi a dipingere le immagini e i versi della Sala della Pace nonché i motivi che li indussero a ridipingerne e cancellarne alcuni di essi.

1. IL BENE COMUNE NEI VERSI DIPINTI

Le immagini della Sala della Pace sono accompagnate da iscrizioni in lingua volgare per un totale di 62 versi che compongono la “canzone del Buon Governo”. Il più antico testimone manoscritto, che trasmette quasi la totalità dei versi e ne riporta due inediti, è un codice della seconda metà del XV secolo conservato presso la Biblioteca Marciana di Venezia²³ e scoperto da Salomone Morpurgo²⁴. Il poema tramandato dal testimone Marciano comporta alcune varianti rispetto ai versi dipinti nella Sala della Pace (fra le più vistose la presenza di un congedo formato da un distico) e un'importante lacuna dovuta all'assenza delle strofe iscritte nei cartigli di *Timor* e *Securitas*²⁵. La canzone, composta da 4 stanze e due commiati, è stata più di recente oggetto di un dettagliato studio condotto da Furio Brugnolo, il quale, dopo aver riscontrato delle differenze tra le stanze, sia dal punto di vista semantico sia da quello strofico, conclude sostenendo che « ne nasce uno schema senza altre attestazioni (...) alle opposizioni semantiche sul piano orizzontale (...), contrappuntate però da parallelismi formali, fanno riscontro, sul piano verticale, le opposizioni strofiche (...) che sottolineano però delle identità semantico-concettuali »²⁶. In altre parole la can-

²³ VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX, 204 [= 6879], ff. 78r-78v.

²⁴ S. MORPURGO, *Le epigrafi volgari in rima del 'Trionfo della morte', del 'giudizio universale e inferno' e degli 'anacoreti' nel Camposanto di Pisa*, in *L'Arte*, II (1899), pp. 51-87: pp. 85-87.

²⁵ « Meglio è con povertà securo stare / che per le guerre ad tanto dubio andare » (VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 204 [= 6879], f. 78v).

²⁶ F. BRUGNOLO, “*Voi che guardate...*”. *Divulgazioni sulla poesia per pittura del Trecento*, in “*Visibile parlare*” cit. (nota 4), pp. 305-339: p. 324. F. Brugnolo critica in questi termini

zione sarebbe in parte il risultato di un gioco metrico volontario di simmetrie e opposizioni. In effetti, i settenari non sono sempre allo stesso posto: i due primi piedi della fronte della prima coppia di stanze²⁷ comportano un settenario al terzo posto (ABbC: ABbC), laddove il verso della *concatenatio* della sirma è endecasillabo (CDdEE); nella seconda coppia di stanze si assiste a un'inversione della misura dei versi: i due primi piedi della *fronte* sono composti da quattro versi endecasillabi (ABBC: ABBC) con un verso settenario di *concatenatio* (cDdEE).

Un dato singolare, in genere trascurato, riguarda la dislocazione dei versi, in volgare dipinti su tre pareti e iscritti all'interno di forme dissimili: due riquadri (prima coppia), due fregi (seconda coppia) e due cartigli (commiati) (Fig. 10a-b). Solo questi ultimi, insieme alle iscrizioni latine, occupano lo spazio destinato alle immagini dipinte, tutti gli altri sono in realtà esterni ad esse. Li riproduco seguendo l'ordine proposto da Furio Brugnolo indicando sia la forma del supporto nel quale essi sono iscritti sia la loro posizione rispetto alle immagini, segnalando inoltre in nota le rubriche del manoscritto Marciano e dei testimoni successivi²⁸:

l'interpretazione di 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*, cit. (nota 1), pp. 381-391: p. 386; sul problema dell'edizione e dell'interpretazione della « canzone del Buon Governo » alcuni accenni in Dessì, *L'invention du « Bon Gouvernement »* cit. (nota 1).

²⁷ Secondo la sequenza proposta da Brugnolo (BRUGNOLO, *Le iscrizioni in volgare: testo e commento* cit. (nota 26); Id., « *Voi che guardate...* ». *Divulgazioni sulla poesia* cit. (nota 26), p. 320) l'incipit della canzone è « Questa santa virtù, là dove regge » – attacco della stanza alla quale va accoppiata quella che inizia con i versi « Là dove sta legata la iustitia ». La seconda coppia è costituita dalla stanza che inizia con i versi « Volgiate gli occhi a rimirar costei » e da quella che inizia con i versi cancellati « [ei]/..... e per effetto »; seguono i versi iscritti nei due cartigli tenuti da *Securitas* e *Timor*.

²⁸ Le trascrizioni moderne sono databili alla fine degli anni venti del XVII secolo per opera di Fabio Chigi (F. CHIGI, *Elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena*, CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Chigi I.I.11, f. 207v, l'edizione di Peleo BACCI, *L'elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena compilato nel 1625-26 da mons. Fabio Chigi poi Alessandro VII secondo il ms. Chigiano I.I.11*, in *Bullettino della Società senese di storia patria*, X (1939), pp. 197-213 e 297-337, non si basa in realtà sul manoscritto conservato presso la Biblioteca Vaticana, ma sulla copia di Gioacchino FALUSCHI (*Descrizione delle pitture, sculture e architetture della città di Siena fat-*

<p>Parete nord, versi dipinti iscritti nel riquadro situato all'altezza del corteo dei ventiquattro <i>cives</i> ²⁹:</p>	<p>Parete ovest, versi iscritti nel riquadro posizionato all'altezza di <i>Proditio e Fraus</i> ³⁰</p>
<p>Questa sancta virtù, là dove regge, induce ad unità li animi molti, e questi, a ccidò ricolti, un ben comun per lor signor si fanno, lo qual, per governar suo stato, elegge di non tener giamma' gli ochi rivolti da lo splendor de' volti de le virtù che 'ntorno a llui si stanno. Per questo con triunfo a llui si danno censi, tributi e signorie di terre, per questo senza guerre seguita poi ogni civile effetto, utile, necessario e di diletto.</p>	<p>Là dove sta legata la iustitia, nessuno al bel comun già mai s'accorda, né tira a dritta corda: però convien che tirannia sormonti, la qual, per adempir la sua nequitia, nullo voler né operar discorda dalla natura lorda de' vitii che con lei son qui congiunti. Questa caccia color c'al ben son pronti e chiama a sé ciascun c'a male intende; questa sempre difende chi sforza o robbà o chi odisce pace, unde ogni terra sua inculta giace.</p>

ta circa l'anno 1625, estratto da una copia cavata da un ms. dell'eminenza signor cardinale Chigi poi Alessandro VII, in *Memorie, descrizioni, etc. miscellanee del sac. Giova. Faluschi*, 1821, parte III, SIENA, Biblioteca Comunale degli Intronati, E.VI. 20, ff. 38v-40, d'ora in poi Chigi). Dopo Fabio Chigi è l'erudito senese Giovanni Antonio Pecci ad annotare le iscrizioni e a descrivere le immagini della Sala della Pace (PECCI, *Raccolta universale di tutte le iscrizioni, arme e monumenti antichi esistenti in Siena*, Siena, 1730, SIENA, Archivio di Stato, (= ASS), ms. D.5, ff. 186-190, d'ora in poi Pecci). Una versione breve del manoscritto di Pecci è stata in seguito data alle stampe, cf. M. ILARI, P. TURRINI, *I "manoscritti Pecci" vicende ereditarie, studi archivistici e interessi eruditi*, 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. 61-133: pp. 124-127). L'ultima trascrizione con le relative rubriche è quella dovuta a Guglielmo Della Valle (DELLA VALLE, *Lettere sanesi* cit. (nota 10)), che ha ampiamente attinto alla descrizione di Pecci.

²⁹ « *De iustitia et concordia in sala < ? > civitatis senarum* » (Marc.); « In un breve sotto la Giustizia » (Chigi); « sotto alla sopra riportata rappresentanza si legge il nome del pittore che la dipinse nel 1343 colle seguenti parole (una mano posteriore aggiunge « o forse nel 1339 ») Ambrosius *Laurentii de Senis hic pinxit utrinque*. Più a basso in una cartella si leggono i versi che seguono a modo di prosa: "Questa santa virtù laddove regge" » (Pecci). Il testimone Marciano fa iniziare la canzone con i versi iscritti nel riquadro della parete nord, seguono nell'ordine i versi nel riquadro della parete ovest, quelli nel fregio della parete est e nel fregio della parete ovest e infine il distico « Meglio è con povertà sicuro stare/che per le guerre ad tanto dubio andare ». Fabio Chigi fa iniziare la canzone, preceduta dalla rubrica « Nella Sala delle balestre Ambrogio di Lorenzo con le poesie dappresso », con la stanza iscritta nel fregio della parete est, seguono nell'ordine: la stanza iscritta nel fregio della parete ovest, quella iscritta nel riquadro della parete nord, quella iscritta nel riquadro della parete ovest e infine i versi iscritti nei cartigli tenuti da *Securitas e Timor*.

³⁰ « *De Iustitia et Tyrannia* » (Marciano); « Segue ivi sotto la tirannia » (Chigi); « Più a

<p>Parete est, versi iscritti lungo il fregio ³¹</p> <p>Volgiete gli occhi a rimirar costei, vo' che reggiete, ch'è qui figurata e per su' eciellenzia coronata, la qual sempr'a a ciascun suo dritto rende.</p> <p>Guardate quanti ben' vengan da lei e come è dolce vita e riposata quella della città du' è servata questa virtù ke più d'altra risprende.</p> <p>Ella guarda e difende chi lei onora e lor nutrica e pascie; da la suo lucie nasce el meritar color c'operan bene e agl'iniqui dar debite pene.</p>	<p>Parete ovest, versi iscritti lungo il fregio</p> <p><..... [ei]>e per effetto ché dove è tirannia è gran sospetto guerre, rapine, tradimenti e 'nganni.</p> <p>Prendasi signoria sopra di lei e pongasi la mente e lo 'ntelletto in tener sempre a iustitia soggetto ciascun per ischifar sì scuri danni, abbattendo e' tiranni; e chi turbar la vuol sie per suo merto discacciati' e deserto insieme con qualunque sia seguacie, fortificando lei per vostra pace.</p>
<p>Parete est, versi iscritti nel cartiglio tenuto da <i>Securitas</i>:</p> <p>Senza paura ogn'uom franco camini, e lavorando semini ciascuno, mentre che tal comune manterrà questa donna in signoria, ch'el à levata a' rei ogni balia.</p>	<p>Parete ovest, versi iscritti nel cartiglio tenuto da <i>Timor</i></p> <p>Per voler el ben propio, in questa terra sommess'è la giustizia a tyrannia, unde per questa via non passa alcun senza dubbio di morte, ché fuor si robba e dentro de le porte.</p>

Tralascio qui il commento dell'intera canzone per mettere in luce un elemento stilistico di un certo rilievo ovvero l'imperativo presente solo nella coppia delle stanze iscritte nei fregi delle pareti est e ovest. Non credo che ciò sia del tutto casuale: quel tipo d'ingunzione è tipico dei versi che illustrano la "pittura infamante" e che sono di frequente senesi e databili alla seconda metà del Trecento ³². L'uso dell'imperativo – attestato nella frase che corre a ca-

basso nella base che fa ornato alla sopradetto pittura si vedono i versi che seguono scritti però nell'originale a modo di prosa: « Là dove sta legata la iustitia... » (Pecci).

³¹ « *De Pace et Iustitia* » (Marciano); « Nella Sala delle balestre Ambrogio di Lorenzo con le poesie dappresso (Chigi) »; « nel fregio vi si leggono i seguenti caratteri » (Pecci).

³² I traditori parlano alla prima persona e si rivolgono ai lettori e osservatori in tal modo: « Voi che legete andate a questi brevi / legete el mio e fievi manifesto / che per dare più molesto / al mio comune per più tradimento / voltai la via del suo intendimento », oppure « Voi che guardate queste dipenture / mirate me che per mia avaritia » (SIENA, Biblioteca Comunale degli Intronati, A.VII. 44 cit. da F. SUITNER, *La poesia satirica e giocosa nell'età dei comuni*, Padova, 1983, p. 184, 185). Nel 1391 i senesi condannarono al-

ratteri gotici nel fregio della parete est, che comporta le immagini della città in pace (“Volgiete gli occhi a rimirar costei, vo’ che reggiete”) – è frequente nei *tituli* della “pittura infamante”. Un verso dipinto su un muro di una sala attigua a quella della Pace recita, in modo simile, « Specchiatevi in costor voi che reggete »³³. L'imperativo è inoltre attestato nel primo distico del secondo piede della stanza iscritta nel fregio che illustra la città governata dal tiranno (« Prendasi signoria sopra di lei / e pongasi la mente e lo 'ntelletto »). Le stanze iscritte in due riquadri, e quindi dissimili dalle altre non solo dal punto di vista metrico ma anche se si tiene conto della forma del supporto, hanno lo stesso metro e presentano delle caratteristiche simili sul piano sintattico e semantico: i verbi sono tutti alla terza persona e il sintagma « bene comune » è ripetuto per ben due volte. Si deve inoltre rilevare la corrispondenza tra « là dove regge » del primo verso della prima stanza e « là dove sta » del primo della stanza ad essa accoppiata. Le strofette iscritte nei cartigli tenuti da *Timor* e *Securitas* (non riportate nel manoscritto Marciano) seguono il metro dei versi d'infamia³⁴. Insomma, se, come credo, l'opposizione metrica tra le due coppie di stanze non esprime la volontà dell'autore di adeguarsi al programma iconografico del “Buon Governo”, se ne può dedurre che esse non siano né coeve né composte dallo stesso poeta. Non si può quindi escludere che il Buon Governo, il Malgoverno, gli effetti del buono e del cat-

cuni ribelli che furono dipinti come traditori sulle pareti del palazzo pubblico; le loro effigi sarebbero state accompagnate da ben 140 versi; cfr. ORTALLI, « *Pingatur in Palatio ...* », p. 105, dove si menzionano i versi e le circostanze della loro redazione e pittura.

³³ I versi ingiungono i magistrati ad ammirare gli eroi romani dipinti da Taddeo Bartolo, cfr. R. GUERRINI, “*Dulci pro libertate*”. *Taddeo di Bartolo: il ciclo di eroi antichi nel Palazzo Pubblico di Siena (1413-1414). Tradizione classica ed iconografia politica*, in *Rivista storica italiana*, CII (2000), p. 510-568: p. 543.

