FONDAZIONE BRUNO KESSLER
BIBLIOTECA

HEY JOE

MARIA MONICA DONATO, *Testi, contesti, immagini politiche nel tardo Medioevo : esempi toscani : in margine a una discussione sul "Buon governo"*, in «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento» (ISSN: 0392-0011), 19 (1993), pp. 305-355.

Url: https://heyjoe.fbk.eu/index.php/anisig

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto ASTRA - *Archivio della storiografia trentina*, grazie al finanziamento della Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA è un progetto della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Istituto Storico Italo-Germanico, Museo Storico Italiano della Guerra (Rovereto), e Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA rende disponibili le versioni elettroniche delle maggiori riviste storiche del Trentino, all'interno del portale HeyJoe - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access*.

This article has been digitised within the project ASTRA - *Archivio della storiografia trentina* through the generous support of Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA is a Bruno Kessler Foundation Library project, run jointly with Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Italian-German Historical Institute, the Italian War History Museum (Rovereto), and Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA aims to make the most important journals of (and on) the Trentino area available in a free-to-access online space on the HeyJoe - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform.

con il contributo di
FONDAZIONE CARITRO
CASSA DI RISPARMIO DI TRENTO E ROVERETO

FONDAZIONE BRUNO KESSLER
BIBLIOTECA

HEY JOE

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito HeyJoe, compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza Creative Commons Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the HeyJoe website, including the present PDF file, are made available under a Creative Commons Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.

con il contributo di
FONDAZIONE CARITRO
CASSA DI RISPARMIO DI TRENTO E ROVERETO

Iconologia politica

Testi, contesti, immagini politiche nel tardo Medioevo: esempi toscani

In margine a una discussione sul «Buon governo»

di *Maria Monica Donato*

1. *Immagini politiche e confronto disciplinare*

Intento di queste pagine è l'illustrazione dei materiali, e soprattutto dei problemi, con cui deve confrontarsi chi tenti di ricostruire consistenza e modi dell'uso delle immagini – segnatamente, della pittura monumentale – come veicolo di idee politiche nei Comuni italiani del tardo Medioevo. Proporrò, s'intende, solo una campionatura di casi e questioni, montando sul filo del nostro tema – «Immagini, dottrine, comunicazioni» – esempi tratti da uno studio in corso da tempo: esempi toscani, disposti attorno ai poli esemplari dei palazzi civici di Firenze e di Siena, su un arco temporale che va dal primo Trecento al Quattrocento inoltrato.

Un'indagine sulla comunicazione politica per immagini nelle città-stato del Medioevo trova infatti, in quest'ambito geo-storico, il suo terreno

Questo testo riproduce – con alcuni ampliamenti, e le note che mi sono parse indispensabili – la relazione presentata al Convegno GISEM «Circolazione di uomini, di beni, di modelli culturali nell'Europa dei secoli XII-XVI. I protagonisti e gli spazi» [Orta S. Giulio, ottobre 1992], sezione «Immagini, dottrine, comunicazioni», presieduta da Pierangelo Schiera; conserva pertanto il carattere di riflessione aperta e 'panoramica' legato all'occasione. Più che proporre un 'a fondo' monografico, mi parve infatti utile confrontarmi con colleghi di formazione diversa dalla mia – che è di storica dell'arte – su una casistica varia e su proposte anche provvisorie, ma atte a mettere a fuoco domande rilevanti per un esteso *work in progress* sull'uso politico dell'immagine nei Comuni italiani. I casi qui passati in rassegna riprendono dunque temi di indagini specifiche già compiute o in corso: rimando ai miei studi, citati di volta in volta, per una completa bibliografia.

Nel licenziare queste pagine, vorrei esprimere la mia gratitudine a Pierangelo e Giuliana Schiera, per avermi consentito di aprire con loro ed altri storici un dialogo che prosegue, ed è per me prezioso; e a quanti – maestri, colleghi e amici, storici o storici dell'arte – hanno discusso con me a Orta, Siena, Pisa, Firenze.

d'elezione: certo, per la longevità delle istituzioni comunali a Firenze e a Siena, ma, com'è facile intuire, anche in virtù di un'eccezionale congiuntura storico-culturale. Attorno al principio del XIV secolo, infatti, la piena maturità di quelle istituzioni coincide, innazitutto, con uno slancio senza precedenti dell'edilizia civica pubblica: il primo palazzo pubblico di Firenze, l'attuale Palazzo del Bargello, esisteva dal 1255, ma è al volgere del secolo che, in breve tempo, sorgono il Palazzo della Signoria (Palazzo Vecchio) e il Palazzo Pubblico di Siena, destinati ad ospitare i più insigni manifesti figurati.

Ma soprattutto, a partire da quegli anni si assiste alla messa a punto di un vero lessico politico visuale, capace di soddisfare un'ampia gamma di esigenze comunicative: dalla pubblica esecrazione dei colpevoli di gravi reati, alla sanzione di acquisti territoriali del Comune, alla consacrazione di certi simboli, alla diffusione – che qui più ci interessa – di certi princìpi di etica civica. Committenti, artisti, e quei consiglieri il cui intervento è talora documentato, sono pronti nel mobilitare, in vista di questo nuovo uso del mezzo figurativo, le risorse offerte da uno stupefacente sviluppo culturale: mentre i registri, le funzioni, il pubblico dei due grandi *mass media* disponibili nella società urbana, la lingua volgare e l'immagine, si dilatano a misura impensata, l'iconografia politica – si vedrà – porta impronte non solo di Giotto, ma anche di Dante[1].

Se la Toscana, nella pratica della pittura politica, ha un ruolo privilegiato per continuità, coerenza ed anche qualità di attestazioni, la centralità di Firenze e di Siena si fa anche più esclusiva quando si parli non di immagini legate alla cronaca, o di 'riusi' politici di motivi sacri o allegorici, ma di vere argomentazioni politiche per figura, specie se affidate alla forma più classica e duttile di visualizzazione delle idee: l'allegoria. Anche il non specialista ricorderà, a questo punto, la pittura politica comunale più celebre e complessa, il ciclo impropriamente detto del *Buon governo* dipinto da Ambrogio Lorenzetti nella sala consiliare dei Signori Nove, nel Palazzo Pubblico di Siena (1338-9): un 'discorso' dalla limpida struttura

[1] Dopo l'apertura di H. WIERUSZOWSKY, *Art and the Commune in the Time of Dante*, in «Speculum», XIX, 1944, pp. 14-31, le ricerche, soprattutto monografiche, si sono moltiplicate. Rimando, anche per la bibliografia, agli studi raccolti in H. BELTING - D. BLUME (edd), *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*, München 1989. Per il concetto di 'lessico' politico visivo rimando al mio *«Cose morali, e anche appartenenti secondo e' luoghi»: per lo studio della pittura politica nel tardo Medioevo toscano*, in corso di stampa in *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento*, atti del Convegno internazionale [Trieste, marzo 1993], dove ho tentato di tratteggiare le linee di un possibile approccio sinottico.

argomentativa, imperniato sulla polarità fra le due *Allegorie* degli opposti princìpi di governo (figg. 4-5), con le famose panoramiche (qui non riprodotte) che ne descrivono gli *Effetti* in città e nel contado, chiosato da un puntuale commento di iscrizioni in volgare.

È possibile, per metter meglio a fuoco il nostro problema, partire dalle recente fortuna critica di quest'opera capitale; ma prima, s'impone una sommaria riflessione sul curioso destino di un genere figurativo che, nel complesso, ha attratto più gli storici che gli storici dell'arte. Una quindicina d'anni or sono, facendo il punto sul «contributo sociologico» alla storia dell'arte, Enrico Castelnuovo si soffermava sul persistente disagio degli studiosi professionali delle immagini di fronte all'arte politica:

«Già un tema come quello dell'antica pittura politica è per lo più stato lasciato agli storici e a parte qualche aneddotico accenno che so io alla vicenda che procurò ad Andrea del Castagno il soprannome di Andreuccio degl'Impiccati, lo storico dell'arte preferisce non immischiarsi a queste, troppo modeste vicende ... quest'ultimo tipo di ricerche è considerato da noi, con un certo sussiego, come residuo paleo-positivista»[2].

Le «modeste vicende» della pittura infamante, pratica penale diffusa da metà Duecento in gran parte dell'Italia comunale (di cui le effigi impiccate dei fuorusciti Albizzeschi dipinte da Andrea nel 1440 furono, come quelle botticelliane dei sicari di Giuliano de' Medici, tardive riviviscenze), avevano appena trovato eccellente illustrazione ad opera di uno storico, Gherardo Ortalli: sulla scorta di una mole imponente di fonti testuali, si ricomponevano declinazioni e sviluppi di un genere largamente praticato ma interamente perduto, perché reso caduco – al di là della materiale deperibilità dei manufatti – dalla sua stessa aderenza alla cronaca spicciola[3].