³⁴ BRUGNOLO, “*Voi che guardate...*”. *Divulgazioni sulla poesia*” cit. (nota 26), p. 326. A proposito dei versi « Senza paura ogn'uom franco camini, / e lavorando semini ciascuno, / mentre che tal comuno manterrà questa donna in signoria, ch'el à levata a' rei ogni balia », Guglielmo Della Valle scrive: « In una cartella che [*Securitas*] sostiene con le mani si leggono scritti questi versi (allusivi forse alla cacciata de' Reformatori) » (DELLA VALLE, *Lettere sanesi sopra le belle arti* cit. (nota 10), t. II, p. 217). Va ricordato che anche le iscrizioni di questi cartigli sono state oggetto di rifacimenti (G. POLI, *Schemi grafici dei diversi interventi di restauro e ripresa pittorica*, in *Ambrogio Lorenzetti. Il Buon Governo*, pp. 393-397).

tivo governo costituiscono un trittico costruito posteriormente e che alcune iscrizioni murali siano state redatte e interpolate con lo scopo di illustrare gli aggiornamenti pittorici³⁵.

Per quanto riguarda l'attribuzione dei versi, la questione è aperta: sono stati menzionati Cecco di Meo degli Ugurgieri – autore di un compendio della Divina Commedia³⁶ – e Bindo di Cione del Frate³⁷. La prima attribuzione, che Brugnolo considera un « po' dubbia »³⁸, può essere confermata dalla menzione, in un catalogo di opere di autori senesi del Trecento, di un manoscritto, oggi perduto, che attribuisce a Cecco di Meo i versi dipinti nella Sala della Pace³⁹. Il metro delle due stanze dov'è attestato il sintagma « bene comune » è anche quello dell'unica composizione a noi conosciuta di Bindo di Cione del Frate ovvero la “Canzone di Roma”, che inizia con i versi « Qual è virtù che 'l terzo cielo infonde » (anche se qui le stanze sono di 8+11 versi e non di 8+5) e il cui attacco è identico a « Questa virtù », considerato, in genere, come l'incipit della “canzone del Buon Governo”. F. Brugnolo ha inoltre ricordato che tale schema strofico è assai diffuso poiché si tratta del metro della celebre canzone di Dante la “petrosa” « Così nel mio parlar voglio esser aspro ». Se i versi dipinti nei riquadri dove leggiamo

³⁵ Cfr. DESSÌ, “*L'invention du Bon Gouvernement*” cit. (nota 1).

³⁶ BRUGNOLO, “*Voi che guardate...*”. *Divulgazioni sulla poesia* cit. (nota 26), p. 322; menziona per prima Meo di Cecco G. VALERIO, *Sull'iscrizione della “Maestà”*, in *Studi medievali*, s. 3a, XXVII (1986), pp. 147-162: p. 161.

³⁷ L'attribuzione a Bindo di Cione del Frate è stata proposta da Maria Monica Donato (M.M. DONATO, “*Quando i contrari son posti da presso...*”. *Breve itinerario intorno al Buon Governo, tra Siena e Firenze, dans Il buono e il cattivo governo. Rappresentazioni nelle arti dal Medioevo al Novecento*, Catalogo della Mostra (Venezia, Fondazione Cini, 15 settembre - 7 novembre 2004), a cura di G. PAVANELLO, Venezia, 2004, pp. 21-43: p. 35). Su Bindo di Cione del Frate e le sue relazioni con Carlo IV, cfr. sotto alla nota 110.

³⁸ BRUGNOLO, “*Voi che guardate...*”. *Divulgazioni sulla poesia* cit. (nota 26), p. 322.

³⁹ « Cod. Cart. in fol. presso di me 56. Dubito che sieno suoi tutti quei versi, che servono d'iscrizione alle pitture di Ambrogio Lorenzetti nella Sala del Palazzo de Signori detta delle Balestre. La pittura fu fatta nel MCCCXLIII come ivi si legge in una cartella “Sotto la Giustizia principiano: Volgete gli occhi a riguardar costei / Voi che reggete, ch'è qui figurata / e per su eccellentia coronata” » (L. DE ANGELIS, *Capitoli dei disciplinati della Madonna sotto le volte dell'I.E.R. spedale di S. Maria della Scala di Siena... con un suo catalogo, ragionato di tutti i testi a penna di nostra Lingua*, Siena, 1818, p. 206).

« Questa santa virtù, là dove regge » e « Là dove sta legata la iustitia » sono coevi agli affreschi, si tratterrebbe di uno dei primi esempi, come afferma ancora F. Brugnolo, di imitazione della petrosa⁴⁰.

Ritorniamo ora alla nozione di bene comune. Com'è noto, una polemica è sorta intorno all'interpretazione della frase « un ben comun per lor signor si fanno », che corrisponde all'ultimo verso del secondo distico del primo piede della stanza iscritta nel riquadro posto sotto il corteo dei *cives* e sotto la *Concordia*. L'enunciato del verso « Questa santa virtù, là dove regge / induce ad unità li animi molti, / e questi, a cciò ricolti, / un ben comun per lor signor si fanno » dovrebbe indicare a rigor di logica la concordia e non la giustizia – com'è dato invece in genere per scontato che sia – in quanto *Concordia* è senza dubbio colei che « induce ad unità gli animi molti »⁴¹. Il primo studioso ad analizzare i versi della “canzone del Buon Governo” – trascritti da Fabio Chigi (divenuto papa col nome di Alessandro VII nel 1655) negli anni '30 del XVII secolo, con delle varianti interessanti rispetto al testimone Marciano⁴² – è Salomone Morpurgo, il quale è anche il primo a dichiarare che « è il ben comune che si fa persona in quel gran reggitore »⁴³. Sulla scorta di tale interpretazione Nicolai Rubinstein, nel suo studio sopra citato sul pensiero politico ai tempi di Lorenzetti e sull'influenza dei testi aristotelico-tomistici su quelle pitture, dimostra che il vegliardo è l'allegoria del bene comune⁴⁴. Per l'autore delle “Origini del pensiero politico moderno” Quinter Skinner, sono invece i

⁴⁰ BRUGNOLO, “*Voi che guardate...*”. *Divulgazioni sulla poesia* cit. (nota 26), p. 325.

⁴¹ È quanto afferma Salomone Morpurgo (« *Bruto*, “*il buon giudice*” cit. (nota 11), p. 161). La concordia, scrive Cicerone, unisce gli uomini in un gruppo volontario. Antonio Pucci spiega che la concordia « è una virtù che tiene in unità le genti per buona volontà » (A. PUCCI, *Libro di varie storie*, a cura di A. VARVARO, in *Atti dell'Accademia di Scienze Lettere ed Arti di Palermo*, s. 4a, vol. XVI, parte II, fasc. II, 1957, p. 253). A proposito delle due più imponenti figure troneggianti nelle descrizioni del “Buon Governo”, dal XVII secolo fino alle pubblicazioni dei fratelli Carlo e Gaetano Milanese, cfr. DESSÌ, *Da Tofò Picchi ad Aristotele* cit. (nota 1).

⁴² VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX, 204 [= 6879], f. 78r-78v (*sic*).

⁴³ MORPURGO, *Bruto*, « *il buon giudice* » cit. (nota 11), p. 160.

⁴⁴ RUBINSTEIN, *Political ideas in Siense art* cit. (nota 1), p. 186.

cittadini a costituirsi, per il tramite del loro signore, un ideale di bene comune⁴⁵. Rubinstein risponde alle critiche rivoltegli da Skinner ribadendo la propria interpretazione, adottata in seguito da quasi tutti gli studiosi che si sono occupati dopo di lui degli affreschi del “Buon Governo”⁴⁶. La lettura di Skinner è in genere scartata non però grazie ad inconfutabili valutazioni di tipo linguistico⁴⁷, ma sulla scorta di eventuali influenze che alcuni testi del pensiero politico avrebbero avuto su quelle immagini⁴⁸. Il pensiero aristotelico-tomistico è presentato, per farla breve, come lo sfondo teorico ‘naturale’ di tutte quelle allegorie, con il risultato che la figura barbata che troneggia in mezzo alle virtù non può non rappresentare il bene comune. In realtà è del tutto legittimo considerare “per” nel senso di “tramite”, con il corollario che il bene comune

⁴⁵ Q. Skinner ha in seguito apportato delle sfumature alla sua interpretazione iniziale: « 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. (nota, 1) p. 131); cfr. la risposta a Skinner di M.M. Donato in DONATO, *Il “princeps”, il giudice, il “sindaco” e la città*, cit. (nota 5).

⁴⁶ Per un ampio panorama storiografico: A. RIKLIN, *La summa politica di Ambrogio Lorenzetti*, a cura di A. SCARPELLI, Siena, 2000; cfr. aussi P. BOUCHERON, “*Tournez les yeux pour admirer*” cit. (nota 1).

⁴⁷ F. Brugnolo giudica « minoritario nel Due-Trecento l'uso di *per* ‘per mezzo, in virtù di’ seguito da nomi di persona anziché di cosa », BRUGNOLO, *Le iscrizioni in volgare: testo e commento* cit. (nota 26), p. 386.

⁴⁸ Quintin Skinner considera anacronistico fornire a « per » il senso di « come » e propone di interpretarlo nel senso di « tramite », « per mezzo ». In realtà, se è vero come ha affermato Rubinstein, in risposta alle critiche rivoltegli dallo studioso anglosassone, che « per » nel senso di « come » non è affatto anacronistico poiché attestato in Dante, non è nemmeno da escludere il senso di « per » come « per mezzo » attestato non solo per le cose (BRUGNOLO, *Le iscrizioni in volgare: testo e commento* cit. (nota 26), p. 386) ma anche per le persone. L'influenza aristotelica in quegli affreschi non può essere confermata o negata sulla base di una discussione che verte sull'interpretazione di una sola parola. Maria Monica Donato nel suo importante studio sugli affreschi di Asciano, collegati a quelli del Palazzo Pubblico, mostra bene il ruolo centrale assunto da Aristotele nella comunicazione visiva (M.M. DONATO, *Un ciclo pittorico ad Asciano (Siena), palazzo pubblico e l'iconografia « politica » alla fine del Medioevo*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Cl. Di lett. e filos., ser. 3a, XVIII, 3, 1988, p. 1105-1272: p. 1152-1153).

sarebbe stato raggiunto grazie all'intervento di un *dominus*; un'eventualità nient'affatto recondita soprattutto alla luce dei documenti che saranno analizzati in seguito.

Prendiamo ora in esame i versi dipinti lungo la parete orientale dove s'ingiungono i reggitori ad ammirare « costei [...] la qual sempr'a ciascun suo dritto rende ». È qui definita la giustizia distributiva (non dipinta tuttavia su questa parete) nel suo aggiornamento medioevale, il cui compito consiste nel « meritar color c'operan bene / e agl'iniqui dar debite pene »⁴⁹. Il tema della tirannia come conseguenza dell'ingiustizia è l'argomento centrale dei versi dipinti sulla parete occidentale (« Prendasi signoria sopra di lei / e pongasi la mente e lo 'ntelletto / in tener sempre a iustitia suggietto / ciascun, per ischifar sì scuri danni, / abbattendo e' tiranni; / e chi turbar la vuol sie per suo merto / discacciat'e deserto / insieme con qualunque sia seguacie, / fortificando lei per vostra pace »). Il pronome « lei » compare due volte e rinvia certamente alla giustizia, ma i versi possono anche avere un senso immanente, nel qual caso l'ingiunzione potrebbe riferirsi all'assoggettamento di una città posta sotto un regime tirannico, la quale, dopo la cacciata di un malgoverno, deve essere fortificata per poter vivere o far vivere in pace. Ritornero tra breve su questa ipotesi interpretativa del pronome « lei » che potrebbe quindi indicare non solo la giustizia fortificata in senso figurato, ma anche la città fortificata materialmente.

Ai fini di fornire una risposta a tali nodi interpretativi prenderò ora in esame il contesto di produzione degli affreschi a partire da documenti di diversa natura dei quali valuterò il lessico che riguarda il bene comune; proporrò in seguito la disanima di alcuni elementi semantici dei versi della “Canzone del Buon Governo”.

2. IL BENE COMUNE NELLE PREDICHE E NEGLI ATTI DI SOTTOMISSIONE

Il domenicano e vescovo di Grosseto Angelo da Porta Sole (morto nel 1334) predica in Toscana e ad Avignone intorno agli

⁴⁹ Cfr. Dessì, “*Diligite iustitiam*” cit. (nota 7), p. 224 e ss.

anni venti del XIV secolo⁵⁰. Molte delle sue prediche, trasmesse in un testimone unico contenente una serie di sermoni *De tempore*, *De sanctis* e *De festibus*, hanno come tema la guerra, la pace, la condotta dei giudici e il buon governo delle città. Se i *cives* vivessero nella concordia e agissero nel bene comune, afferma il predicatore, eviterebbero di condurre la loro città alla *reductio ad unum*, causa del malgoverno e della guerra⁵¹. Alcuni passi di un sermone sulla pace, forse pronunciato dal domenicano per pacificare i fiorentini, sembrano illustrare gli affreschi dei muri orientale e occidentale:

« [...] civitates quae sunt in discordie et divise per partes destruntur et reducuntur ad unum, sicut videtis exemplum in civitatibus Tuscie et in Aretio et in Castello et in Senis et aliis civitatibus Tuscie. Sed civitates que tenent medium et homines qui diligunt bonum status sue civitatis et diligunt se invicem et *non fa' se percuti l'uno all'atru*, tales civitates conservant et manentur in pace et in concordia et sic videtis quod medium habet proprietatem et virtutem conservandi rem. [...] Primo dico quod est quedam pax temporis et ista multum desideratur ab hominibus mundi. Habunt istam pacem, possunt ire et stare secure per mundum, mercatores ad merchandum, artifices ad lucrandum et homines laboratores possunt secure laborare terras, scilicet seminare campos et plantare vineas et possunt secure recolligere fructus eorum, sed quando est guerra et timent de inimicis non ita contigit »⁵².

Sul passo omiletico che tratta degli effetti benefici della pace in città e in campagna e di quelli negativi della guerra, echeggia la

⁵⁰ A. TACCONI, *Frate Angelo, Vescovo di Grosseto (1330-1334)*, *Bollettino della Società Storica Maremmana*, XXXIII-XXXIV (1977), pp. 52-60, p. 55; cfr. T. KAEPPELI, *Scriptores Ordinis Praedicatorum Medii Aevii*, I, Roma 1970, pp. 77-78; C. DELCORNO, *Professionisti della parola: predicatori, giullari, concionatori*, in *Tra storia e simbolo. Studi dedicati a Ezio Raimondi*, Firenze, 1994, pp. 1-21: p. 11, 18-20. Id., *La lingua dei predicatori. Tra latino e volgare*, in *La predicazione dei frati dalla metà del '200 alla fine del '300*. Atti del XXII Convegno Internazionale, Assisi 13-15 ottobre 1994, Spoleto, 1995, pp. 21-46; Id., *Predicatori e movimenti religiosi. Confronto e tensioni (secc. XII-XIV)*, in *Cristianesimo nella storia*, XXIV (2003), pp. 581-617: p. 615; cfr. DESSÌ, "Diligite iustitiam" cit. (nota 7), pp. 205-215.

⁵¹ « Or signori ad istud respondeo vobis et dico quod [...] non faciatis hoc propter vindictam sed propter bonum commune. Unde debetis scrivere quod bonum commune est melius et perfectius quam bonum unius predictae particularis. Et de hoc esse videmus in potestate et dominio civitatis, quod potestas et dominium civitatis ad servandum iustitiam civilem ... », FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. B. 8. 1637, f. 20r.