Un uso come quello infamante, per inciso, chiarisce al meglio quell'aspetto cruciale dell'arte politica 'cittadina', cui già accennavo, che è la tensione a una comunicazione vasta, diretta, efficace, e pertanto quanto mai meditata. Normalmente in sottordine nelle fonti più familiari alla storia dell'arte, questa tensione emerge in piena luce da una gamma disparata di fonti documentarie o, in senso lato, storiografiche: dalla variata normativa in materia di pubbliche pitture (quella che regolava, appunto, la pittura infamante; o la puntigliosa enumerazione, da parte nel Comune di Firenze, nel 1329, dei soggetti che ai magistrati forestieri era consentito

[2] E. CASTELNUOVO, *Il contributo sociologico* (1980), in *Arte, industria, rivoluzioni,* Torino 1985, p. 67.

[3] G. ORTALLI, «... *pingatur in Palatio* ...». *La pittura infamante nei secoli XIII-XVI*, Roma 1979.

far dipingere negli edifici pubblici civili)[4], ai non rari resoconti delle reazioni – imbarazzate, indignate, entusiaste, perplesse, mai distratte – che le immagini politiche suscitavano. Penso al disagio, registrato da Giovanni Villani, dei «savi» fiorentini di fronte alle immagini che, infamando il Duca d'Atene, screditavano anche la città che l'aveva fatto Signore[5]; o alle diverse reazioni della «iente» di fronte al drammatico profetismo delle allegorie squadernate da Cola di Rienzo, per preparare la propria ascesa, nel cuore mercantile di Roma, fissate con maestria – le reazioni, come le immagini – nella *Cronica* dell'Anonimo romano[6].

E qui siamo già su un terreno meno «modesto»: si trattava di figurazioni imponenti e complesse, che cronisti dalla vista acuta ritennero meritevoli di menzioni dettagliate. E «modesta» non è, certamente, la galleria di affreschi conservata in Palazzo Pubblico a Siena: ma solo una polemica sull'attribuzione del celebre *Guidoriccio da Fogliano*, tradizionale caposaldo del catalogo di Simone Martini, ha indotto gli storici dell'arte a discutere in quanto immagine politica un'immagine-simbolo del gotico italiano, interrogandosi proficuamente, anche alla luce di casi paralleli, sulla sua funzione nel contesto d'origine[7].

Parlare di immagini politiche significa infatti, ovviamente, delimitare un *corpus* in base non alla qualità, ma alla funzione. Accanto alla riluttanza a «degerarchizzare», anche quella a confrontarsi con la funzione delle immagini – che, di necessità, ne porta in gioco i significati, le intersezioni con la cultura, l'esperienza storica, le forme della vita sociale – ha segnato la sfortuna della pittura politica, e il peculiare destino del *Buon governo*. Con rare eccezioni – fra le quali ricordo, una volta per tutte, gli studi innovativi di Hans Belting sulle pubbliche pitture del Trecento come

[4] M. SEIDEL, *«Castrum pingatur in Palatio». Ricerche storiche e iconografiche sui castelli dipinti nel Palazzo Pubblico di Siena*, in «Prospettiva», XXVIII, 1982, p. 41.

[5] Cfr., per le fonti e un'ampia discussione, S.Y. EDGERTON, *Picture and Punishment. Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance*, Ithaca-London 1985, pp. 78-85.

[6] Cfr. PH. SONNAY, *La politique artistique de Cola di Rienzo (1313-1354)*, in «Revue de l'art», LV, 1982, pp. 35-43; e per un'agile, acuta discussione della propaganda medievale per immagini, P. CAMMAROSANO, *Immagine visiva e propaganda nel Medioevo*, in P. CAMMAROSANO et al., *I linguaggi della propaganda*, a cura dell'Istituto storico della Resistenza in Piemonte, Milano 1991, pp. 8-29.

[7] Penso in particolare a M. SEIDEL, *«Castrum pingatur»*, cit.; una ricapitolazione della discussione in G. RAGIONIERI, *Simone o non Simone*, Firenze 1985.

peculiari *Bildtexte*[8] – gli storici dell'arte hanno cercato nel *Buon governo* soprattutto l'impronta di un grande pittore della realtà, concentrandosi sulle descrizioni di città e campagna.

Intanto, l'apparente unicità e la peculiare struttura del ciclo ne facevano un teste-chiave nelle inchieste storiche più varie: negli *Effetti* si potevano cercare tracce della realtà topografico-urbanistica (dal sistema viario alle tecniche edilizie), o socio-economica (dai rapporti sociali alle forme del commercio alla coltivazione delle viti) di una grande città del Trecento[9].

Quanto alle *Allegorie*, prima che nella letteratura d'arte dilagasse «il timore della conoscenza»[10] avevano a lungo avvalorato l'immagine di Ambrogio come artista letterato – «filosofo», diceva Vasari[11]; nell'ultimo secolo, invece, l'evidenza della tessitura concettuale ha urtato i conoscitori: Bernard Berenson, ad esempio, le lasciava volentieri ai cultori della sciarada[12]. Così, a cimentarsi nel gioco del significato – che dalle *Allegorie* doveva necessariamente partire – sono stati storici e studiosi del pensiero politico; e tra gli storici, di recente, si è accesa una vivace controversia in merito alla coloritura dottrinale delle pitture[13].

La rilevanza di queste ricerche, è il caso di sottolinearlo, va oltre la decifrazione della «sciarada». Cosa si sa, davvero, della cultura politica medievale? Le idee effettivamente condivise, è stato rilevato, saranno rappresentate, meglio che dai grandi classici, da testi minori, legati a

[8] H. BELTING, *Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes*, in *Malerei und Stadtkultur*, cit., pp. 23-64; a p. 63 gli estremi dei precedenti contributi dell'autore.

[9] La secolare e diramata fortuna del *Buon governo* sarà oggetto di un mio prossimo lavoro.

[10] E. WIND, *Arte e anarchia*, trad. it., Milano 1986, p. 75.

[11] G. VASARI, *Le vite*, a cura di R. BETTARINI - P. BAROCCHI, II, Firenze 1967, pp. 181 s.

[12] B. BERENSON, *Pittori italiani del Rinascimento*, trad. it., Firenze - Londra 1957, p. 101 (il saggio è del 1897).

[13] La prima e maggiore eccezione, in un panorama di studi per lo più settoriali, è costituita dal saggio di C. FRUGONI, *Una lontana città*, Torino 1983, pp. 136-210, che sottopone ad un'analisi parimenti serrata l'intero ciclo, incrociando i vari approcci possibili, dalla ricerca delle fonti testuali ai riscontri con la realtà coeva. Il saggio ha ora un'edizione americana (*A Distant City. Images of Urban Experience in the Medieval World*, Princeton, N.J., 1991, pp.118-188), che citeremo ove presenti integrazioni rispetto al testo originale.

precisi gruppi dirigenti, consumati entro contesti delimitati, e perciò testimoni affidabili anche del grado di penetrazione di idee di origine cólta:

«One might even argue, with some exaggeration, that the very distance from a classic text of political thought can contribute to their value as sources of political ideology. Thus, for our knowledge of that ideology in Florence around 1310 Remigio de' Girolami's treatises *De bono communi* and *De bono pacis* are far more relevant than Aquinas' *De regimine principum*»

– così, di recente, Nicolai Rubinstein[14]. In questa prospettiva una pittura politica, il cui contesto di produzione e fruizione è ben noto, il cui messaggio è incisivamente concentrato, la cui accessibilità è più certa di quella di molti scritti, potrà essere interrogata come 'testo' anche più eloquente, e fatta reagire con i testi in senso proprio.

Le pitture, insomma, interessano gli storici proprio per i motivi che spesso ne hanno tenuti lontani gli storici dell'arte: in quanto – come i testi – significano, e in quanto – come e più dei testi – sono ancorate ai c o n t e s t i, e dunque li illuminano: ciò che non vale solo per il *Buon governo*, ma per ogni immagine passibile di fungere da documento per una storia materiale, sociale, culturale.

Fra i rari casi in cui, a margine di una rilevante inchiesta storica sulle immagini, è stato posto con chiarezza il problema del possibile contributo della storia dell'arte, uno ha coinvolto anche il *Buon governo* – nella sua porzione 'paesaggistica'. Di fronte al pur cauto impiego di documenti visivi nella *Storia del paesaggio agrario* di Vittorio Sereni, Giovanni Romano richiamava la necessità di tener conto dell'«insuperabile vischiosità linguistica» della tradizione figurativa, del «crescere della cultura degli artisti sui risultati delle generazioni precedenti, più che su un confronto con la circostante realtà naturale e storica»[15].