⁵² Ibid., ff. 159v-161r.

traduzione dell'Etica a Nicomaco per opera di Taddeo Alderotti, ripresa in seguito da molti autori⁵³. Come si sa, il celebre pittore senese soggiornò a Firenze negli anni in cui predicò Angelo da Porta Sole (probabilmente tra il 1326 e il 1328)⁵⁴ e non è quindi escluso che egli abbia ascoltato i sermoni sulla pace e il buon governo pronunciati dall'arcivescovo di Grosseto⁵⁵. L'influenza delle prediche di Angelo da Porta Sole sul programma iconografico degli affreschi

⁵³ S. GENTILI, *Destini incrociati. Taddeo Alderotti docente allo Studio bolognese e la letteratura italiana delle origini*, in «Quaderni di Filologia Romanza», XVII (2005), pp. 169-210; EAD., *L'uomo aristotelico alle origini della letteratura italiana*, Roma, 2005, pp. 27-55 e il contributo della stessa studiosa in questo volume.

⁵⁴ Secondo una fonte seicentesca «Angelo da Porta Sole del medesimo Ordine, tanto approfittossi nelle scienze di filosofia e teologia e nella lettura anco de ss padri, che in breve riuscì predicatore insigne, e in Fiorenza, ove con particolar zelo e fervore esercitò la parole di Dio, compose infinite discordie e dissensioni, riducendo all'atto di una pubblica pace più di cinque mila huomini inveterati in odii, e inimicizie; creato finalmente da Giovanni XXII vescovo di Grosseto, predicò in Avignone nel Palazzo del papa, e con tanto applauso, e opinione di santità, che per sodisfare alla devozione del popolo verso di quello, volse il sommo pontefice, che andasse più volte per la città vestito pontificalmente, tenendo il luogo del papa istesso, e dando a tutti la beneditione. Morì l'anno 1334 in Hischia, castello di quella diocesi, e fu la sua morte celebre per molte grazie, e miracoli, che Dio oprò a sua intercessione» (C. CRISPOLTI, *Perugia Augusta*, Perugia, 1648, p. 353). Quando accenna alla *reductio ad unum* di Siena il predicatore potrebbe forse alludere alla breve signoria di Carlo duca di Calabria sulla città tra il 1326 e il 1328; su Carlo di Calabria a Siena, cfr. W.M. BOWSKY, *Un comune italiano nel Medioevo. Siena sotto il regime dei Nove, 1287-1355*, Bologna, 1986 (trad. it. di *A Medieval Italian Commune. Siena under the Nine, 1287-1355*, Berkeley, 1981), p. 250-252; sulla signoria di Carlo di Calabria a Firenze G. DEGLI AZZI, *La dimora di Carlo, figliuolo di Re Roberto, a Firenze*, in *Archivio storico italiano*, s.5a, XLII (1908), pp. 45-83, 258-305; R. BEVERE, *La signoria di Firenze tenuta da Carlo figlio di re Roberto negli anni 1326 e 1327*, in *Archivio storico per le province napoletane*, XXXIII (1908), pp. 439-465 e 639-662; XXXIV (1909), pp. 3-18, 197-221, 403-431 e 597-639; XXXV (1910), pp. 3-46, 205-272, 425-458 e 607-636; XXXVI (1911), pp. 3-34, 254-285 e 407-433.; su Firenze e gli angioini A. DE VINCETIS, *Le signorie angioine a Firenze. Storiografia e prospettive*, in *Reti Medievali. Iniziative on line per gli studi medievistici - Rivista* » 2/2 (2001) (<http://fermi.univr.it/RM/rivista/mater/DeVincentiis.htm>); ID., *Politica, memoria e oblio a Firenze nel XIV secolo. La tradizione documentaria della signoria del duca d'Astene*, in *Archivio storico italiano*, CLXI (2003), pp. 209-248.

⁵⁵ Il soggiorno d'Ambrogio Lorenzetti a Firenze è accertato nel 1321, tra il 1328 e il 1330 e nel 1332, cfr. G. DE NICOLA, *Il soggiorno fiorentino di Ambrogio Lorenzetti*, in *Bollettino d'arte*, n.s., II (1922-23), pp. 49-58; A. GRUNZWEIG, *Una nuova prova del soggiorno di A. L. in Firenze*, in *Rivista d'arte*, XV (1933), pp. 249-251.

della Sala della Pace resta tuttavia solo un'ipotesi; senza dire che questo tipo di sermoni "politici" sul modo di gestire i comuni erano usuali ai tempi di Ambrogio Lorenzetti. L'ingiunzione ad « abbattere i tiranni » dei versi dipinti ed in genere gli avvertimenti del predicatore non sono tuttavia solo topoi dell'ideologia comunale, poiché essi potevano anche rinviare a più che reali imprese di conquista del territorio. In linea con la politica guelfa, angioina e pontificale, alle scomuniche di Giovanni XXII contro i signori italiani – come i Tarlati o i Visconti –, facevano eco nei sermoni le critiche rivolte alla *reductio ad unum*. Per Angelo da Porta Sole la città dove si vive bene non è solo « *bene assituata* », « *fertile et copiosa* », « *pacifica et quieta et di lectere plena* » ma anche « *libera et franca* »⁵⁶. Non sappiamo se, e in che misura, le prediche del domenicano, inviato probabilmente dal papa per tentare di disciplinare le città ghibelline della Toscana, prime fra tutte Arezzo e Grosseto, abbiano influenzato il programma iconografico senese, ma non possiamo trascurare, per la comprensione delle immagini della Sala della Pace, il contesto di tensioni e di lotte tra le città toscane. Non è quindi escluso che il progetto dei Nove, quando essi chiesero al pittore e paciere Lorenzetti⁵⁷ di dipingere le pareti di una sala del palazzo dove essi risiedevano, sia stato determinato dalla necessità di celebrare un evento capitale e iscriverlo nella memoria dipinta della città.

Un fatto di un certo rilievo accadde esattamente poco prima che ebbero inizio i lavori di pittura nella Sala della Pace. Nel 1338 Grosseto, la città governata all'epoca dalla famiglia ghibellina degli Abati del Malia e capitale diocesana alla cui direzione era stato posto Angelo da Porta Sole, si sottomette a Siena dopo la prima conquista avvenuta nel 1224⁵⁸. Nel 1334, approfittando della morte

⁵⁶ FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, B. 8. 1637, f. 104v.

⁵⁷ Nel 1347 Ambrogio Lorenzetti fa parte del « *consilium patiarorum* » (ASS, Concistoro 2, 1347, f. 8v).

⁵⁸ A. CAPPELLI, *La signoria degli Abati Del Malia e la Repubblica Senese in Grosseto*, in *Maeremma*, V (1930), pp. 7-30; VI (1931), pp. 3-46, I-LV. Il noto *Memorialis offensarum* illustra la storia delle relazioni tra Grosseto e Siena e celebra la presa di Grosseto. Il testo in L. BANCHI, *Il memoriale delle offese fatte al Comune e ai cittadini di Siena ordinato nell'anno MCCXIII dal podestà Bonifazio Guicciardi bolognese*, in *Archivio storico italiano*, 3a s., XXII

di Vanni detto il Malia, signore di Grosseto, i Nove riescono ad imporre, anche se in modo non definitivo, il loro dominio sulla città. L'importante fatto d'armi ottiene il plauso di Benedetto XIII che si rivolge ai senesi (« *inter ceteras Italie civitates precipue iustitiam colitis* ») approvando la sottomissione di Grosseto poiché la città toscana « *regimen sub tipo tyrannidis exercebat* », ma soprattutto con lo scopo di rivendicare la metà del *dominium* sulla città⁵⁹. Nel 1336, dopo il primo inevitabile tentativo di ribellione dei grossetani, i senesi decidono di demolire le mura cittadine e di riempire i fossati: Grosseto resterà priva di fortificazioni fino al 1344, allorquando, per assicurare la difesa dei nemici interni ed esterni, i Nove decretano l'edificazione del cassero e delle mura⁶⁰. Il 15 febbraio del 1338, il consiglio di Grosseto nomina un procuratore per sottoporre la città a Siena la quale ottiene, il 17 marzo, la signoria sulla città maremmana con il « *merum et mixtum imperium* »⁶¹. L'atto di sottomissione è letto, in lingua volgare, il 13 aprile dello stesso anno nel palazzo dei Nove, alla presenza degli ambasciatori del comune di Grosseto, con parole che fanno riferimento alla tutela paterna di Siena⁶². Il patto, stipulato « *ad honorem communis senarum et bonum sta-*

(1875), pp. 224-228. Il primo foglio del *memoriale* è riprodotto da O. REDON, *L'espace d'une cité. Sienne et le pays siennois, XIII^e-XIV^e siècles*, Roma, 1994, pp. 176-178: p. 32, alla quale rinvio per il commento, cfr. anche E. ARTIFONI, *Retorica e organizzazione del linguaggio politico*, in *Le forme della propaganda politica nel Due e Trecento* (Trieste, 2-5 marzo 1993), Roma, a cura di P. CAMMAROSANO, 1994, pp. 157-182: pp. 177-179; cfr. DESSÌ, 'Diligite iustitiam' cit. (nota 7), pp. 212-213.

⁵⁹ Avignone, 1334, 15 luglio: « *Hortatoria potestati, capitaneo, priori novem et ipsis novem, aliisque officialibus praesidentibus, nec non consilio et communi civit. senen., ut dominium medietatis civitatis Grossetan. et locum Tumbulum nuncupatum, ac possessiones et alia bona et iura ad ecl. Grossetan. spectantia, per Maliam, civem Grossetan., dum vivebat ac vivit. Grossetan. praedictae regimen sub tipo tyrannidis exercebat, violenter ablata, et nunc ab ipsis per eorum potentie magnitudinem detenta, Angelo, ep. Grossetan., et ecl. praedictae sine dilationis et difficultatis obice plene restituant* » (CITTÀ DEL VATICANO, Archivio Segreto Vaticano, *Registra Vaticana* 119, ep. 651, f. 242v, J.-M. VIDAL, G. MOLLAT, *Benoît XII (1334-1342), Lettres closes et patentes intéressant les pays autres que la France publiées ou analysées d'après les registres du Vatican*, Paris, 1913-1950, n° 2347).

⁶⁰ Cfr. CAPPELLI, *La signoria degli Abati Del Malia* cit. (nota 59), (VI), pp. p. 22-23.

⁶¹ ASS, Caleffo nero 7, ff. 62r-63r e ff. 64r-65v.

⁶² « *Considerata libera submissione* »; « *paterna provisione circa gubernationem et protectione*

tum dicte civitatis Grosseti », presenta caratteri lessicali simili a quelli in uso negli atti emanati da altre cancellerie, come quella dei Visconti, i signori di Milano intenti all'epoca ad assoggettare le città lombarde. Negli atti della cancelleria viscontea la tutela paternalistica e l'inferiorità giuridica derivante dal diritto romano è associata alla nozione del bene comune: il *dominus* agisce, per esempio, *ad bonum commune* di Brescia o di Cremona⁶³. Ai documenti lombardi va associato un diploma d'oltralpe nel quale Jean le Bon concede dei privilegi *ad bonum commune* d'Aurillac⁶⁴. In modo simile Siena legittima la conquista e tutela su Grosseto, salvata dalle nefandezze del tiranno, e promette di operare per il buono e pacifico stato di quella città.

Se il “bene comune” degli atti di sottomissione assume quindi il significato di “bene comune terrestre” ottenuto grazie ad un intervento esterno, ciò dovrebbe impedire di escludere a priori l'interpretazione dei versi della “canzone del Buon Governo” nel senso di « bene comune raggiunto tramite il loro signore ». Sebbene la nozione di bene comune predicata da Angelo da Porta Sole non sia immanente, ma strettamente associata alla *caritas*, la regina delle virtù « politiche o teologiche e spirituali »⁶⁵, sarebbe tuttavia sbagliato scindere le due tipologie di fonti – scrittura documentaria e testi teologici – in quanto i *cives*, impegnati nel raggiungimento del *bonum commune*, inteso, per usare le parole di Giacomo Todeschini, come « sinonimo della città cristiana in quanto *corpus Christi* », si consideravano sempre e comunque membri effettivi di tale *corpus*⁶⁶. Ciò è fra l'altro illustrato dal predicatore

dicte civitatis Grosseti »; « *ad honorem communis senarum et bonum statum dicte civitatis Grosseti* »; « *paterna pietas defectibus filiorum* » (ASS, Statuti di Siena 23, ff. 551r-554r).

⁶³ F. CENGARLE, *Le arenghe dei decreti viscontei (1330 ca-1447): alcune considerazioni*, in *Linguaggi politici nell'Italia del Rinascimento*. Atti del Convegno, Pisa, 9-11 novembre 2006, a cura di A. GAMBERINI e G. PETRALIA, Roma, 2007, pp. 55-87: pp. 64, 67.

⁶⁴ A. RIGAUDIÈRE, *Donner pour le Bien Commun et contribuer pour les biens communs dans les villes du Midi français du XIIIe au XVe siècle*, in “*De Bono communi*”. *The Discours and Practice of the Commun Good in the European City (13th-16th c). Discours et pratiques du Bien Commun dans les villes d'Europe (XIII^e-XVI^e siècle)*, a cura di E. LECUPRÉ-DESJARDIN, A.-L. VAN BRUAENE, Turnhout, 2010, pp. 11-53: p. 14.

⁶⁵ FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, B. 8. 1637, f. 49r.

⁶⁶ G. TODESCHINI, *Participer au Bien Commun: la notion franciscaine d'appartenance à la 'civitas'*, in “*De Boni communi*” cit. (nota 64), pp. 225-235: p. 233.

domenicano quando questi evoca, in modo spesso assai vivace, il senso storico del presente e quello spirituale: le immondizie delle città situate in pianura (com'è d'altronde Grosseto), spiega il predicatore, evocano per esempio i peccati degli uomini, laddove Todi fa figura di città virtuosa⁶⁷. Benché nei sermoni scritti non vi sia traccia di esplicite sollecitazioni a conquistare Grosseto per liberarla dalla tirannide, un simile obiettivo poteva trasparire tra una frase e un'altra pronunciata dall'arcivescovo.

Comunque sia, la descrizione omiletica della città pacificata si adatta bene alla rappresentazione iconografica delle città terrena e celeste in un gioco di rinvio dalla realtà alla figura biblica. Quando si parla di « realismo » iconografico ai tempi di Lorenzetti si fa riferimento ai dipinti dei castelli conquistati o alla « pittura infamante », ma tanto l'una quanto l'altra tipologia di immagini non poteva rappresentare una negazione del dualismo agostiniano. Le due *civitates* degli affreschi rappresentano la *civitas Dei* dipinta su un lato e la *civitas diaboli* su quello posto di fronte, proprio come nell'opposizione verbale dei sermoni del domenicano.

Dopo aver esaminato alcuni atti di sottomissione e brani omiletici è forte la tentazione di identificare la città di Grosseto, governata dagli Abati del Malia, nella Babilonia retta dal tiranno-diavolo dipinta di fronte a Siena-Gerusalemme. La storia delle relazioni tra Siena e Grosseto⁶⁸, il lessico dei documenti che la riguardano, il riferimento al tiranno, alla legittima sottomissione da parte di Siena per l'ottenimento del buono stato di quella città, la distruzione e la successiva fortificazione delle mura, nonché alcuni elementi geografici come la presenza di un fiume (l'Ombrone, denominato « Fiume Morto » nelle fonti moderne, scorreva alle porte della città ma si è

⁶⁷ « *Civitas que est in montanis situata et bedificata [...] immunditie descedunt a planitie. Civitates in montanis bedificate et situate sunt saniores quam civitates quae sunt bedificate in planitiebus et hoc contingit propter puritatem aeris sic videmus manifeste in civitates Perusina et in Tudereto et in Eugubio quod iste civitates sunt saniores quia sunt bedificate et situate in montibus quam alie civitatis eis convicine* » (FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, B. 8. 1637, f. 104v).

⁶⁸ CAPPELLI, *La signoria degli Abati del Malia* cit. (nota 59), V, pp. 7-30; VI, pp. 3-46, I-LV.

allontanato variando il suo corso in seguito alle alluvioni), ben visibile in alcuni disegni dell'800, mi inducono a ritenere che la *civitas* dipinta devastata dalla guerra sia Grosseto⁶⁹. Non sarà allora un caso se pochi giorni dopo la sottomissione della città maremmana, il 19 febbraio del 1338, è stanziato il primo pagamento per le pitture della Sala della Pace.

Ma non è tutto, gli statuti elaborati dai Nove ai tempi degli affreschi comportano un nuovo capitolo – la *quarta distinctio* – annunciata alla fine del proemio dai versi che declamano « *pacis cultores roborans, expello furores/ corrigit et gesta male, syndicat hec mea sesta* »⁷⁰ (Fig. 11). L'ultima delle quattro *distinctiones* è suddivisa in sette rubriche interamente dedicate a Massa Marittima, alle quali ne susseguono ben undici che legiferano sulla tutela di Siena su Grosseto⁷¹. Al f. 220r, dopo la rubrica « *Quantum solvatur per comune Grosseti comuni Senarum* », segue la menzione « il prossimo primo luglio del 1338 », indizio che ci permette quindi di datare la redazione dei capitoli che riguardano Grosseto proprio all'epoca degli affreschi, tra il mese di febbraio (sottomissione di Grosseto) e il mese di luglio del 1338. La decisione di riprodurre in copie successive gli atti delle sottomissioni di Massa e di Grosseto può costituire un altro elemento atto a corroborare l'ipotesi che collega la commissione dei dipinti lorenzettiani della "Pace" e della "Guerra" al contesto della conquista di Grosseto, retta dai nipoti del tiranno detto il Malia⁷². Il pronome femminile dei versi « prendasi signoria sopra di lei » e « fortificando lei per vostra/nostra pace » potrebbe rin-

⁶⁹ Il disegno eseguito da Johan Anton Ramboux con i dipinti della parete ovest, conservato nel Kunstmuseum di Düsseldorf, è riprodotto in NORMAN, *Pisa, Siena and the Maremma* cit. (nota 1), p. 322.

⁷⁰ ASS, Statuti di città 26, cfr. M. ASCHERI, R. FUNARI, *Il proemio dello statuto comunale del 'Buon Governo' (1337-1339)*, in *Bollettino senese di storia patria*, XCVI (1989), pp. 351-364: pp. 353, 364. Su questi statuti cfr. D. CIAMPOLI, *Il capitano del popolo a Siena nel primo Trecento, con il rubricario dello statuto del comune di Siena del 1337*, Siena 1984; si veda anche M. ASCHERI, *Lo statuto di Siena del 1337-1339*, in EAD. *Il capitano del popolo*, pp. 7-21 e le considerazioni di Bowsky, (W. M. BOWSKY, *Medieval Citizenship: the individual and the State in the Commune of Siena, 1287-1355*, in *Studies in Medieval and Renaissance history*, IV (1967), pp. 195-243. p. 239) sulle rubriche in rima che introducono gli statuti.

⁷¹ ASS, Statuti di Siena 26, ff. 217r-218v (rubriche su Massa Marittima) e ff. 218v-220r (rubriche su Grosseto).

⁷² ASS, Stauti di Siena 23, ff. 550rv e ff. 551r-554r.

viare proprio a Grosseto. A questo proposito va segnalato che le varianti più importanti tra il testimone Marciano, la copia redatta da Fabio Chigi e i versi dipinti riguardano le parole « Signor », « Signoria » e « vostra/nostra »⁷³. Non credo che si tratti di una coincidenza, ma di una prova del fatto che tali vocaboli, lungi dall'essere neutri, possedevano forti connotazioni politiche.

Se si pone nuovamente attenzione ai versi, si può notare che mentre una delle due coppie ha come tema principale il raggiungimento del bene comune come ricetta per allontanare le minacce di un governo tirannico, nell'altra coppia di stanze si ingiunge a « prendere la signoria ». Insomma, nulla vieta di interpretare tale incitamento sia in senso lato – conservare la giustizia – che reale: sottomettere una città per liberarla (e liberare la giustizia) dal giogo della tirannide. Siena, città ideale e virtuosa, sarebbe stata contrapposta, nelle immagini della mente e nelle immagini 'oggetto', ad una città in balia di una tirannide piena di vizi, come era Grosseto agli occhi dei Nove e del papa.

Il dispositivo che consiste nel posizionare una di fronte all'altra due immagini contrarie⁷⁴ non sfugge al predicatore Bernardino da Siena che definì gli affreschi del muro est e ovest una « bellissima inventiva »:

« Io ò considerato quando so' stato fuore di Siena, e ò predicato de la pace e dela guerra che voi avete dipenta, che per certo fu bellissima inventiva. Voltandomi a la pace, vego le mercanzie andare atorno; vego balli, vego racconciare le case; vego lavorare vigne e terre, seminare, andare a bagni, a cavallo (...). E vego impiccato l'uomo per mantenere la santa giustizia. E per queste cose, ognuno sta in santa pace e concordia. Per lo contrario, voltandomi da l'altra parte, non vego le mercanzie, anco uccidere altrui; non s'acconciano case, anco si guastano e ardon; non si lavora terre; le vigne si tagliano, non si semina, non s'usano a bagni né altre cose dilettevoli, non vego se no' quando si va di fuore. O donne! O uomini! L'uomo morto, la donna sforzata, non armenti se none in preda; uomini a tradimento uccidere l'uno l'altro; la giustizia stare in terra, rotte le bilance, e lei legata, co' le mani e co' piei legati »⁷⁵.

⁷³ Cfr. BRUGNOLO, *Le iscrizioni in volgare* cit. (nota 26), p. 387.

⁷⁴ DONATO, "Quando i contrari son posti da presso..." cit. (nota 37).

⁷⁵ BERNARDINO DA SIENA, *Prediche volgari: la predicazione del 1425 in Siena*, II, a cura di

Nella predica tenuta davanti ai senesi, Bernardino ammira « l'inventiva » dell'artista che dipinge un dittico di immagini contrarie. È interessante notare che la descrizione del predicatore è ordinata in modo rigoroso per coppie opposte e che l'ultima coppia di figure che egli evoca è costituita dall'uomo impiccato « per mantenere la santa giustizia » e dalla « giustizia stare in terra [...] ». Il predicatore sembra aver apprezzato l'organizzazione perfetta, speculare, degli affreschi, ma non vedendo nessun elemento opposto fisicamente alla tirannide, egli ha forse individuato il solo possibile riscontro alla « giustizia in terra », posta ai piedi del tiranno, nell'uomo impiccato dipinto in alto, sulla parete opposta, accanto a *Securitas* (Fig. 10a).

Così come può essere accaduto a Bernardino da Siena, anche noi oggi ci chiediamo perché le allegorie del “Buon Governo” siano dipinte su una terza parete e non su quella situata di fronte alla città mal governata. In effetti, se i due affreschi fossero perfettamente speculari, sul lato opposto alla tirannide, seduta su un trono situato all'interno di un castello le cui mura segnalano che si tratta di una città ghibellina⁷⁶, dovrebbe essere rappresentata la giustizia; si osserva invece uno strano corteo composto da alcuni personaggi fra i quali una donna a cavallo con una corona in testa (Fig. 12). L'opposizione giottesca della cappella Scrovegni, dove è dipinta la Giustizia che fronteggia l'Ingiustizia, non sembra essere servita, per lo meno in questo caso, da modello a Lorenzetti (Fig. 13). Fu sempre così? Se si prendono in considerazione le rubriche delle quattro stanze della “canzone del Buon Gover-

C. CANNAROZZI, Firenze, 1958, p. 266. Segnalo tra i vari studiosi che hanno commentato questo brano bernardiniano: C. DELCORNO, *La città nella predicazione francescana del Quattrocento*, in *Alle origini del Monti di pietà: i francescani fra etica ed economia nella società del tardo Medioevo*, Bologna, 1984, pp. 29-39; pp. 30-31, e l'introduzione e note di C. Delcorno all'edizione di BERNARDINO DA SIENA, *Prediche volgari sul Campo di Siena, 1427*, I, a cura di C. DELCORNO, Milano, 1989, pp. 21-22, 311, 504, 670; II, pp. 978-979; DONATO, *La « bellissima inventiva »*. *Immagini e idee nella Sala della Pace* cit. (nota 1), p. 36; N. BEN-ARVEH DEBBY, *War and Peace: the description of Ambrogio Lorenzetti's frescoes in Saint Bernardino's 1425 Siena sermons*, in *Renaissance studies*, XV (2001), pp. 272-286; L. BOLZONI, *La rete delle immagini: predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, 2002, pp. 171-175; BOUCHERON, “*Tournez les yeux pour admirer*” cit. (nota 1), pp. 1197-1199; DESSI, *L'invention du “Bon Gouvernement”* cit. (nota 1), pp. 458-460.

⁷⁶ NORMAN, *Pisa, Siena and the Maremma* cit. (nota 1), p. 320.

no”, trascritte nei codici e libri a stampa o nei cataloghi di manoscritti, si notano importanti varianti, di cui si è parlato poco fa, in genere ignorate dagli studiosi.

Nel manoscritto perduto dove furono trascritti i versi della Sala della Pace si leggeva: « sotto la giustizia principiano: “Volgete gli occhi a riguardar costei” »⁷⁷. L'immagine della giustizia non è però “sopra” i versi che ingiungono i lettori a « riguardar costei », anche se sarebbe logico trovarla proprio lì: chi altri d'altronde potrebbe essere colei che a « ciaschun suo dritto rende » se non la giustizia? Ebbene, se il copista dice il vero, non si può escludere che una rappresentazione della giustizia si trovasse sopra quei versi, salvo che questi ultimi non fossero in un primo momento situati altrove. Nessuna prova permette di affermare che all'origine la figura della giustizia fosse posta di fronte alla tirannide, ma non ce n'è per ora nessuna, mi pare, che possa contraddire tale ipotesi. Alcuni indizi lasciano invece perplessi: quella porzione di parete orientale dov'è dipinto un corteo comporta delle immagini che sappiamo essere state rifatte e che sono in contrasto con tutte le altre raffigurate su quel medesimo muro. Perché il corteo si sposta da destra verso sinistra mentre tutti gli altri personaggi procedono, in armonia con il senso della scrittura, da sinistra verso destra? Perché la luce sugli edifici dipinti sopra il corteo illumina non il loro lato sinistro, come accade per tutti gli altri elementi architettonici, ma quello destro? John White fornì una risposta a tali interrogativi spiegando che Lorenzetti aveva voluto indicare che il centro della sua composizione corrispondeva allo spazio devoluto alla scena della danza⁷⁸. Alcuni disegni di Giovan Battista Cavalcaselle e alcuni documenti concernenti la storia dei restauri non impediscono tuttavia di ipotizzare che proprio quelle immagini, alle quali si è tentato di trovare una coerenza nella composizione dello spazio pittorico, sono il risultato di una ridipintura⁷⁹ (Figg. 15-16). Non è quindi escluso che sul lato sinistro della pa-

⁷⁷ Cfr. sopra alla nota 39.

⁷⁸ J. White (WHITE, *Nascita e rinascita dello spazio pittorico*, Milano, 1971) ritiene che la composizione spaziale dell'affresco della parete est non è stata compresa da alcuni autori, come ad esempio G. SINIBALDI, *I Lorenzetti*, con prefazione di A. VENTURI, Firenze, 1933.

⁷⁹ VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IV, 2040 [= 12281], fasc. V/6, f. 15r-16v (*sic*).

rete, al posto del corteo, fosse rappresentata in origine una giustizia incoronata e troneggiante, situata assai vicino ai nove personaggi accompagnati da un decimo che suona il cimbalo; quella danza dei nove potrebbe essere l'allegoria del pacifico e giusto governo dei Nove che emanava direttamente dalla giustizia.

3. IL BENE COMUNE E IL VEGLIARDO

Se accettiamo l'ipotesi secondo la quale le immagini della Pace e della Guerra costituirono un dittico coerente dal punto di vista iconografico-performativo, sorge però una domanda: quando e perché le allegorie del muro settentrionale furono dipinte? Quali altre vicissitudini indussero i senesi a ideare quel programma iconografico? Insomma, quel vegliardo barbuto rappresenta solo l'allegoria del reggitore di Siena e del bene comune o possiede anche un'identità?

Non è qui inutile ricordare che prima della lettura degli affreschi fornita da Carlo e Gaetano Milanesi – i due eruditi senesi che intrapresero, fin dagli anni trenta del XIX secolo, approfondite ricerche sui documenti scritti e iconici relativi all'arte toscana,⁸⁰ – il vegliardo sul trono era visto da alcuni osservatori come l'allegoria della giustizia o come un giudice, e da altri come un sovrano – ad esempio Carlomagno o uno dei suoi discendenti⁸¹ –, mentre a quasi tutti i visitatori, le allegorie apparivano prive di senso e del tutto oscure. Vent'anni dopo i restauri degli inizi degli anni '60 del XIX secolo, che coincisero con la pubblicazione dei lavori dei fratelli Milanesi⁸², lo storico e archivistica Luciano Banchi (sindaco di Siena dal 1869 al 1870) scrisse in una lettera indirizzata al Ministero della Pubblica Istruzione di aver 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 seve-

⁸⁰ Cfr. R.M. DESSI, *Da Tofo Pichi ad Aristotele* cit. (nota 1).

⁸¹ EAD., *“L'invention du Bon Gouvernement”* cit. (nota 1), p. 478.