Riserve non dissimili possono suscitare le indagini recenti sulla coloritura dottrinale delle pitture senesi, condotte esclusivamente per via di riscontri testuali: la riduzione delle immagini a calco di testi non è dissimile,

[14] N. RUBINSTEIN, *Problems of Evidence in the History of Political Ideas*, in M.L. BIANCHI (ed), *Storia delle Idee. Problemi e prospettive*, seminario internazionale [Lessico Intellettuale Europeo], Roma 1989, p. 91.

[15] G. ROMANO, *Documenti figurativi per la storia delle campagne nei secoli XI-XVI*, in *Studi sul paesaggio*, Torino 1978, pp. 3-91. La recente riediezione (col sottotitolo *Storia e immagini*, Torino 1991) conferma ed articola, nell'*Introduzione*, il richiamo all'affinamento degli strumenti di lettura storica delle immagini, nel confronto fra storici e storici dell'arte.

metodologicamente, dalla lettura delle visioni paesistiche come «specchio di situazioni»[16] materiali.

A partire da questa riserva, lo storico delle immagini può proporre, innanzitutto, un ampliamento dei termini del problema: dal singolo, pertrattato testimone al genere di cui faceva parte, con le sua articolazioni e la sua «vischiosità». Genere non facile da rievocare: un confronto sommario fra quanto è noto e quanto si conserva fa credere che le perdite superino il novanta per cento. È tuttavia verosimile che, per quelle che chiamavo 'argomentazioni per figura' – più rare, più autorevoli e impressionanti di altre pitture politiche – il quadro conoscitivo sia meno lacunoso. Cercherò di mostare che, per valutare anche un apparente *unicum* come il *Buon governo*, è possibile e utile tentare di riproiettarlo nel *Bilderkreis* di cui faceva parte, chiedendosi cosa erediti da modelli precedenti, cosa trasformi, in cosa lo si possa dire nuovo.

La discussione sul *Buon governo* è all'origine di queste osservazioni e sarà il punto d'arrivo di queste pagine. Ma si vorrebbe tentare, qui, di impostare una riflessione più generale sul rapporto fra immagini politiche, testi politici, contesti storici – che è al centro dell'interesse degli storici; e, insieme, su forme e limiti di questo rapporto – che forse lo storico delle immagini può contribuire a delineare.

Le domande sottese alla discussione che segue potrebbero riassumersi così:

– in che misura i messaggi visivi possono riflettere dottrine riconoscibili, o addirittura precisi testi politici (e dunque testimoniarne la diffusione)? E che tipo di testi – di che tenore, di che livello – si presta meglio al confronto con le immagini consegnate all'attenzione dei rettori e del pubblico cittadino?

– In che misura i messaggi politici affidati alle immagini – e si parla di immagini intese a veicolare idee (se non vogliamo dire ideologie), d'intento sempre, in certa misura, generalizzante – sono radicate nei contesti storici e ad esse funzionali?

– E infine, per converso: quali fattori, legati ai modi di produzione e fruizione delle immagini nella società medievale, possono invece limitarne l'aderenza a certi testi, o a certi contesti?[17]

[16] *Ibidem*, p. 3.

[17] Tento, qui, di generalizzare la riflessione avviata a partire da un caso singolo in *Un ciclo pittorico ad Asciano (Siena), Palazzo Pubblico e l'iconografia 'politica' alla fine del*

Esaminerò alcuni casi, in ordine cronologico inverso. Inizierò con una breve rassegna dell'uso politico dell'*exemplum* eroico fra XIV e XV secolo – genere dotato di notevole continuità, e insieme passibile di una significativa varietà di modulazioni – in rapporto agli orientamenti dell''umanesimo civile' (§§ 2 s.); quindi discuterò, a partire dal dibattito in corso sul *Buon governo*, la possibilità di riconoscere una precisa impronta dottrinale nell'iconografia politico-allegorica affermatasi in Toscana dal primo Trecento (§§ 4 ss.)

2. *Gli Uomini famosi: umanesimo civile e inerzia iconografica*

La possibilità di affidare alle immagini monumentali messaggi funzionali all'*hic et nunc*, e improntati da non generiche idee politiche, è rappresentata al meglio dal tipo iconografico, fortunatissimo in Italia nel Tre e Quattrocento, degli *Uomini famosi*: cicli di figure esemplari tratte dal mito, dalla Bibbia, dal romanzo, dalla storia antica o recente.

Poiché, però, il gusto delle serie eroiche ha portata europea, e diffusione diramatissima su un arco di secoli, è utile tener presente il panorama d'Oltralpe: che appare singolarmente uniforme. Dal secolo XIV almeno al XVI, infatti, domina pressoché incontrastato un solo canone, quello dei *Neuf Preux*: tre pagani, tre ebrei e tre cristiani (Ettore, Alessandro, Cesare; Giosuè, David, Giuda Maccabeo; Artù, Carlo Magno, Goffredo di Buglione). L'origine è letteraria: nel 1312 il giullare lorenese Jacques de Longuyon aveva evocato i *preux* come modelli di virtù cavalleresche, paragoni per le iperboliche qualità dell'eroe del suo romanzo *Les Voeux du Paon*. Non stupirà, pertanto, il saperli instancabilmente celebrati, effigiati, 'drammatizzati' nelle corti dell'autunno del Medioevo; può far riflettere, invece, il fatto che dalla metà del XIV secolo il canone cortese sia proposto nei *Rathäuser* tedeschi e svizzeri a edificazione dei rettori municipali: la più antica serie conservata è anzi quella, in pietra, del Municipio di Colonia[18].

Un'indifferenza ai contesti, quella sottesa alla dilagante fortuna dei *preux*, che va di conserva con la lontananza dai testi: la diffusione del tipo avviene infatti prevalentemente per via figurativa – tramite arazzi, minia-

Medioevo, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», III serie, XVIII, 1988, 3, pp. 1105-1272; cfr. qui § 9.

[18] Un regesto delle attestazioni in H. SCHRÖDER, *Der Topos der «Nine Worthies» in Literatur und bildender Kunst*, Göttingen 1971.

ture, incisioni – e sarebbe agevole mostrare che le numerose versioni letterarie del *topos* risentono delle interpretazioni figurate più spesso di quanto non accada il contrario. Il tema, insomma, si diffonde al riparo da ripensamenti di letterati e cure contingenti di uomini di stato.

In Italia, invece, proprio grazie all'interesse di governanti e intellettuali si afferma, dal primo Trecento e già in ambito cortese, la tendenza a formare compagini diverse per diversi contesti: quasi «fotogrammi di una storia della mentalità»[19].

Giotto – anche per l'ampio ventaglio e l'altissimo livello della sua committenza – ha un ruolo decisivo nell'ampliamento non solo dei mezzi formali della pittura, ma anche del repertorio tematico[20]: è lui a inaugurare la fortuna italiana del tema, rappresentando nella reggia napoletana di Roberto d'Angiò una perduta serie di nove eroi, del tutto indipendente da quella canonica[21]. Ancora in una corte, quella padovana di Francesco I da Carrara, la raccolta biografica tutta romana di Francesco Petrarca, il *De viris illustribus*, fu trasposta – presente *in loco* l'autore – in un ciclo, anch'esso perduto, di effigi dipinte[22]; con ciò, i destini del tema si agganciavano agli sviluppi dell'umanesimo storico-politico.

Dopo questa svolta, l'approdo del tema in ambito comunale si registra a Firenze, in Palazzo della Signoria (Palazzo Vecchio), con la regìa di intellettuali di punta. La maggioranza delle opere che abbellirono il palazzo prima dell'età laurenziana è nota solo da fonti scritte: in specie le iscrizioni (*tituli*) che chiosavano le immagini, conservate in trascrizioni manoscritte[23]. Una volta raccolti, questi dispersi testimoni palesano, fra lo scor-

[19] E. BATTISTI, *Cicli pittorici. Storie profane*, Milano 1981, p. 48.

[20] Cfr. anche oltre, § 6. Pensieri di grande freschezza e lucidità offre in proposito J. BURCKHARDT, *L'arte italiana del Rinascimento. Pittura. I generi*, a cura di M. GHELARDI, Venezia 1992 (pp. 42-45): abbozzo di una storia della pittura «nach Inhalt und Aufgaben», di sorprendente attualità per uno studio, come il nostro, fondato su contesti sociali e funzionali e tipologie tematiche delle immagini.

[21] Cfr. C.E. GILBERT, *Boccaccio Looking at Actual Frescoes* (1987), in *Poets Seeing Artists' Work. Instances in the Italian Renaissance*, Firenze 1991, pp. 167-196.

[22] Cfr. M.M. DONATO, *Gli eroi romani tra storia ed «exemplum». I primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, in S. SETTIS (ed), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II: *I generi e i temi ritrovati*, Torino 1985, pp. 103-124.