⁸² EAD., *Da Tofo Pichi ad Aristotele* cit. (nota 1).

rità 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 »⁸³. Non è nelle mie intenzioni negare la validità delle tesi dei Milanesi né di quelle degli altri studiosi che hanno interpretato quelle allegorie, quanto piuttosto invitare a tener conto del fatto che quei dipinti sono stati oggetto, in modo eccezionale e unico, di rifacimenti, ridipinture e svariati restauri, che determinarono varianti macroscopiche attestate nelle molteplici descrizioni degli affreschi⁸⁴. Se si tiene conto di ciò, è allora lecito ipotizzare non solo che alcune fra le iscrizioni che leggiamo e immagini che contempliamo oggi su quelle pareti non riproducano forse perfettamente i dipinti originari, ma anche che l'autore, o gli autori ai quali sono stati attribuiti i rifacimenti, abbiamo inserito probabilmente elementi nuovi, con il risultato che il programma iconografico d'origine ne risultò trasformato⁸⁵.

Le ipotesi che vorrei proporre ora riguardano il vegliardo "Comune di Siena-Bene Comune-Buon Governo" sul quale si è molto discusso, anche a proposito del copricapo e della sigla che si legge su di esso⁸⁶. Riesaminiamo ancora una volta le immagini dipinte su quella parete: all'altezza di *Concordia* vi è un gruppo di ventiquattro *cives* posti ordinatamente in fila per due⁸⁷ che si ferma davanti ad un piedistallo, in parte cancellato, dov'è sdraiata la lupa con i gemelli. Alla destra della lupa, in una zona ridipinta, vi è un

⁸³ Lettera del 25 agosto 1882, SIENA, Archivio Storico del Comune di Siena, *Postunitario*, Carteggio XA, cat. XIV, b. 11, anno 1877.

⁸⁴ Cfr. POLI, *Scemi grafici* cit. (nota 34); sulle descrizioni degli affreschi, cfr. DESSÌ, "L'invention du Bon Gouvernement" cit. (nota 1).

⁸⁵ Un esempio assai curioso di ridipinture è quello degli affreschi di Lorenzetti nell'oratorio di San Galgano a Montesiepi dove si può osservare una Vergine con tre braccia! Cfr. *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, a cura di C. FRUGONI, Firenze, 2002, p. 148-156. A. DUNLOP, *One more on the Patronage of Ambrogio Lorenzetti's Frescoes at S. Galgano, Montesiepi*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LXIII (2000), pp. 387-403.

⁸⁶ Molto è stato scritto su questo argomento, si veda per ultimo: DONATO, *Il "princeps", il giudice, il "sindaco" e la città* cit. (nota 5), la quale parla in proposito di « due volti del Comune » (p. 394).

⁸⁷ Sulle identificazioni medievali del personaggio in testa al corteo che porge la corda al vegliardo, cfr. DESSÌ, *Da Tofo Pichi ad Aristotele* cit. (nota 1).

gruppo nettamente disordinato di persone che tutto fa pensare a dei ribelli (Fig. 14). Solo i due cavalieri che porgono una torre al vegliardo e un terzo personaggio con una chiave sono isolati rispetto ai due insiemi coerenti di persone (*cives* sulla destra e ribelli sulla sinistra), alle quali non è possibile integrarli (Fig. 18). Immediatamente sopra il registro 'cittadino', terrestre e non allegorico (*Concordia* è l'unica allegoria ad essere posta su questo livello), in una zona intermedia tra quella appena descritta e il registro mediano dove è seduto il vegliardo affiancato dalle virtù, si può osservare un gruppo di guardie armate. Come spiegare la presenza assai appariscente dei soldati, in genere rappresentati nell'iconografia accanto ad un sovrano?⁸⁸ Ai tempi del Lorenzetti i personaggi sprovvisti di *tituli* e dipinti su quella parete, come le guardie, i cittadini e i ribelli, parlavano agli osservatori molto più di quanto parlino oggi a noi. Quali fatti hanno potuto indurre i senesi a dipingere quegli affreschi e quali a rifarli o ridipingerli? Perché non immaginare che durante la signoria a Siena del primogenito di Roberto d'Angiò il duca Carlo di Calabria sia stato richiesto ai senesi di ideare un programma iconografico per dipingere la dedizione al nuovo signore, pacificatore della città?

Il *dominus*, accompagnato dalle virtù cardinali che gli volano intorno al capo, è seduto accanto alle virtù teologali – ma anche a *Magnanimitas* e *Pax* – e sembra scortato dalle guardie armate, poste alla giusta distanza tra lui e la folla dei cittadini. Molti studiosi hanno posto l'accento sul ruolo centrale di *PAX*, rappresentata in una posa che ben la distingue dalle altre virtù⁸⁹. Essa non è forse solo l'allegoria, in senso lato, dello stato pacifico e del buon governo dei Nove, ma può anche indicare una pace immanente ottenuta grazie alla dedizione dei *cives* al Signore e *dominus pacificus* che agisce per il bene comune di Siena⁹⁰. A

⁸⁸ Si vedano ad esempio le miniature del manoscritto delle cronache di Sercambi, cfr. M. SEIDEL, S. ROMANO, *Potere delle immagini, immagini del potere: Lucca città imperiale: iconografia politica*, Venezia, 2007.

⁸⁹ P. SCHIERA, *Il Buongoverno "melancolico" di Ambrogio Lorenzetti e la "costituzionale faziosità" della città*, in *Scienza & Politica*, XXXIV (2006), pp. 94-108: pp. 98-104.

⁹⁰ Giovanni Porta di Annoniaco nel suo resoconto del viaggio da Avignone a Roma compiuto nel 1355 per assistere all'incoronazione di Carlo IV, racconta: « *Cum autem rex in plateam communis, que Campus vulgo dicitur, pervenisset, veluti rex pacificus, mansuetus dominus,*

questo proposito vorrei rilevare un dato riscontrato in un documento redatto nel 1335. Un anno dopo il primo importante risultato raggiunto dai senesi per il controllo di Grosseto, anche la seconda città maremmana ovvero Massa Marittima si sottomette a Siena. L'atto che ratifica l'evento è sottoscritto « *in sala maioris palatii communis senensis* », alla presenza del vescovo di Massa, dei Nove e di altri magistrati delle due città. Dopo l'invocazione del nome di Cristo, della Vergine protettrice di Siena e di san Cerbone patrono di Massa Marittima, il testo continua con questo tenore:

« ad honorem serenissimi principis domini Roberti dei gratia Iherusalem et Siciliae regis illustris et communis senensis et offitii dominorum novem gubernatorum et defensorum communis et populi civitatis senensis et aliorum regiminum

*princeps pius verbis clementibus loquitur, iram populi mitigat, furorem civium comprimit et eorum cordibus caritatem accendens ad pacem et concordiam eos inducit et caritativis affectibus eos exortans, ut verba eius pauca recolligam, ita dicit: "Fidelissimi cives! Querite pacem civitatis et orate pro illa ad Dominum, quia in pace illius erit pax vestra". At illi vocibus altioribus exclamando: "Rex in eternum vive!", dixerunt "Tunc in iocunditate pacis agemus, cum cuncta corrigentur per tuam providentiam; etenim sine regali providentia impossibile est pacem rebus dari". Quibus auditis obstinatum et diu conceptam eorum voluntatem attendens et communem utilitatem considerans, eorum petitionibus acquiescens descendit de equo et iuxta desiderium civium palatium communis ascendens cepit regimen civitatis exercens civitatem ipsam et homines reformare, multis de medii status ordine ita dictis et maxime nonnullis tunc regentibus non ex iussu, sed ex libito proprie voluntatibus exulibus et propriarum rerum aliqua dampna passis. Et sic terra, que per commotionem civium tremuit, conquievit. Et cetera castra seu ville Senensium iurisdictioni subiecte, quarum quedam ut earum matrem et dominam sequerentur, quedam, ut a servitutis iugo, quo per Senenses cives premi solebant, eximerentur, in totum se dicti regis regimini subiugarunt; de quibus ultimis Grossetana et Massetana civitates necnon et Polizanense ac Alcini montium castra fuerunt. Quorum omnium et ipse rex iuramenta fidelitatis accepit, faciens etiam reformationes aliquas in eisdem ». Il 19 maggio del 1355, poco dopo i tentativi di Carlo IV per sottrarre al controllo senese le città soggette, scoppia però una rivolta: « Pretendebant enim causam habere iustissimam, ut eis videlicet omnes terre, quas ante adventum imperatoris tenuerant, que se ipsas imperatori donaverant tenende, ut prius ad eorum dominium redderentur. Cuius tumultuationis pretextu nonnulli nobiles civitatis eiusdem facie quadam simulatione velata se medios inter patriarcham et populum ostendebant [...]. Et terras restituit, prout fuerant sibi date, et vicarios ibidem constituit iuxta voluntatem Senensium predictorum, et hoc modo patriarcha predictus rediit ad eundem » (Iobannis Porta de Annoniaco liber de coronazione Karoli IV. Imperatoris, a cura di R. SALOMON, Hannoverae et Lipsiae, 1913 (M.G.H. SS rer. Germ. 35 S. II, pp. 74-75, pp. 103-104). Cfr. G. J. SCHENK, *Enter the emperor. Charles IV and Siena between politics, diplomacy, and ritual (1355 and 1368)*, in *Renaissance Studies*, XX (2006) 2, pp. 161-179.*

dicte terre et ad honorem et bonus status pacificum et tranquillum civitatis Masse et regiminum civitatis ipsius »⁹¹.

La formula del protocollo dell'atto, trascritto in una lunga pergamena, è volta ad indicare che la conquista da parte di Siena della città maremmana è stata ottenuta anche sotto gli auspici di Roberto d'Angiò, il re intento all'epoca a disciplinare le città toscane. Com'è noto, l'iconografia del re angioino lo rappresenta spesso circondato dalle virtù cardinali e teologali⁹², raffigurate ad esempio sul suo monumento funebre e su quello che il re commissionò al senese Tino da Camaino, a Santa Chiara a Napoli, per il figlio morto a 31 anni. Il duca di Calabria troneggia affiancato a destra da undici *milites* con armi e falconi, e a sinistra da un numero identico di persone assimilabili a dei chierici (Fig. 17). La tomba dell'angioino è un esempio dell'iconografia di un sovrano giusto e pacificatore: ai piedi del principe, che impugna la spada con la mano sinistra e lo scettro con la destra, sono visibili due animali che bevono ad una stessa fonte, nella quale è piantata la punta dell'arma; i due animali, sui quali il principe pone i suoi calzari e che tutti i critici interpretano come il lupo e l'agnello, rinviano con tutta evidenza ai due gruppi di personaggi posti ai suoi lati, con attributi che ci permettono di identificarli con i guelfi e i ghibellini⁹³. Non è possibile affermare con certezza che il vegliardo senese, il cui capo era cinto da una corona oggi non più visibile, abbia rappresentato in un primo tempo un sovrano angioino (Fig. 18). È tuttavia noto come alcuni elementi iconografici del "Buon Governo" – penso alle virtù cardinali e soprattutto alle teologali (assenti queste ultime sia nel dipinto del "Comune derubato", l'opera perduta che Vasari attribuisce a Giotto, sia nel "Giudice" della sala delle Udienze del tribunale della Lana a Firenze), poste sul registro superiore – siano diffusi nell'arte funeraria angioina e attestati inoltre nell'iconografia di imperatori e re.

⁹¹ ASS, Diplomatico Riformagioni Massa, 1335, ottobre 5.

⁹² Cfr. L. WATTEUW, J. VAN DER STOCK, *The Anjou Bible: a royal manuscript revealed: Naples 1340*, Paris, 2010.

⁹³ Cfr. S. KELLY, *The new Salomon. Robert of Naples (1309-1343) and Fourteenth-Century Kingship*, Leyde-Boston, 2003, pp. 184-185.

L'obbedienza di Siena al principe angioino non fu un evento che passò inosservato: esso è ricordato ad esempio nel lamento funebre scritto dal giurista Gabrio Zamorei là dove egli descrive il dolore provato dalla Toscana dopo la morte di Carlo di Calabria (« *Tuscia tota gemat, multas divisa per urbes* »); tra le città in lutto egli menziona in particolare Siena: « *fundat lacrimas urbs pulcra Senarum, et lupa cum pueris ingemat ipsa suis* »⁹⁴. I Nove tuttavia, non solo non intesero mantenere a lungo il « lutto » per la morte del figlio di Roberto d'Angiò, ma rielaborarono molto presto i documenti che attestavano l'ingombrante presenza del principe angioino a Siena e forse fecero anche ritoccare e cancellare le immagini per rendere impossibile l'identificazione con il principe⁹⁵. Della scomparsa di un dettaglio non si è mai veramente discusso, sebbene ciò non sia per nulla insignificante. Posti al centro, sul fregio superiore delle due pareti est e ovest, si vedono oggi due emblemi: sulla città pacificata campa uno scudo con le chiavi della Chiesa (governo guelfo ?) (Fig. 19b) e su quella distrutta dalla guerra si nota oggi uno scudo con un animale dipinto (un leone ?) (Fig. 19c). Il leone è tuttavia apparso solo di recente (forse durante i restauri degli inizi degli anni '50) poiché nei disegni di Giovan Battista Cavalcaselle, nonché in alcune foto del secolo scorso, erano ancora visibili dei gigli⁹⁶ (Fig. 19a). Paolo Cammarosano si è soffermato brevemente su tale dettaglio e non esclude che i gigli possano rinviare alla presenza di Carlo di Calabria a Siena⁹⁷. In attesa di delucidare l'ennesimo mistero

⁹⁴ CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. 768, f. 82v-83r e Vat. lat. 1034, f. 74vb cit. in R.M. DESSÌ, "Nec predicator sum": *Pétrarque orateur et la communication verbale au temps de Visconti*, in *Humanistes, clercs et laïcs dans l'Italie du XIII^e au début du XVI^e siècle*, a cura di C. CABY e R. M. DESSÌ, Turnhout, (« Collection d'études médiévales de Nice » 13), 2012, pp. 41-119: p. 72; su Gabrio Zamorei, cfr. *ibidem* (con bibliografia).

⁹⁵ Cfr. W. BOWSKY, *Un comune italiano nel Medioevo* cit. (nota 54), p. 252.

⁹⁶ Nell'emblema non sono presenti le croci di Gerusalemme così come appaiono, ad esempio, nel dipinto di Ludovico di Tolosa per opera di Simone Martini.

⁹⁷ P. CAMMAROSANO, *Il comune di Siena dalla solidarietà imperiale al guelfismo: celebrazione e propaganda* cit. (nota 87), p. 476. Giovan Battista Cavalcaselle disegna l'emblema con i gigli e appunta « fondo azzurro gigli d'oro » (VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IV, 2040 [= 12281], fasc. V/6, f. 21r22v, *sic*); lo stesso emblema, visibile sulle foto anteriori ai restauri del 1951-1952, è riprodotto per esempio in O. H. GIGLIOLI, *L'allegoria politica negli affreschi di Ambrogio Lorenzetti* », in *Emporium*, XIX (1904), pp. 265-282 e in

del “Buon Governo”, per il quale la presenza delle chiavi e dei gigli sulla facciata meridionale del Bargello a Firenze può costituire un indizio interessante (Fig. 20), basti qui considerare il dettaglio dei gigli scomparsi come un elemento, insieme ad altri, di un palinsesto dovuto probabilmente all’eliminazione di tracce suscettibili di identificare famiglie, persone e luoghi.

Ma non è tutto, poco meno di una ventina di anni dopo che Ambrogio Lorenzetti ebbe finito di dipingere gli affreschi della “Pace” e della “Guerra”, un avvenimento sconvolse la storia senese. Nel 1355 le più importanti città della Toscana, per prepararsi a ricevere Carlo di Lussemburgo, inviarono i propri ambasciatori a Pisa, la città ghibellina dove il re aveva deciso di soggiornare dopo aver ricevuto, il giorno dell’epifania di quello stesso anno a Milano, la corona ferrea. Il 24 marzo, poco dopo l’ingresso del re a Siena, un tumulto escluse i Nove dal governo al quale accedettero i nobili e una compagine “popolare” imperniata sull’artigianato⁹⁸. All’attento Bartolo di Sassoferrato la caduta dei Nove non passò inosservata; il giurista perugino considera quel regime piuttosto solido ma giudica la sua caduta inevitabile: in effetti un piccolo gruppo di cittadini ricchi era costretto a governare con le armi e ciò dimostrava palesemente la debolezza del regime ed era causa dell’inevitabile intromissione dell’imperatore negli affari cittadini⁹⁹. Pochi giorni dopo il suo ingresso a Siena e poco prima di partire per Roma dove

alcuni studi più recenti. Su un foglio (s. d.), conservato negli archivi della Soprintendenza si legge a proposito dei restauri del 1951-1952: « Nei fregi è stata eseguita la pulitura dei rifacimenti e sono state asportate le vecchie ridipinture ed il fumo prodotto dalle torcie ». Forse durante i restauri del 1952 è stata eliminata una ridipintura (cfr. DESSÌ, “*L’invention du Bon Gouvernement*” cit. (nota 1), p. 492). Nei rapporti dell’ultimo restauro non ho trovato nessun riferimento agli emblemi.

⁹⁸ P. CAMMAROSANO, *Siena*, Spoleto, 2009, p. 57.

⁹⁹ « *Nec expedit tali populo regi per paucos, ut per divites civitatis. Nam contingit in hiis civitatibus divites esse in parvo numero. Continget alterum de duobus: quia aut multitudo populi de illorum paucorum regimine indignabitur quantuncunque bene regant, ut fuit in civitate Senarum. Fuit enim annis fere lxxx. quidam divitum hominum regentium civitatem bene et prudenter: tamen quia populi multitudo indignabatur oportebat eos semper stare cum magna fortia militari; qui ordo depositus est in adventu domini Karoli IIII., illustrissimi Romanorum imperatoris nunc regnantis* », BARTOLO DA SASSOFERRATO, *Tractatus de regimine civitatis*, in D. QUAGLIONI, *Politica e diritto nel Trecento italiano. Il “De tyranno” di Bartolo da Sassoferrato (1314-1357). Con l’edizione critica*

fu incoronato imperatore, Carlo conferì il titolo di vicario al fratello Nicola di Lussemburgo, patriarca di Aquileia¹⁰⁰. Poco è rimasto dei diplomi emanati in quegli anni dall'imperatore, laddove le cronache abbondano di dettagli sulla presenza di Carlo a Siena. Mentre Matteo Villani non smentisce i suoi natali fiorentini ricordando come Siena si sottomise a Carlo, Giugurta Tommasi, il cronista senese vissuto intorno alla fine del XVI secolo, nega invece che la Repubblica di Siena si sia mai sottoposta all'imperatore¹⁰¹. Non possiamo dare totalmente torto al cronista senese, sta di fatto, però, che la ripercussione della presenza in Toscana di Carlo IV sul territorio conquistato dai senesi fu immediata: nel maggio del 1355 Siena perde il *dominium* sulle città soggette e sia Grosseto sia Massa ottengono i privilegi imperiali e la *libertas*¹⁰². Secondo uno scenario prevedibile, i senesi si ribellano a tale decisione¹⁰³ e chiedono ai grossetani di ritornare nel paterno « *gremium* » della città di Siena, in quanto la *libertas* concessa da Carlo IV sarebbe stata da loro ottenuta con la frode¹⁰⁴. La fragile tutela dell'imperatore, nonostante la presenza del suo vicario in città, non riesce a venir a capo di una situazione complessa ai vertici del potere urbano: le lotte per la conquista delle più importanti cariche di governo si infiammano e il patriarca e l'imperatore decidono di lasciare Siena. Durante le varie tappe di tali sconvolgimenti cittadini, furono bruciate le carte degli archivi e fu forse deteriorata di proposito la parete del muro ovest, quella dov'è rappresentata, se le mie ipotesi sono giuste, la città di Grosseto. I deterioramenti subiti dagli affreschi di quella parete so-

dei trattati "De Guelphis et Gebellinis", "De regimine civitatis" e "De tyranno", Firenze, 1983, p. 163.

¹⁰⁰ Cfr. sopra alla nota 90.

¹⁰¹ G. TOMMASI, *Dell'Historie di Siena Deca seconda*, vol. I, libri I-III (1355-1444), a cura di D. DE GREGORIO, Siena, 2002.

¹⁰² CAPPELLI, *La signoria degli Abati Del Malia* cit. (nota 59), (VI), p. 24.

¹⁰³ Cfr. sotto alla nota 90.

¹⁰⁴ « *Item cum publice ac notorie asserratur quod Grossetani in adventu domini imperatoris in fraude iurium comunis sen. ab ipso domino imperatore impetraverunt et obtinerunt quodam privilegia ex alia iura ex quibus comune sen. lesionem posset recipere atque damnum que non pertinet ad comune Grosseti sed ad commune sen. [...]* » (ASS, Statuti di Siena 32, 1357, 28 agosto cit. in CAPPELLI, *La signoria degli Abati Del Malia* cit. (nota 58) pp. L-LI); cfr. sopra alla nota 90.

no numerosi e riguardano quasi un terzo della superficie dipinta; penso in particolare ai primi versi dipinti sotto le immagini della città distrutta dalla guerra (già illeggibili nel XV secolo perché il testimone Marciano non li riporta), ad alcuni elementi degli edifici e a due vaste lacune rotondeggianti (che potrebbero corrispondere a emblemi rasi), visibili all'altezza del grembo della tirannide e della giustizia posta ai suoi piedi. Non è allora escluso che alcuni elementi in grado di identificare luoghi e persone – tali potevano essere un monumento cittadino o un emblema – siano stati deteriorati volontariamente secondo una pratica frequente nella pittura infamante.

Nel 1368, in coincidenza con la seconda discesa di Carlo IV a Siena, una rivoluzione porta al governo i Riformatori, guidati dal pittore Andrea Vanni e da un fratello di Caterina Benincasa. Poco dopo tuttavia i senesi conquistano nuovamente la *libertas* e cacciano l'imperatore; il fatto è ricordato dai priori di Perugia, in quegli anni alleata di Siena, i quali scrivono ai Riformatori complimentandosi per la libertà ottenuta e il bene comune ritrovato, ma mettendoli in guardia contro eventuali vendette dell'imperatore: « *Unde, fraternitatem vestram ortamur ut ad bonum proprium et commune toti patrie ita vos disponatis ut vester et noster status perpetua gaudeat libertate* »¹⁰⁵. La nozione di *libertas* presente nelle brevi righe che i priori perugini rivolgono ai senesi è intesa come assenza d'intromissione negli affari cittadini; il forte sentimento patriottico e la tensione verso il bene comune sono ora elementi essenziali per la conservazione del pacifico stato che deve vigere entro le mura cittadine e non solo nel *dominium* extraurbano. I Riformatori adottano alcune riforme importanti fra le quali l'esclusione dei magnati e l'attribuzione di un ruolo di primo piano al capitano del popolo, scelto sempre tra i *cives* senesi e i *populares*. L'allontanamento dei magnati dagli affari del governo provoca però scontati dissidi e lotte interne che inducono Caterina Benincasa a scrivere all'amico e pittore Andrea Vanni, al-

¹⁰⁵ ASS, Concistoro 1778, gennaio 1369 cit. in A. GIORGI, *Il carteggio del Concistoro della Repubblica di Siena. Spogli delle lettere (1251-1374)*, in *Bullettino senese di storia patria*, XC-VII (1990), p. 382.

lora magistrato della città, per ingiungerlo a governare secondo giustizia:

« se egli è in stato di signoria, gitta odore di santa giustizia; però che colui ch'è umile, non fa ingiustizia verso del prossimo suo, né dispiacere, anco, l'ama con se medesimo. E così vi prego, carissimo figliuolo, che ora nello stato vostro manteniate 'l ragione e giustizia al piccolo come al grande, al povero come al ricco; e agguagliatamente a ciascuno rendete il debito suo, secondo che vuole la giustizia santa, condita con la misericordia »¹⁰⁶.

In un'altra lettera Caterina incita i difensori del comune di Siena a tendere al bene comune:

« volendo che la margherita della giustizia sempre riluca ne' petti vostri, levandovi da ogni amor proprio, attendendo al bene universale della vostra città, e non propriamente al bene particolare di voi medesimi »¹⁰⁷.

Le parole con le quali Caterina da Siena esorta il pittore e capitano del popolo ad agire secondo giustizia e i magistrati della città ad impegnarsi per il bene comune sono molto simili a quelle che Remigio de' Girolami aveva rivolto ai priori fiorentini, dopo l'espulsione di Gianno della Bella, per limitare le misure antimagistrazie¹⁰⁸.

¹⁰⁶ CATERINA DA SIENA, *A maestro Andrea di Vanni dipintore*, CCCLXIII, in *Lettere di Caterina da Siena*, a cura di P. MISCIATTELLI, Firenze, 1939, p. 1204. Andrea Vanni è eletto tra i magistrati di novembre e dicembre del 1370 e un Bartolo - fratello di Caterina Benincasa - per i mesi di maggio e di giugno (ASS, Concistoro 55, f. 1r); cfr. R.M. DESSÌ, *Entre Sienne, Naples et Avignon au XIV^e siècle. Formes de la communication visuelle et circulation des peintres-magistrats*, in *Construction et circulation des modèles et des pratiques idéologiques (France et Italie, XIII^e-XVI^e siècle)*, a cura di A. LEMONDE e I. TADDEI, (Actes du colloque, Rome 16-17 Avril 2009), Roma, in corso di stampa).

¹⁰⁷ CATERINA DA SIENA, *A' magnifici signori difensori del popolo e comune di Siena*, CCCLVII, in *Le Lettere di Caterina da Siena* cit. (nota 106), p. 1216.

¹⁰⁸ A partire dal tema « *Potestas et terror apud eum qui facit concordiam in sublimibus suis* » (Job 25, 2), Remigio de' Girolami predica sulla pace e la giustizia e cita l'epistola agli Efesini 2, 14: « *Quia ipse [Deus] est pax nostra qui fecit utrumque, idest magnos et populum, unum, idest unius velle (...). Et ideo omnis iniustitia removenda est a statutis civitatis* » (G. SALVADORI V. FEDERICI, *I sermoni d'occasione, le sequenze e i ritmi di Remigio Girolami fiorentino*, Roma 1901, p. 482 e ss.; E. PANELLA, *Nuova cronologia remigiana*, in *Archivum fratrum praedicatorum*, LX, (1990), pp. 145-311: p. 193), cfr. R.M. DESSÌ, *I nomi dei Guelfi e dei Ghibel-*

Se mi sono soffermata su tali vicende è perché Andrea Vanni fu l'autore, a detta di Luciano Bellosi, dei rifacimenti della parete nord (a destra del vegliardo) e della porzione di muro orientale dov'è rappresentato il corteo con la donna incoronata¹⁰⁹. Non è dato sapere se, e in che misura, Andrea Vanni abbia ridipinto inserendo elementi nuovi sulle immagini d'origine. Le vicissitudini incorse dal comune senese nell'arco di tempo che va dalla tutela di Carlo di Calabria (1326) agli anni della cacciata dei Riformatori (1385), non furono di così poca importanza da poter escludere a priori che delle ridipinture siano state apposte e che alcuni versi siano stati "ritoccati" nella Sala della Pace. Senza dire che le stanze della "canzone", come abbiamo visto, sono state forse composte in due tempi e da due autori, uno dei quali potrebbe essere quel Bindo di Cione del Frate, noto non solo per aver scritto la "Canzone di Roma", ma anche per aver ottenuto dei privilegi nel 1355 proprio da Carlo IV¹¹⁰.

Così come ad ogni cambiamento di regime alcuni documenti scritti erano interpolati, cancellati o addirittura bruciati, altrettanto può essere accaduto ai documenti iconici e performativi. Ma la sorte subita da alcune iscrizioni e dipinti della Sala della Pace non fu tuttavia una vera *damnatio memoriae*; i senesi sembrano aver trasformato la memoria mediante un abile uso del rimpiego. Non è esclu-

lini da Carlo I d'Angiò a Petrarca, in *Guelfi e ghibellini nell'Italia del Rinascimento*, a cura di M. GENTILE, Roma, 2005, pp. 3-78: p. 49.

¹⁰⁹ Cesare Brandi (C. BRANDI, *Chiarimenti sul 'Buon governo' di Ambrogio Lorenzetti*, in *Bollettino d'Arte*, XL (1955), pp. 119-123: p. 121) aveva menzionato fra i possibili autori del rifacimento Matteo da Viterbo e l'autore del trittico n° 183 della Pinacoteca di Siena; L. BELLOSI, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Torino, 1974, p. 53-54, lo attribuisce invece ad Andrea Vanni. Al rifacimento aveva accennato Alessandro Conti: « Sorprende che fino al 1955 [data della pubblicazione dell'articolo di C. Brandi] non sia stato tenuto presente questo rifacimento già notato dal Cavascaselle... fu rifatto da un pittore mediocre vicino a Bartolo da Fredi » (A. CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano, 1973, p. 36).