[23] Si attende N. RUBINSTEIN, *The Palazzo Vecchio, 1298-1532. Government, Architecture, and Imagery in the Civic Palace of the Florentine Republic*, in corso di stampa; una sinossi delle prime decorazioni nel mio *Immagini e iscrizioni nell'iconografia politica fra Tre e Quattrocento*, in corso di stampa in C. CIOCIOLA (ed), *«Visibile parlare». Le scrit-*

cio del Trecento e il 1415 circa, un uso dell'*exemplum* figurato che pare affatto nuovo, funzionale alle più urgenti esigenze ideologico-propagandistiche; non per nulla, sono gli anni della *Crisis* appassionatamente rievocata da Hans Baron, in cui Firenze, scampata alla minaccia prima di Gian Galeazzo Visconti, poi di Ladislao di Durazzo, perfeziona il proprio mito repubblicano.

Il cancelliere Coluccio Salutati (morto nel 1406) progetta un ciclo (perduto) di ventidue *uomini famosi* prevalentemente romani, con *tituli* in esametri latini, sul filo dell'esaltazione di Firenze erede di Roma e della sua resistenza antiviscontea; di Carlo Magno, preteso rifondatore della città, si ricorda ad esempio la vittoria sui «longobardi tyranni»; Pirro e Annibale prefigurano i nemici che la 'nuova Roma' fronteggia con successo[24]. La vittoriosa resistenza contro forze immani e tiranniche era ancora celebrata da una pittura di *Ercole* – il *titulus*, dell'umanista Roberto de' Rossi, trascorreva dall'impresa infantile contro i serpenti ai successi sui «saevi tyranni» – e dal *David* marmoreo di Donatello, con la perduta iscrizione che verosimilmente lo accompagnò dall'ingresso a palazzo (1416): «Pro patria fortiter dimicantibus etiam adversus terribilissimos hostes deus prestat auxilium»; cancelliere era Leonardo Bruni, cui pare possibile attribuire l'iniziativa, se non la composizione del *titulus*[25].

Queste metafore efficaci, sapienti, calibrate trovano pieno riscontro, nello spirito e in molti dettagli, nei testi classici dell'umanesimo civile fiorentino, che – dall'*Invectiva in Antonium Luschum* del Salutati alla bruniana *Laudatio florentinae urbis* – fanno della santità della lotta antitirannica un vero *Leitmotiv*. Nella prospettiva delle nostre domande sul rapporto fra immagini e testi politici, questa congiuntura, che vede coincidere nelle stesse persone i fondatori di una nuova ideologia e i registi di progetti monumentali innovativi, è un caso ovviamente privilegiato (non dissimile da quello dei cartelloni pittorici cui Cola di Rienzo affidava la divulgazione del suo programma di *renovatio*); così com'è lampante il radicamento delle scelte tematiche nella contingenza storica.

ture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento, atti del convegno internazionale [Cassino, ottobre 1992].

[24] Cfr. M.M. Donato, *Gli eroi romani*, cit., pp. 125-148; N. Rubinstein, *Classical Themes in the Decoration of the Palazzo Vecchio in Florence*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», L, 1987, pp. 29-43.

[25] Cfr. M.M. Donato, *Hercules and David in the Early Decoration of the Palazzo Vecchio: Manuscript Evidence*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LIV, 1991, pp. 83-98.

Tuttavia, la storia degli *Uomini famosi* doveva seguire anche altre strade. È in sicuro rapporto con le iniziative fiorentine il ciclo di Taddeo di Bartolo nel Palazzo Pubblico di Siena (1414), allora alleata di Firenze contro Ladislao: a due triadi di eroi di Roma repubblicana, ancora con *tituli* latini (fig. 1), si affida un'intransigente proclamazione di umanesimo, appunto, repubblicano, che implica ovviamente una regìa letterata: e mentre Salutati aveva accolto monarchi come Cesare o Carlo Magno (anche grazie ai loro leggendari legami con Firenze), qui la monarchia è senz'altro equiparata alla tirannide, e Cesare stigmatizzato in un riquadro a parte, con Pompeo, come liquidatore della «romana libertas»[26].

Anche questo ciclo trovò un seguito; ma quanto mai singolare. Nel Palazzo Comunale di Lucignano in Val di Chiana, negli anni '30 del Quattrocento un rettore senese fece rappresentare, in due lunette adiacenti, due triadi di eroi: una citazione del modello di Palazzo Pubblico – ma solo strutturale. La consistenza ideologica, infatti, si dissolve: se una triade è ancora repubblicana (fig. 2), l'altra include, con *Cesare* e *Costantino*, anche *Noè*. L'anarchia tematica proseguì: per oltre trent'anni, altri rettori arricchirono quel nucleo di figure disparate; ne scaturì una singolare serie 'aperta', in cui non cercheremo riflessi di coerenti ideologie o di precise congiunture storiche. Vi si potranno, semmai, inventariare dei *topoi*, quasi perfettamente astorici: la sapienza di *Aristotele* e *Salomone*, l'umiltà vittoriosa di *Giuditta*, e così via[27]. Topici, e astorici, ridiventano anche gli eroi romani: *Bruto maggiore* (fig. 2), che a Firenze e a Siena era l'*exemplum*, stoico e liviano, di un inflessibile credo libertario, è qui il campione delle virtù cardinali; il *titulus* – «Da Bruto, primo consulo de' Romani/ Giusto, prudente, forte e tenperato/ Pigli asenplo ogni difensorato» – replica quello del *Bruto ottimo giudice* raffigurato fra le virtù, impegnate a difenderlo da quattro malintenzionati, nell'affresco di metà Trecento nel Palazzo dell'Arte della Lana di Firenze (fig. 3)[28], opera certamente 'al di qua' del lavoro umanistico sugli *exempla*.

[26] Resta fondamentale N. RUBINSTEIN, *Political Ideas in Sienese Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXI, 1958, pp. 189-207.

[27] Non trovo pertanto condivisibile la lettura 'organica' proposta da CH.L. JOOST-GAUGIER, *Dante and the History of Art: the Case of a Tuscan Commune. Part I*, in «Artibus et historiae», 21, 1990, pp. 15-30; *Part II, ibidem*, 22, 1990, pp. 23-46.

[28] Cfr. S. MORPURGO, *Bruto, «il buon giudice» nell'Udienza dell'Arte della Lana in Firenze*, in *Miscellanea di storia dell'arte in onore di I.B. Supino*, Firenze 1933, pp. 141-163, e ora G. RÜCK, *Brutus als Modell des guten Richters. Bild und Rhetorik in einem Florentiner Zunftgebäude*, in H. BELTING - D. BLUME (edd), *Malerei und Stadtkultur*, cit., pp. 115-131.

3. *Fonti, immagini, iscrizioni*

Queste vicende, in bilico fra 'idee politiche' e 'tradizione visiva', offrono indicazioni utilmente generalizzabili:

– nella progettazione di un'immagine, anche politica, può sempre intervenire la mera efficacia di modelli visivi, la forza propulsiva del tipo figurativo in sé: a Lucignano l''inerzia iconografica' fa irruzione entro un filone tematico che l'applicazione degli umanisti aveva affiancato agli sviluppi recenti del pensiero politico, e reso ricettivo alle sollecitazioni del contesto storico.

Ora, entro il diramato *Bilderkreis* dell'arte politica corre una tensione tra la singolarità di certe imprese e la lunga vita di certi temi, iterati in forme sostanzialmente costanti (ad esempio, fra Firenze e il suo contado la *Verità che strappa la lingua alla Bugia* è attestata dal primo Trecento al primo Cinquecento; l'*Incredulità di S.Tommaso*, modello per i giudici, tenuti a 'toccar con mano' la verità, da fine Trecento a fine Quattrocento)[29]; l'alternativa fra replica iconografica e intervento *ad hoc* di un letterato è chiave sicura per affrontarla.

– D'altra parte, anche dove il programma sia costruito *ad hoc*, il riferimento, magari emulativo, a modelli precedenti non solo è verosimile *a priori* – di norma, si diceva, la tradizione artistica «non facit saltus» –[30], ma può avere decisiva funzione di stimolo: senza il ciclo salutatiano difficilmente avremmo quello di Taddeo di Bartolo, che pure se ne distingue proprio sul terreno delle idee politiche, radicalizzandone le implicazioni repubblicane.

– Si è accennato, poi, ai *tituli*. Che le immagini politiche siano, di norma, chiosate da iscrizioni, è la prova più lampante della loro pretesa di comunicare. Gli *exempla* umanistici recuperano, dal tardo Trecento, il latino classico; ma proprio l'arte politica di Firenze e di Siena, ai primi del secolo, aveva visto la prima massiccia affermazione in pittura del volgare versificato, a scapito del latino della Chiesa[31].

[29] Cfr., per entrambi, M.M. DONATO, *«Cose morali ...»*, cit.