¹¹⁰ ASS, *Diplomatico*, anno 1355, cfr. A. HUBER, *Die Regesten des Kaiserreichs unter Kaiser Karl IV*, in I. FRIED, BOEHMER, *Regesta Imperii*, VIII, Innsbruck, 1877, pp. 167-168 et E. WERUNSKY, *Der erste Römerzug Kaiser Karl IV*, Innsbruck, 1878, p. 212. Su Bindo di Cione del Frate, cfr. E. LEVI, *Poesia di popolo e poesia di corte nel Trecento*, Livorno, 1915, pp. 203-204 ; R. SCRIVANO, *Bindo di Cione del Frate*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, X, Roma, 1968, pp. 495-496.

so che alla corona posta sul capo del vegliardo-*dominus* sia stato sovrapposto il cappello di vaio del primo magistrato cittadino – il capitano del Popolo – e che l’emblema senese abbia coperto quello del principe. I *cives* avrebbero potuto distruggere l’immagine del vegliardo cancellandone per sempre le tracce, occultandola alla vista di tutti. Non sarebbe stato questo il primo caso di un’immagine scomparsa rappresentante un sovrano: anche di un’effigie di Urbano V per opera di Lippo Vanni, non restano più le tracce¹¹¹. Quanto al “Buon Governo”, se le mie ipotesi sono valide, la scelta dei senesi fu audace e sottile: essi non decisero di cancellare l’immagine del *dominus*, ma di accaparrarne gli attributi, di assorbirne la regalità, sovrapponendo ai segni del sovrano quelli del comune di Siena e del suo governo in carica.

Mentre i fiorentini – pochi anni dopo l’espulsione da Firenze di Gualtieri di Brienne duca d’Atene, avvenuta il 26 luglio 1343 e dopo la morte di Roberto d’Angiò – dipingono la famosa cacciata del tiranno Gualtieri¹¹², non è escluso che i senesi abbiano invece

¹¹¹ « Sotto a chori, o residenze antiche, che si sono levate per fare la nuova porta della sagrestia vi è dipinto Urbano quinto, ma però se ne vede solo la metà, restando dal busto in sù occupata, e guasta quando fu fatto l’organo. Si vede, che stava nella sedia papale, in atto di dar benedictione. Ai piedi vi è scritto *Sanctus Urbanus Papa Quinto obiit A.D. MCCCLXX*. Et immediatamente vi si legge Domenico di Feo fece fare questa opera Lippo Vanni dipinse qui negli anni MCCCLXXII. Sotto a dette parole vi è dipinto il deposito del medesimo Urbano con la figura sopra al sepolcro, et attorno molte figure, che mostrano haver ricevuto gratie, come stroppiati, e spiritati. Si vuole argomentare, che sotto gli altri chori vecchi seguitino altre pitture. Ne chori, o residenze di legname vi s’è trovato scritto: *Hoc fecit Magister Franciscus Tonghi de Senis MCCCLXXXVII* » (CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Chigi, G. II. 48, f. 6v cit. in *Il duomo di Siena al tempo di Alessandro VII, Carteggio e disegni*, a cura M. BUTZEK, Munich, 1996, p. 212). L’affresco descritto da Fabio Chigi durante la scoperta del 1665 data del 1373.

¹¹² L’espulsione del duca d’Atene decorava la prigione delle Stinche di Firenze ed è stata datata al 1350 da G. KREYTENBERG, *Bemerkungen zum Fresko der Vertreibung des Duca d’Atene aus Florenz*, in *Musagetes: Festschrift für Wolfram Prinz*, a cura di R. G. KECKS, Berlin, 1991, pp. 151-165; sulla memoria del tiranno Gualtieri di Brienne cfr. A. DE VICENTHIS, *Storia e stile, 1343/1861. L’immagine del tiranno di Firenze*, in *Condannare all’oblio. Pratiche della ‘damnatio memoriae’ nel medioevo*, Atti del convegno di studio svoltosi in occasione della XX edizione del Premio internazionale Ascoli Piceno (Ascoli Piceno, Palazzo dei Capitani, 27-29 novembre 2008), a cura di I. LORI SANFILIPPO, A. RIGON, Roma, 2010, pp. 159-177.

condannano all'oblio la presenza ingombrante del principe dipinto nella sala del loro palazzo pubblico travestendone le sembianze: il vestito del sovrano cambiò forse colore¹¹³ e il globo divenne lo stemma di Siena.

A questo proposito va ricordato che sulle tavolette della Biccherna e della Gabella si inizia a dipingere nel 1364 (Fig. 21) e in seguito nel 1385 (l'anno della cacciata dei Riformatori) (Fig. 22), un personaggio troneggiante con il cappello di vaio, il bastone del comando e il globo bianco e nero, i colori della balzana¹¹⁴. Al magistrato che rappresenta il capitano del Popolo senese sono consegnati castelli e tributi vari; egli è circondato dai ribelli e dai *cives*, ma non c'è nessuna corona sul suo capo, così come sono assenti gli attributi imperiali e le virtù. È del tutto diversa, invece, la tavoletta del 1344 con la copia del vegliardo (Fig. 24).

La lupa con i gemelli giace ai piedi del vegliardo sia nella versione affrescata sia in quella della tavoletta. L'animale, che è quasi nascosto dai calzari e dal bordo della veste regale, non evoca per nulla la lupa scolpita attribuita a Giovanni Pisano (Fig. 23); al contrario di quest'ultima, che issata in origine su una colonna scrutava con sguardo fiero verso il basso, la lupa della Sala della Pace è in una posizione di sottomissione simile a quella dei nemici di Cristo o dell'imperatore, ma anche dei monaci in un atto di umiltà. Va notato che anche Carlo d'Angiò scolpito dal senese Tino da Camaino posa i suo calzari su due animali, il lupo e l'agnello, assumendo una posa del tutto simile a quella del vegliardo senese (Fig. 17). A questo proposito si possono evocare altri dipinti lorenzettiani di figure sottomesse, come la giustizia posta sotto la tirannide (Fig. 25) o Eva distesa sotto la Vergine negli affreschi di Montesiepi (Fig. 26). Insomma, la lupa senese della Sala della Pace è letteralmente sottomessa. Nonostante ciò, le ridipinture dovettero sortire gli effetti desiderati sì che quel personaggio barbuto seduto sul trono,

¹¹³ VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IV, 2040 [= 12281], fasc. V-6, fol. 19v-20r.

¹¹⁴ Cfr. *Le Biccherne, tavole dipinte delle magistrature senesi (secoli XIII-XVIII)*, a cura di L. BORGIA et al., Florence, 1984, p. 156; cfr. Dessì, *Entre Sienne, Naples et Avignon* cit. (nota 106).

che rappresentò forse all'origine un re angioino, giusto e pacificatore, personificò in seguito la *civitas senarum*. Fu probabilmente per celebrare la *libertas* se nel 1344, a un anno di distanza dalla morte di Roberto d'Angiò, i Nove decisero di riprodurre sulla tavoletta della Biccherna il vegliardo isolato da tutto il resto, senza le scene narrative e le allegorie, nella versione con il copricapo di vaio.

A MODO DI CONCLUSIONE.

LA "PACE", LA "GUERRA" E IL "BUON GOVERNO DEL PRINCIPE"

La storia del comune di Siena è simile a quella di altre città dell'Italia settentrionale e centrale con tutte le vicissitudini alle quali esse vanno incontro verso la metà del Trecento, ovvero con i cambiamenti repentini della classe dirigente, tentativi di assoggettamento di castelli, borghi vicini e città lontane, ma situati in territori strategici da conquistare, come lo fu la Maremma per Siena¹¹⁵. La tutela di Roberto d'Angiò o di suo figlio Carlo duca di Calabria, la discesa dell'imperatore Enrico VII o di suo nipote Carlo di Lussemburgo misero in gioco l'equilibrio di molti governi cittadini, fra i quali anche il regime particolarmente stabile dei Nove. L'impegno e l'azione costante dei *cives* per la conservazione del bene comune del proprio comune, termine associato alla *caritas* e predicato nei sermoni di Angelo da Porta Sole, nelle lettere di Caterina da Siena e nei discorsi dei *cives*, oppure il raggiungimento della *libertas* non erano affatto in contraddizione con la strategia imperialistica di alcune città. Siena era proiettata verso l'espansione territoriale, ma doveva fare i conti con le pressioni di una compagine artigianale che intendeva amministrare la città e riuscì a costituire un Popolo inteso come un corpo politico, in grado di integrare nel proprio governo nobili, popolani ricchi e meno ricchi¹¹⁶. Il lessico usato nella comunicazione che legittima una rivoluzione, il *dominium* sulle città

¹¹⁵ REDON, *L'espace d'une cité. Siennese et le pays siennois*, pp. 137-185.

¹¹⁶ I. MINEO, *Liberté et communautés en Italie (milieu XIII^e-début XV^e s.)*, in *La République dans tous ses états. Pour une histoire intellectuelle de la république en Europe*, a cura di C. MOATTI e M. RIOT-SARCEY, Paris, 2009, pp. 215-250: p. 249.

o che celebra l'ottenimento della *libertas* prende in prestito terminologie omiletiche e giuridiche: la giustizia, la pace, il bene comune, il buono e pacifico stato e il popolo come *corpus* (*corpus unicum*, si legge nei documenti senesi dell'epoca dei Riformatori) sono termini che sovrabbondano nella documentazione senese.

Se nelle prediche dell'arcivescovo di Grosseto o nelle lettere di Caterina da Siena la nozione di bene comune è di natura teologica – sebbene ciò non escluda che i due domenicani abbiano potuto influenzare attraverso le loro parole l'*ordo* sociale cittadino – nelle scritture documentarie essa serve a legittimare regimi apparentemente diversi e molteplici azioni di conquista del territorio. Si pensi in proposito alla *civitas* governata dai Nove ma posta sotto la tutela di Roberto d'Angiò e di Carlo duca di Calabria; alla sottomissione di Massa Marittima e di Grosseto (la prima giustificata dall'inferiorità giuridica, la seconda dal regime tirannico); alla *libertas* di Grosseto che ottiene i privilegi da Carlo IV e che ricade poco dopo sotto il controllo senese, e per finire a Siena governata dai Riformatori e dal capitano del popolo Andrea Vanni.

Se si osservano gli affreschi della Sala della Pace, non c'è dubbio che le immagini siano in grado di associare ciò che le parole scindono. Quegli affreschi ritoccati, ridipinti, restaurati o rifatti, quel "Buon Governo" del muro nord, quella "Pace" e quella "Guerra" dei muri est e ovest costituiscono un palinsesto ma anche un'immagine eterna, grazie al tempo che ha cancellato man mano le tracce della storia. Gli osservatori, a cominciare dalla metà del Trecento e fino ai primi dell'Ottocento, descrivono un dittico e mai un trittico, accostando tutt'al più gli affreschi della "Pace" e della "Guerra" ai dipinti del muro settentrionale, che una fonte quattrocentesca intitola "il Buon Governo del principe"¹¹⁷.

La storia che ho qui proposto, che intreccia atti iconici e atti della parola (non solo la parola del predicatore ma anche di chi leggeva, nelle sale dei palazzi pubblici e dei principi, gli atti di sottomissioni e le lettere), comunicazione verbale e comunicazione visiva è anche una storia di fantasmi poiché molte delle immagini qui de-

¹¹⁷ Cfr. DESSI, "L'invention du Bon Gouvernement" cit. (nota 1), p. 461-462.

scritte non sono più visibili e non c'è nessuna prova, all'esclusione della corona (apparsa durante gli ultimi restauri ma di cui non sono stati pubblicati documenti fotografici), che permetta di affermare che esse siano esistite. Non è certo un fantasma il vegliardo ben visibile oggi, circondato dalle teologali, dalle cardinali, da *Magnanimitas* e *Pax*, che rappresenta un sovrano, il bene comune, la *civitas senarum* e la *civitas Virginis*. Niente di nuovo, si potrebbe obiettare, se non si tiene conto del fatto che quel dipinto, come ho cercato di dimostrare, non rappresenta tante cose insieme solo perché i testi di Aristotele, Cicerone, Brunetto Latini e di altri scrittori l'hanno ispirato o perché così è scritto nei *tituli*, ma soprattutto perché è un'immagine stratificata. Non solo le immagini esprimono ciò che i testi non sono in grado di fare, ma nel caso del "Buon Governo" esse furono performative, anche se appaiono immobili e eterne.

La dottrina giuridica della *civitas sibi princeps*, la forza e la continuità della nozione di bene comune nella sua duplice e indissolubile accezione, terrena e celeste, possono aiutare a comprendere l'archeologia degli affreschi della Sala della Pace. Le cicatrici del "Buon Governo" (Fig. 5 bis) mostrano tuttavia anche l'ambiguità del termine di Repubblica¹¹⁸ e la difficile attuazione dell'ideale del bene comune nelle città con scale territoriali sempre più complesse.

Grazie alle ricerche di Gherardo Ortalli, Max Seidel, Hans Belting, Maria Monica Donato e più recentemente di Giuliano Milani, sappiamo che le immagini dei palazzi comunali e delle piazze cittadine parlavano alla stessa stregua dei documenti e che esse non sono immutabili, ciò può essere confermato, spero, da queste indagini sugli affreschi del "Buon Governo".

¹¹⁸ I. MINEO, *La Repubblica come categoria storica*, in *Storica*, XV (2009), pp. 125-167: p. 149.

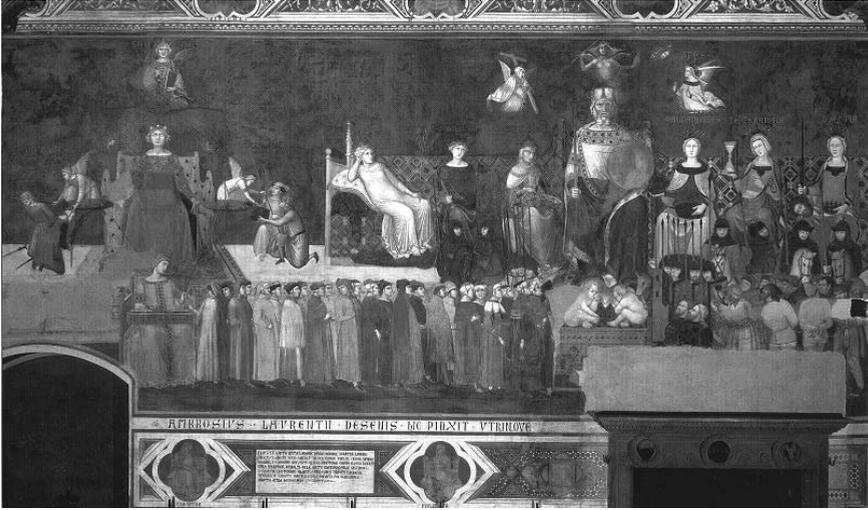


Fig. 1 - Siena, Palazzo Pubblico, *Sala della Pace*, parete nord: *Allegoria del "Buon Governo"*.



Fig. 2 - Siena, Palazzo Pubblico, *Sala della Pace*.



Fig. 3 - Arezzo, Duomo, tomba di Guido Tarlati, «*Comune pelato*»,
Angelo di Giovanni e Angelo di Ventura, 1329-1332.



Fig. 4 - Arezzo, Duomo, tomba di Guido Tarlati, «*Comune in signoria*»,
Angelo di Giovanni e Angelo di Ventura, 1329-1332.



Fig. 5 - Firenze, Palazzo dell'arte della Lana, sala dell'Udienza: *Il buon giudice difeso dalle virtù cardinali*, 1340-1345, ca.



Fig. 5 bis - Foto del lato destro della parete settentrionale della Sala della Pace (1870 ca.), Parigi, Bibliothèque nationale de France, IFN-6500260, n° 62.



Fig. 6a - Roma, Biblioteca del Senato, Stat. mss., n° 8, f. 3r, «Allegoria del comune spogliato», il 'maestro del codice di Piediluco', 1417.



Fig. 6b - Roma, Biblioteca del Senato, Stat. mss., n° 8, f. 5v, «Comune rubato da molti», il 'maestro del codice di Piediluco', 1417.



Fig. 7a - Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis 2554, med. 1rB e 1rb. «Creazione della terra e del mare»; «Chiesa attaccata dai nemici» (terzo decennio del XIII secolo).



Fig. 7b - Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis 2554, med. 1rC e 1rc, «Creazione degli alberi, degli uccelli e dei pesci»; «Chiesa attaccata dai nemici», terzo decennio del XIII secolo.



Fig. 8 - Brescia, Duomo, tomba di Berardo Maggi,
La pace del vescovo e la dedizione dei bresciani (1298), 1308-1311.

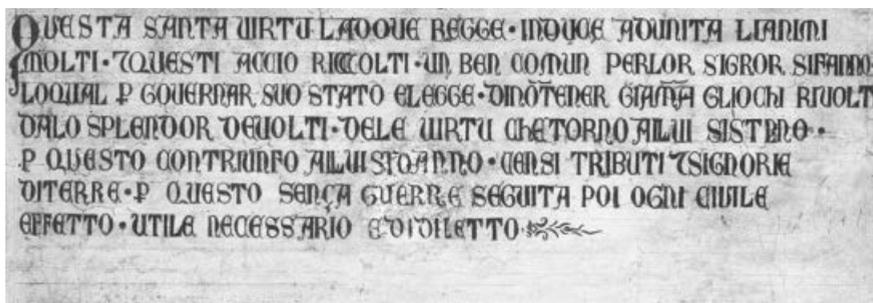


Fig. 9a - Siena, Palazzo Pubblico, *Sala della Pace*, riquadro sotto l'*Allegoria del «Buon Governo»*.

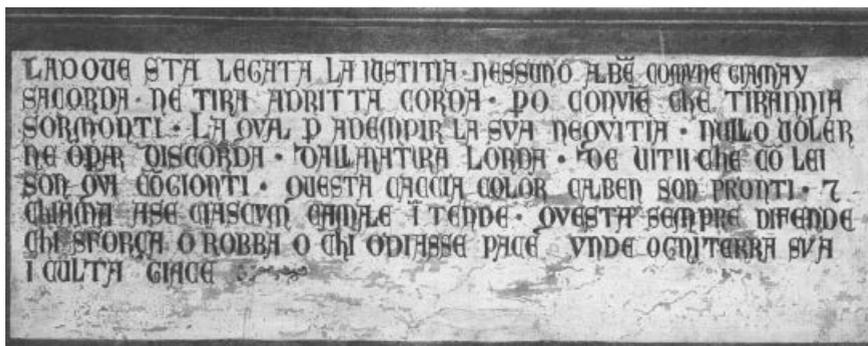


Fig. 9b - Siena, Palazzo Pubblico, *Sala della Pace*, riquadro sotto la '*Tirannide*'.



Fig. 10a - Siena, Palazzo Pubblico, *Sala della Pace*, parete est: *Securitas*.



Fig. 10b - Siena, Palazzo Pubblico, *Sala della Pace*, parete ovest: *Timor*.

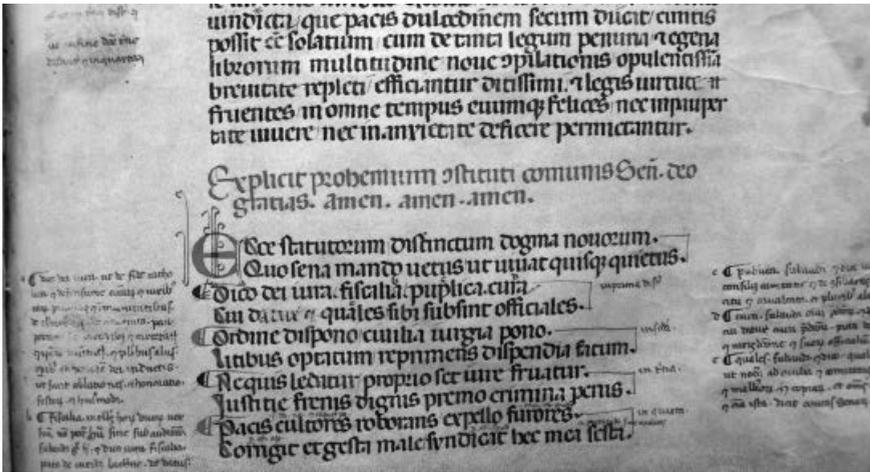


Fig. 11 - Archivio di Stato di Siena, *Statuti di città* 26, f. 2r.



Fig. 12 - Siena, Palazzo Pubblico, *Sala della Pace*, parete est: *Corteo con donna a cavallo incoronata*, Andrea Vanni (?), 1355-1385 ca. e *Danza dei Nove*, Ambrogio Lorenzetti (1338).



Fig. 13 - Padova, Cappella degli Scrovegni, Giotto di Bondone, 1305
(le frecce indicano l'*Ingiustizia e i suoi effetti* e la *Giustizia e i suoi effetti*).



Fig. 14 - Siena, Palazzo Pubblico, *Sala della Pace*, parete nord;
«*I cavalieri, i soldati e i ribelli*», Andrea Vanni (?), 1355-1385 ca.

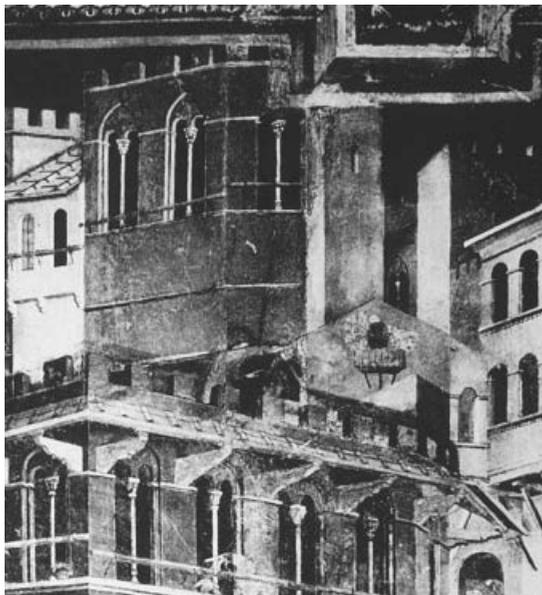


Fig. 15 - Foto (prima metà del XX secolo)
 dettaglio di alcuni edifici dipinti sul muro est della *Sala della Pace*.

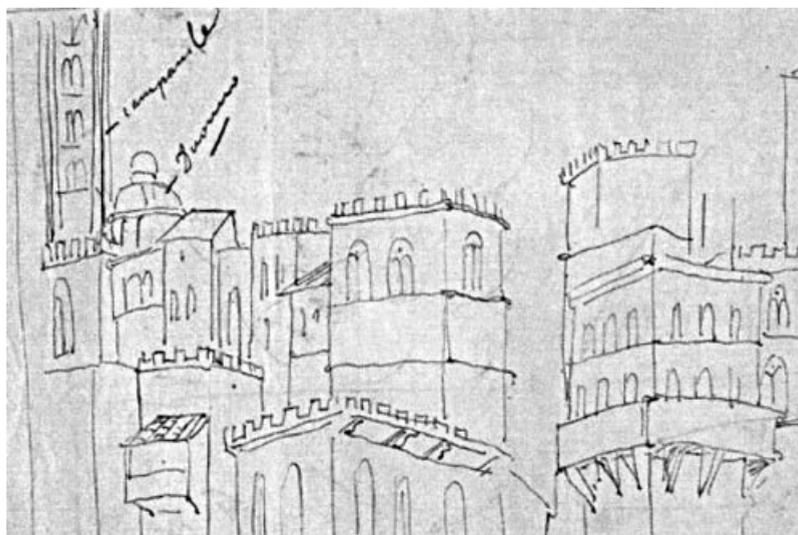


Fig. 16 - Giovan Battista Cavalcaselle, Venezia, Bibl. naz. Marciana, It. IV, 2040 [= 12281],
 fasc. V/6, f. 15r-16v (*sic*), disegno annotato di alcuni edifici dipinti sul muro est della
Sala della Pace (dettaglio).



Fig. 17 - Napoli, Santa Chiara, *Monumento funebre di Carlo duca di Calabria*, dettaglio:
La pace di Carlo di Calabria, Tino da Camaino, 1328.



Fig. 18 - Siena, Palazzo Pubblico, *Sala della Pace*, parete nord,
Ambrogio Lorenzetti e Andrea Vanni, (dettaglio).



Fig. 19a - Siena, Palazzo Pubblico, *Sala della Pace*, parete ovest
dettaglio: stemma con i gigli.

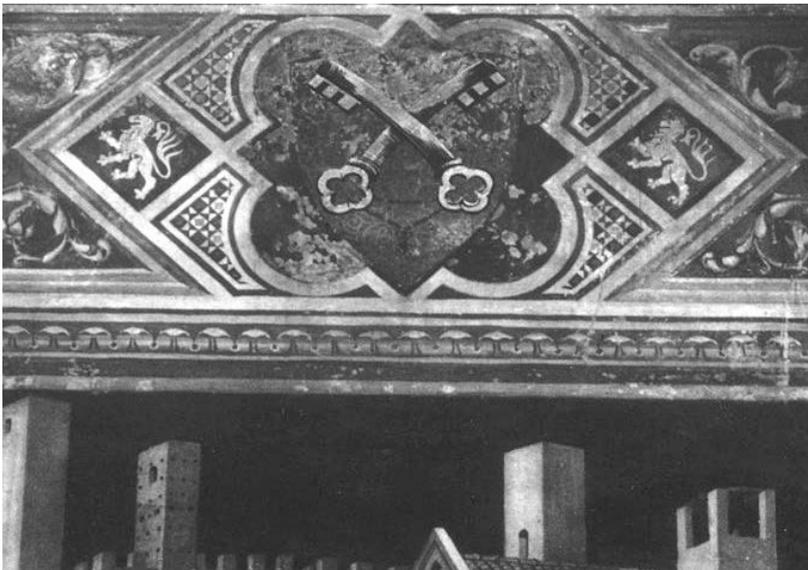


Fig. 19b - Siena, Palazzo Pubblico, *Sala della Pace*, parete est
dettaglio: stemma con le chiavi.

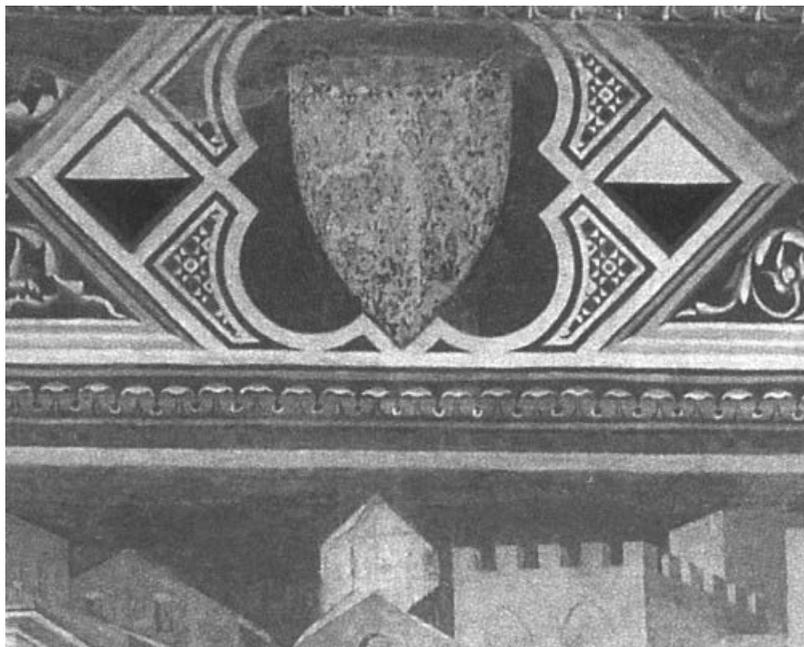


Fig. 19c - Siena, Palazzo Pubblico, *Sala della Pace*, parete ovest:
dettaglio: stemma con il leone.

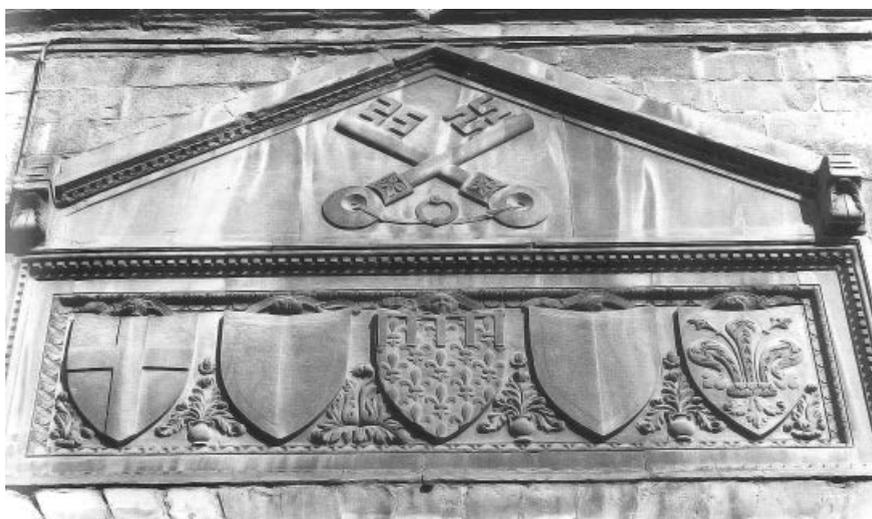


Fig. 20 - Firenze, Bargello, facciata sud, stemmi.



Fig. 21 - Boston, Museum of Fine Arts, Tavoleta della Biccherna del Comune di Siena,
Lippo Vanni, 1364.



Fig. 22 - Siena, Archivio di Stato, Museo delle Biccherne,
Tavoleta della Biccherna del Comune di Siena, 1385.



Fig. 23 - Siena, Museo dell'Opera del Duomo, *Lupa che allatta Romolo e Remo*,
Giovanni Pisano (?), 1284-1285 / 1296-1297.



Fig. 24 - Siena, Archivio di Stato, Museo delle Biccherne,
Tavoletta della Gabella del Comune di Siena, 1344.



Fig. 25 - Siena, Palazzo Pubblico, *Sala della Pace*, muro ovest, dettaglio con la *Tirranide* e la *Giustizia*, Ambrogio Lorenzetti.



Fig. 26 - San Galgano (Montesiepi), Oratorio, *Maestà*, Ambrogio Lorenzetti, dopo il 1340, affresco.