[30] La chiarificazione di questo concetto, cruciale per gli studi iconografici come per la storia delle forme, si deve soprattutto a J. VON SCHLOSSER (cfr. *Zur Kenntnis der Künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen der allerhöchsten Kaiserhauses», XXIII, 1902, pp. 279-338) e a E.H. GOMBRICH: basti citare *Arte e illusione*, trad. it., Torino 1962.

[31] Ho tentato un approccio sistematico in *Immagini e iscrizioni*, cit.; e cfr. F. BRUGNOLO, *Divagazioni sulla poesia per pittura nel Trecento*, e L. BATTAGLIA RICCI, *Epigrafi d'autore*, entrambi in corso di stampa in C. CIOCIOLA (ed), *«Visibile parlare»*, cit.

Anche sotto questo profilo, Palazzo Pubblico a Siena offre un campionario del più alto interesse[32]. La *Maestà* di Simone Martini, compiuta nel 1315 (con sostanziali ritocchi d'autore nel '21), è vistosamente esemplata sulla gran tavola di Duccio di Buoninsegna per il Duomo; ma il messaggio politico si affida per intero al testo vergato ai piedi del trono, additato da uno dei Santi Patroni in primo piano: ben quattordici pregevoli endecasillabi – intessuti di echi danteschi, nonché prima, inattesa attestazione dello schema metrico della *Commedia* – in cui la Vergine stessa, regina della città, esorta alla retta amministrazione della giustizia e alla subordinazione degl'interessi privati al bene comune, minacciando chi, «per proprio stato», comprometta la sicurezza della «*sua* terra»[33].

Le iscrizioni in versi volgari accompagnano – in un crescendo di evidenza – la decorazione del palazzo: quelle del *Buon governo* – che come vedremo dà forma anche visiva a un messaggio ancora imperniato su giustizia e bene comune – compongono una canzone di quattro stanze, sul metro, ancora dantesco, di una delle *Rime petrose*. Giustizia e bene comune, ancora, sono i concetti-guida del sonetto che, nel ciclo di Taddeo di Bartolo [fig. 1], compendia a chiare lettere quanto partitamente esprimono gli epigrammi latini.

Non conosciamo gli autori dei *tituli* senesi. Sappiamo di più per quelli, pure in rima volgare, che a Firenze precedono la fase umanistica inaugurata dal Salutati: sono opera di uomini più o meno versati nelle lettere e variamente partecipi del reggimento, dal banditore Pucci al cancelliere Monachi, al più attivo, Franco Sacchetti[34]. Questi, uomo di stato e di lettere, nell'ultimo quarto del Trecento scrisse molto per le pubbliche pitture: per un'*Incredulità di S. Tommaso*, per un *Marzocco*, simbolo della libertà fiorentina, ed anche per composizioni più complesse; e certo, come Salutati, ebbe parte nella scelta dei temi.

Tenore e paternità dei *tituli*, veicolo essenziale del significato, non sono irrilevanti per il nostro problema: se il nome di un Salutati guida a cer-

[32] La monografia più recente è C. Brandi (ed), *Palazzo Pubblico di Siena. Vicende costruttive e decorazione*, Milano 1983.

[33] Cfr. F. Brugnolo, *Le terzine della «Maestà» di Simone Martini e la prima diffusione della «Commedia»*, in «Medioevo romanzo», XII, 1987, pp. 135-154.

[34] Cfr. S. Morpurgo, *Un affresco perduto di Giotto nel Palazzo del Podestà di Firenze*, Firenze 1897, pp. 10-14; M.M. Donato, *Immagini e iscrizioni*, cit.; L. Battaglia Ricci, *Palazzo Vecchio e dintorni. Studio su Franco Sacchetti e le fabbriche di Firenze*, Roma 1990.

care riscontri, per i suoi progetti figurati, nei sostenuti testi dell'umanesimo civile, quelli d'un Pucci o d'un Sacchetti – figure certo rappresentative delle idee politiche condivise e propagandate dai gruppi dirigenti – orientano, più che sui testi 'alti' del pensiero politico coevo, sulla loro riduzione didascalica a misura municipale, in versi e in prosa, cui loro stessi diedero opera.

La tensione fra fonti testuali e tradizione figurativa; l'opportunità, specie nello studio di opere anteriori o estranee all'elaborazione umanistica, di sondare una letteratura prevalentemente volgare, di scarse pretese teoriche ma di sicura pertinenza contestuale, e come le pitture intesa a vasta comunicazione; il ruolo-chiave dei *tituli* nell'articolazione e ricezione dei messaggi: sono, queste, indicazioni utili anche per accostarsi al *Buon governo*.

4. *La «sciarada»: soluzioni in conflitto*

Concettualmente bipartite, le pitture si sviluppano su tre pareti: al centro, l'*Allegoria del buon governo* (fig. 4) fornisce la ricetta del reggimento capace di produrre la «dolce vita e riposata», secondo il bellissimo 'titolo' suggerito dalle iscrizioni per la visione della terra ben governata che si distende sulla parete destra. Sulla sinistra si concentrano l'*Allegoria del Malgoverno* (fig. 5), in angolo col suo contraltare, e i suoi spaventevoli *Effetti*.

La discussione si è concentrata quasi esclusivamente sulla composizione centrale. La dominano due figure: a sinistra la *Giustizia*, identificata dall'*incipit* del *Liber Sapientiae*, «Diligite iustitiam qui iudicatis terram», e sovrastata da *Sapienza* alata; a destra una venerabile figura maschile (fig. 6) con i contrassegni del Comune senese: il bianco e nero della 'balzana' araldica, il sigillo cittadino, ingigantito, nella mano sinistra, e ai piedi la lupa nutrice dei mitici fondatori Aschio e Senio (anche Siena è una della 'nuove Rome' del Medioevo); il vecchio troneggia fra le *Virtù cardinali*, cui si aggiungono *Magnanimitas* e *Pax*, mentre le teologali gli volteggiano attorno al capo. Le due figure maggiori sono collegate da una corda: dai piatti della bilancia di *Giustizia* scendono i due capi; li raccoglie *Concordia*, identificata dall'iscrizione sulla pialla che tiene in grembo, simbolo di uguaglianza fra cittadini, appunto, concordi: la corda passa infatti per le mani di un livellato drappello di ventiquattro uomini, per finire nella destra del vecchio. A destra, al livello dei cittadini, due signori offrono al vecchio i loro castelli; alcuni malfattori, vigilati da soldati, attendono la loro sorte.

Fu Nicolai Rubinstein, nel 1958, a cimentarsi per primo con la «sciarada». «Gli animi molti», recita l'iscrizione, resi concordi dalla giustizia «un ben comun per lor signor si fanno» – eleggono a loro guida il bene comune – il cui dominio s'ispira alle «virtù che intorno a lui si stanno»: il vecchio, dunque, incarna il *Bene comune*. La preminenza della giustizia legale («questa virtù che più d'altra risprende»), ispirata dalla sapienza, ed il bene comune come suo esito trovano riscontro nelle dottrine aristoteliche, che, tornate disponibili a metà Duecento l'*Etica* e la *Politica*, Tommaso aveva conciliato con la tradizione cristiana, ed altri – predicatori, giuristi – avevano adattato al contesto comunale. Più che indicare una fonte, Rubinstein evocava una temperie culturale, rappresentata da una vasta gamma di testi, in cui certi concetti aristotelici avevano piena cittadinanza[35].

Ma, di recente, la rilevanza della cultura aristotelica non solo per queste pitture, ma per la genesi stessa di un pensiero politico comunale è stata radicalmente ridimensionata. Secondo Quentin Skinner, la prima compiuta formulazione di un'ideologia repubblicana può riconoscersi in una pubblicistica fiorita dal primo Duecento – dunque, prima della ricomparsa di Aristotele –, intesa alla formazione etica, pratica e retorica dei magistrati: *Artes dictaminis* e *vademecum* per podestà, nutriti di fonti latine (Cicerone, Sallustio, Seneca), in parte filtrate da *summae* e florilegi medievali. Pagine 'utilitarie', che pure restituiscono i lineamenti di una «precisa teoria», tanto coerente da fronteggiare illesa, una volta recuperato Aristotele, le tentacolari architetture della scolastica[36]. Culmine di questa tradizione – che chiameremo, con Skinner, «preumanistica» – è Brunetto Latini: e sulla scorta del *Tresor* (1266), indicato come fonte diretta, Skinner legge anche l'*Allegoria*, che gli appare «il contributo più memorabile» alla discussione su «gli ideali e i metodi dell'autogoverno repubblicano»: e immune da tratti aristotelici. In particolare, l'idea che giustizia e bene

[35] N. RUBINSTEIN, *Political Ideas*, cit., pp. 180-189. Prima, sono da ricordare gli accenni di L. ZDEKAUER, *Iustitia. Immagine e idea*, in «Bullettino senese di storia patria», XX, 1913, pp. 384-425 e di E.H. KANTOROWICZ, *I due corpi del re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, trad it., Torino 1989, pp. 97 s. (l'edizione originale è del 1957). C. FRUGONI, *Una lontana città*, cit., ha accolto l'indicazione aristotelica, pur sottoponendola a revisioni e integrazioni: cfr. specialmente pp. 138-140.

[36] Già nel suo *Le origini del pensiero politico moderno*, I: *Il Rinascimento* (1978), trad. it., Bologna 1989, Skinner trattava la tradizione preumanistica in un capitolo a parte («Retorica e libertà») rispetto a quella di matrice aristotelica («Scolastica e libertà»).

comune siano i cardini del «buono stato» non comporta la conoscenza di Aristotele o Tommaso, essendo già familiare ai preumanisti[37].

Impostato così, il problema si fa delicato. Non si tratta solo di stabilire in che misura gli affreschi siano aggiornati agli sviluppi dottrinali: la reinterpretazione iconografica e quella storiografica fanno, in questo saggio, tutt'uno: sulle pitture, interrogate come 'il' manifesto dell'ideologia comunale, grava la responsabilità di concorrere all'identificazione di una fase fondante della storia del pensiero politico moderno.

Ma sul tappeto c'è anche un altra, più radicale questione. Nel più recente studio d'insieme sulle pitture, Randolph Starn sottoscrive il richiamo al *Tresor*, ma non l'alta opinione dei precedenti esegeti sulla consistenza ideologica delle immagini: che, lungi dal visualizzare qualsivoglia dottrina, non sarebbero che un coacervo di «commonplaces», e nell'invecchiata compilazione del Latini troverebbero, se non una fonte, certo un esauriente riscontro[38]. In ogni caso, stando agli studi recenti i riscontri testuali più calzanti sono offerti da una letteratura di originalità e levatura teorica modesta, che precede le pitture di circa un secolo.

Una compiuta disamina di queste interpretazioni esula, qui, dal mio proposito, così come un'esaustiva rilettura degli affreschi. Lo scopo delle note che seguono – concentrate su singoli, decisivi snodi del programma pittorico – è duplice: da un lato credo sia possibile confermare, anche con argomenti desunti dalla storia della tradizione visiva, che l''aristotelismo comunale' ha lasciato nelle immagini segni inequivoci; dall'altro, il caso si presta ad una riflessione generale su modi e limiti della ricerca di nessi fra immagini e fonti dottrinali.

Divergenze esegetiche di questa portata, infatti, non son certo un'esclusiva del *Buon governo*, la cui recente vicenda critica richiama quelle di

[37] Si cita da Q. SKINNER, *L'artista come filosofo della politica*, in «Intersezioni», VII, 1987, 3, pp. 439-482, ma tenendo conto della versione lievemente più ampia comparsa in «Proceedings of the British Academy», LXXII, 1986, pp. 1-56; una versione abbreviata in H. BELTING - D. BLUME (edd), *Malerei und Stadtkultur*, cit., pp. 85-103. Skinner ha approfondito lo scavo di questo «lowest ... stratum in the history of Renaissance republicanism» in *Machiavelli's «Discorsi» and the pre-humanist origins of republican ideas*, in G. BOCK - Q. SKINNER - M. VIROLI (edd), *Machiavelli and Republicanism – (Ideas in context)*, Cambridge 1990, pp. 121-141. Sul saggio di Skinner esprime sostanziali riserve C. FRUGONI, *A Distant City*, cit., pp. 189-193.

[38] R. STARN, *The Republican Regime of the Sala dei Nove in Siena, 1338/40*, in R. STARN - L. PARTRIDGE, *Arts of Power. Three Halls of State in Italy, 1300-1600*, Berkeley - Los Angeles - Oxford 1992, pp. 36 ss.

altri capolavori vistosamente densi di pensiero: ad esempio la *Stanza della Segnatura* di Raffaello. Di fronte alla disparità delle proposte, già nel 1893 Franz Wickhoff suggeriva di ripartire dalla lettura diretta di immagini e iscrizioni[39]. Sessant'anni dopo Ernst Gombrich ribadiva e precisava: tentando di intendere un ciclo così composito, è sempre il caso di considerarlo globalmente; e, cercando riscontri testuali, non va sottovalutata la possibilità che la composizione sia debitrice, prima che a una traccia scritta, a ricordi visivi: l'esperienza dell'artista, la tradizione iconografica[40].

Sono riserve che possiamo far nostre: e si potrebbe riassumerle nell'invito, banalissimo, a 'guardar meglio' le immagini come tali. La ricerca di rispondenze biunivoche fra immagini e fonti, fondata sul presupposto che le prime traducano le seconde, comporta infatti il rischio, per dir così, di proiettare sulle pareti il dettato dei testi, trascurando la preliminare lettura del discorso figurato, con i suoi complementi verbali, entro il genere di cui fa parte. È su questo terreno, come ho anticipato, che gli storici dell'immagine possono contribuire ad una discussione rispetto alla quale, per ora, si sono tenuti in disparte.

5. *«Comune» o «Signoria»?*

Un solo esempio. Nel saggio di Skinner, la rete di rispondenze stabilita fra fonti e immagini è serratissima[41]. Ne segue un piccolo terremoto

[39] F. WICKHOFF, *Die Bibliothek Julius II*, in «Jahrbuch der Königlichen preussischen Kunstsammlungen», I, 1893, pp. 49 ss.

[40] E.H. GOMBRICH, *La Stanza della Segnatura di Raffaello e il carattere del suo simbolismo* (1956), in *Immagini simboliche. Studi sull'arte del rinascimento*, trad. it., Torino 1972, pp. 121-145.

[41] La prima sezione del saggio descrive le linee portanti dell'ideologia preumanistica, ponendole in puntuale contrasto con quelle del pensiero politico scolastico; nella seconda la pittura viene decifrata come manifesto di quell'ideologia. D'altra parte, la prima sezione è strutturata in modo da preparare la seconda, al punto che la sintesi della «teoria costituzionale» preumanistica pare una descrizione dell'*Allegoria* (mai offerta, invece, come tale): «se i nostri legislatori sono ispirati dalla s a g g e z z a [= *Sapienza*], e dunque amano la g i u s t i z i a, i loro decreti riusciranno a l e g a r c i insieme [= la corda] nella c o n c o r d i a e nell'equità [Skinner interpreta la *Concordia* come *equitas*] in modo da conseguire il b e n e c o m u n e [«un ben comune ...» nell'iscrizione] e, di conseguenza, il trionfo della p a c e [= *Pax*, di cui Skinner sottolinea la posizione centrale]» (p. 453); pertanto è necessario «trovare u n r e g g e n t e 'p e r l o q u a l e' si possa sperare di raggiungere questi obbiettivi» (p. 463); qualche pagina dopo, l'inter-

esegetico, che trova il suo epicentro nella reinterpretazione della «misteriosa figura regale» del vecchio (fig. 6) come «rappresentazione simbolica del tipo di signore o di signoria che la città deve eleggere, se vuole che siano seguiti i precetti della giustizia e che si assicuri il bene comune»[42]: ossia, di quella classe di governo che la letteratura preumanistica mira a formare.

Cambierebbe davvero molto: dalla celebrazione della comunità virtuosa e concorde, a quella di chi la governa; ma certamente non è così. Attorno alla testa del vecchio è istoriata una sigla, *CSCCV*: *Commune Senarum civitas Virginis* (la seconda *C* è di restauro). All'interno della composizione le iscrizioni hanno costantemente funzione designativa: *Pax*, ad esempio, *è* la *Pace*; la sigla, dunque, non può visualizzare l'immagine del magistrato che 'regge sulle spalle' la comunità, contenuta in alcuni trattati preumanistici[43]: semplicemente dice che il vecchio *è* il Comune; e «tal Comuno» lo definisce, sulla parete contigua, il cartiglio impugnato da *Securitas*[44]. Ma dei *tituli* volgari della sala Skinner prende in considerazione un solo passo – «gli animi molti / un ben Comun per lor signor si fanno» – per proporne la sola lettura che ritiene compatibile con l'uso linguistico coevo: i cittadini «ottengono il bene comune tramite il loro Signore»[45]. Ma, a parte l'assoluta normalità dell'uso predicativo di 'per' nel volgare del Trecento[46], la lettura completa delle iscrizioni toglie ogni dubbio. Poco più giù si legge che «a lui / si danno censi, tributi e signorie di terre»: tutto regolare, se «lui» è il *Comune-Bene comune*; fosse il magistrato, si rasenterebbe un'improprietà politica clamorosa. E sotto l'*Allegoria del malgoverno* (fig. 5) si legge che «nessuno al ben comun già mai s'accorda / né tira a dritta corda»: rimando letterale, per contrasto, all'affresco contiguo, in cui la corda finisce, appunto, in mano al *Bene comune*.

pretazione di un 'per' nell'iscrizione è decisiva per identificare il vecchio come reggente ideale (cfr. subito sotto).

42 Q. Skinner, *Ambrogio Lorenzetti*, cit., pp. 470-474.

43 *Ibidem*, p. 472.

44 L'ha osservato anche C. Frugoni, *A Distant City*, cit., p. 193.

45 Q. Skinner, *Ambrogio Lorenzetti*, cit., p. 475.

46 Basta sfogliare le *Concordanze* dantesche: «mi chiese questi per maestro» (*Inferno*, XXVII, 96); «lo tuo piacere omai prendi per duce» (*Purgatorio*, XVII, 131); «fummo ordinate a lei per sue ancelle» (*Purgatorio*, XXXI, 108); «questa crudel che m'è data per donna» (*Rime*, C, 26); ecc.

L'identificazione del vecchio come *Comune-Bene comune*, dunque, non è indotta da aprioristica fiducia nell'ispirazione scolastica delle pitture[47], bensì dichiarata nelle iscrizioni. Un primo punto di metodo: trattando del rapporto fra e immagini e testi, è necessario partire da quelli che l'immagine stessa offre come guida.

6. *Precedenti: Giotto e l'«ideologizzazione del Comune»*

Una sostanziale conferma può venire dal controllo sulla tradizione iconografica. Se oggi è l'allegoria politica trecentesca per eccellenza, quella senese non era la prima: se considerata, anzi, nella polarità dei suoi due versanti, si rivela come un'accorta emulazione di modelli resi esemplari da Giotto (morto nel 1337): le immagini, si è detto, si nutrono innanzitutto di altre immagini.

La definitiva conferma dell'identità del vecchio come *Comune* – questa l'identità primaria, garantita dai contrassegni iconografici e dalla didascalia interna – viene anzi dal fatto che, dietro l'*Allegoria* senese, 'traspare' un perduto affresco allegorico di Giotto al Palazzo del Podestà di Firenze. Protagonista era proprio il *Comune*, che, stando al Vasari, appariva «in forma di giudice con lo scettro in mano a sedere» e accompagnato dalle virtù cardinali[48]. Anche a Siena il *Comune* (fig. 6), seduto fra le virtù, è «in forma di giudice»: in capo non ha, come talora si dice, una corona, ma il cappuccio bordato di vaio dei podestà, responsabili della giustizia civile, e degli uomini di legge in genere: probabilmente, è un riflesso fedele del tipo giottesco.

Molto probabilmente, anche l'affresco fiorentino era strutturato a dittico: la scena del *Comune* sovrano seguiva ad una che lo vedeva «rubato» (così Ghiberti e Vasari): cittadini avidi e furiosi gli strappavano barba, capelli, vesti, borse, calzari. Si conoscono due sonetti, di Antonio Pucci, in rapporto con le pitture: nel primo un personaggio si rivolge al *Comune* deplorando l'accanimento dei cittadini nel derubarlo e lacerarlo: l'allusione

[47] Q. SKINNER, *Ambrogio Lorenzetti*, cit., p. 442, che in realtà discute solo l'identificazione col *Bene comune* (cfr. *ibidem*, p. 474, n. 213); in R. STARN, *The Republican Regime*, cit., p. 50 e n. 134, la questione è oscurata: l'immagine «usually identified as Common Good» pare «associated with the Commune», ma sarebbe una «multivalent personification»: «a combination of ruler, saint, and seated magistrate».

[48] In attesa di presentare uno studio specifico su questa pittura, di cui anticipo qui qualche linea (ma cfr. anche il mio *«Cose morali ...»*, cit.), rimando, anche per le fonti citate, al vecchio ma prezioso S. MORPURGO, *Un affresco perduto*, cit.

all'appropriazione di risorse pubbliche e alle lotte di fazione, mali endemici nella Firenze di primo Trecento, è esplicita. Nel secondo il *Comune* annuncia il capovolgimento della situazione: «per tempo o tardi» l'autorità legittima è ripristinata, e i «rubatori» puniti senza pietà. Immagini, dunque, duramente ammonitorie: intese, dice Vasari, a «metter paura ai popoli».

Una precoce eco visiva è offerta da due rilievi della tomba del Vescovo e Signore d'Arezzo, Guido Tarlati, dei senesi Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, nel Duomo cittadino (fig. 7); la data, 1330, è ovvio *terminus ante quem* per l'affresco giottesco[49]. Inseriti in una vera biografia scolpita del defunto, i rilievi illustrano i salvifici effetti della sua ascesa al potere: il *Comune di Arezzo*, come quello senese vecchio e barbato, appare prima «pelato» (ovvero «rubato»), quindi restaurato «in signoria» in seguito all'ascesa di Guido, che (subentrato nel ruolo che, a Firenze come poi a Siena, toccava alle virtù) lo assiste mentre ascolta suppliche e decreta condanne.

Tutto fa credere che anche in questo caso Giotto avesse introdotto novità di rilievo. Le virtù cardinali, fin dall'epoca carolingia ingrediente d'obbligo dell'iconografia dei sovrani[50], prendevano posto a fianco della personificazione del *Comune*: che pare, invece, immagine nuovissima. Si potrebbe dire che, con ciò, l'iconografia raggiungeva proprio la letteratura preumanistica duecentesca: le virtù cardinali sono il fulcro dell'etica del rettore, ad esempio, nel *De regimine civitatum* di Giovanni da Viterbo, scritto a Firenze[51]. Ma nell'affresco – il punto è discriminante – non si trattava di qualità personali: era il *Comune* stesso, che, appropriandosi un canonico attributo del potere monarchico, proclamava la propria legittimità e sovranità come istituzione.

E proprio in quanto entità istituzionale, giuridico-politica, il *Comune* prendeva l'aspetto del giudice, là dove, per la rappresentazione della città

[49] Manca uno studio iconografico sulla tomba; osservazioni preliminari nel mio *«Cose morali ...»*, cit.: qui segnalo anche il riconoscimento di un'altra versione trecentesca del *Comune rubato*, in un affresco nel Palazzo della Ragione a Padova che, pur ridipinto, presenta uno schema quasi identico a quello del rilievo Tarlati (cfr. *Il palazzo della Ragione a Padova. Gli affreschi*, prefazione di G. Bozzolato, Roma, 1992, tav. III). Ma di queste e altre testimonianze figurate mi occuperò altrove.

[50] Cfr. p.es. M. Seidel (ed), *Giovanni Pisano a Genova*, Genova 1987, pp. 90 ss.

[51] Iohannis Viterbensis, *Liber de Regimine civitatum*, a cura di G. Salvemini, in *Bibliotheca Juridica Medii Aevi*, III, Bologna 1901, pp. 245-253; la datazioni proposte oscillano fra il 1228 e il 1263.

come entità storico-geografica, Nicola e Giovanni Pisano avevano già resuscitato la personificazione classica, femminile e matronale (ad esempio nella Fontana di Perugia). Per la rappresentazione di magistrati, anagraficamente identificati o meno, esistevano precedenti[52]: ma fra l'immagine del magistrato e la personificazione del Comune sussiste un dislivello concettuale che, a mio parere, presuppone (e a suo modo registra) un mutamento di cultura politica: qui, insomma, il ricorso agli sviluppi dottrinali sembra imporsi.

Mentre le virtù visualizzavano la sovranità del *Comune*, l'assalto della prima scena compendiava icasticamente il dissidio, esiziale e onnicomprensivo, fra interessi dei singoli «rubatori» e il bene della città-stato: sì che si può dire fosse già implicita, qui, l'identificazione fra Comune e bene comune esplicitata dalle iscrizioni del *Buon governo*. Si ricorderà, allora, che proprio a Firenze, ai primi del Trecento, la letteratura preumanistica centrata sul magistrato era superata da una pubblicistica di più alta consapevolezza teorica, in cui prendeva forma quella che è stata chiamata «ideologizzazione del Comune»[53]: è del 1304 un'opera di nitida impronta aristotelica come il *De bono communi* del domenicano Remigio de' Girolami che, l'occhio fisso alla tragedia delle fazioni e alle lotte per il potere economico, pone al centro il rapporto, al suo tempo deplorevolmente conflittuale, del singolo col Comune, come superiore entità istituzionale ed etica[54].

Anche pensando al dibattito sul *Buon governo*, e ai recenti accostamenti dell'*Allegoria* al *Tresor*, questo sviluppo pare decisivo. In un manuale come quello di Giovanni da Viterbo, ad esempio, «l'impegno teoretico si esaurisce nella messa a fuoco della figura del podestà»[55]; e

«a Brunetto, come a Giovanni da Viterbo, della politica interessarono più il senso comune e le regole che non la teoria ... egli odia lo spirito di fazione che lo aveva costretto all'esilio, ma ... non si prova a teorizzare sul comune o a discutere ... la differenza tra il governo legittimo e la tirannia. Remigio, invece, fece tutto questo:

[52] Per il ruolo delle figure dei giudici, ad esempio, nei programmi figurativi federiciani, basti E. KANTOROWICZ, *Federico II Imperatore*, trad. it., Milano 1988, pp. 534-539.

[53] M.C. DE MATTEIS, *La «teologia politica comunale» di Remigio de' Girolami*, Bologna 1977, *passim*.

[54] Cfr., oltre all'introduzione della DE MATTEIS, *ibidem*, almeno C.T. DAVIS, *Un teorico fiorentino della politica: fra Remigio dei Girolami* (1960), in *L'Italia di Dante*, trad. it., Bologna 1988, p. 208.

[55] M.C. DE MATTEIS, *La «teologia politica»*, cit., p. XXVII.

analizzò con grande acutezza le cause di dissenso nella propria città e cercò, con i suoi trattati e i sermoni, di convincere i concittadini ... a servire il bene del comune, che coincideva con il bene comune»[56].

Giotto non rappresentò il podestà, o il magistrato più o meno ideale, bensì – sotto le sue spoglie – proprio il Comune, come istituzione superiore agli interessi particolari, e da essi mortalmente minata: la sintonia fra allegoria politica e sviluppi del pensiero pare dunque, al suo livello, già stabilita.

7. *«Comune» vs. «Tirannide»: la scolastica e la «paura»*

Ciò detto, pare più difficile ricondurre le pitture senesi sul terreno della cultura preumanistica: perché non v'è dubbio che, per il *Buon governo*, il ciclo giottesco fosse un modello deliberatamente emulato: il lungo soggiorno fiorentino di Ambrogio, il suo attento studio di Giotto, la stessa rivalità tra le due città garantiscono la precisa *lignée* fra le prime allegorie politiche monumentali note della pittura italiana.

Tanto più che, accanto a quello fiorentino, il ciclo senese mette a frutto un secondo modello giottesco: le allegorie di *Giustizia* e *Ingiustizia* della Cappella degli Scrovegni di Padova (fig. 8), che Ambrogio deve aver conosciuto tramite disegni o derivazioni. La virtù ed il vizio politici comparivano qui, per la prima volta, come principali, al centro delle rispettive serie[57]: nuovissimi, nell'indimenticabile impianto monumentale e nell'iconografia, e ulteriormente caratterizzati in senso secolare dalle 'predelle' che ne illustrano gli effetti sociali, ovvio incunabolo delle panoramiche senesi; «... cantatur, venditur, it mercator ...», si leggeva sotto la *Giustizia*: in piccolo, le stesse attività degli *Effetti del buon governo*. Come quella giottesca, la *Giustizia* senese [fig. 4] tiene in equilibrio una bilancia calata dall'alto, con due angeli in azione sui piatti; meno osservata l'affi-

[56] C.T. Davis, *Tolomeo da Lucca e la repubblica romana*, in *L'Italia di Dante*, cit. pp. 258 s. (per la «differenza fra governo legittimo e tirannia» cfr. § 7). La sovrapposizione, nei testi del Girolami, fra bene comune e bene del Comune era già richiamata da N. Rubinstein, *Political Ideas*, cit., p. 185, a proposito del *Comune - Bene comune* del *Buon governo*.

[57] Cfr. J.B. Riess, *Justice and Common Good in Giotto's Arena Chapel Frescoes*, in «Arte cristiana», LXXII, 1984, pp. 69-80. La miglior trattazione a me nota del ciclo allegorico resta S. Pfeiffenberger, *The Iconology of Giotto's Virtues and Vices at Padua* (Diss.), Bryn Mawr College, 1966.

nità fra l'Ingiustizia e la protagonista dell'*Allegoria* negativa, *Tirannide*[58] (fig. 5): entrambe armate, ostentano zanne ed artigli rapaci (alle mani a Padova, ai piedi a Siena).

Non sono, questi, confronti nuovi[59]; ma nella discussione sul tenore ideologico del *Buon governo* sono rimasti lettera morta. Eppure, gli scarti rispetto a quei precedenti mettono in piena luce le novità del ciclo senese proprio sotto il profilo dottrinale. Mi soffermerò su due sole innovazioni, macroscopiche, relative alla stessa struttura del ciclo e alla figurazione di *Giustizia*. La verifica, per quanto rapida e parziale, vorrebbe illuminare sia la limpida articolazione argomentativa delle pitture, sia il loro aggiornamento a concetti aristotelico-scolastici, nelle sue ragioni e modalità.

Constatate le continuità con i modelli giotteschi sul versante positivo, si osserverà che su quello negativo (fig. 5) l'innovazione è radicale: l'immagine più icastica dell'affresco fiorentino, il *Comune rubato*, è abolita. La sua sorte tocca alla *Giustizia*, coprotagonista sulla parete contigua e qui prostrata – le bilance spezzate – ai piedi di *Tirannide*: che, sovrana maligna come l'*Ingiustizia*, è tuttavia personaggio nuovo nell'arte italiana[60]; è lei, ora, il contraltare del *Comune* sovrano.

Sviluppando un'osservazione di Chiara Frugoni[61], vorrei insistere sul fatto che non viene inscenato, qui, il contrasto fra un concetto positivo (il *Comune*, la *Giustizia*) e la sua negazione, o il suo rovescio (il *Comune* aggredito, l'*Ingiustizia*), bensì, per la prima volta, fra due forme costituzionali: *Comune* e *Tirannide*, rispettivamente caratterizzati dal rispetto e dalla prevaricazione della giustizia e del bene comune. La stessa dissimmetria fra le *Allegorie* palesa la differenza di valori: alla corte del *Comune* fa riscontro quella di *Tirannide*, ma nel *Malgoverno* manca quanto sull'opposto versante appare a sinistra: il *Comune* è vincolato – letteralmente, tramite la corda – alla *Giustizia* (la legge), garante della concordia fra uguali: e il legame fra le due figure, entrambe di ascendenza giottesca, è un'altra decisiva novità, nel segno di una più complessa tessi-

[58] La didascalia interna recita, letteralmente, *Tyrammides*; «tirannia» la definiscono comunque, senza equivoco, i *tituli* in volgare (cfr. sotto).

[59] Li ha sviluppati con altri intenti C. FRUGONI, *Una lontana città*, cit., pp. 152-158; prima, cfr. soprattutto S. MORPURGO, *Un affresco perduto*, cit., pp. 15 s. e *passim*.

[60] Nella versione inglese del suo saggio Q. SKINNER dedica all'*Allegoria* negativa qualche rilievo (soppresso in quella italiana) sulle figure di *Guerra, Divisio* e *Furor*, trascurando la centrale *Tirannide*.

[61] C. FRUGONI, *Una lontana città*, cit., pp. 157 s.

tura concettuale. Sul versante opposto, il legame è reciso: *Tirannide* troneggia «legibus soluta», ed è *Giustizia* a giacere legata.

La guida verbale è precisa, e puntualissima nell'esplicitare il nesso necessario fra giustizia, bene comune, 'buon governo': «Là dove sta legata la giustizia / nessuno al ben comun già mai s'accorda, né tira a dritta corda / però convien che tirannia sormonti». Dall'altra parte, la giustizia «induce ad unità gli animi molti / e questi, a cciò ricolti, / un ben comun per lor signor si fanno»[62]: e «molti» sono certo i ventiquattro cittadini che si passano la corda, per cui si sono proposte le più varie identificazioni storiche e simboliche, ma che, nell'opposizione con l'affresco contiguo, visualizzano in primo luogo la partecipazione allargata al reggimento, che l'accentramento tirannico sopprime di botto: il «principatus plurium».

Un'opposizione imperniata con tale chiarezza su due forme costituzionali, poste a contrasto in base ai parametri della legalità e della tutela del bene comune, e forse l'evocazione stessa della tirannide come forma degenerata di governo, non possono, a mio parere, non chiamare in causa la dottrina delle costituzioni nella *Politica* di Aristotele, soprattutto nei suoi recenti adattamenti comunali.

È istruttivo osservare come la classificazione originaria sia visualizzata in una delle prime illustrazioni della *Politica*, in un manoscritto della traduzione di Nicole Oresme, ora a Bruxelles, eseguito per Carlo V di Francia, una quarantina d'anni dopo il *Buon governo*[63] (fig. 9): proprio l'assenza di nessi con le pitture senesi valorizza i punti di contatto. Si fronteggiano due riquadri, tripartiti orizzontalmente: da un lato le tre costituzioni legittime (*Royaume, Aristocracie, Tymocracie*), dall'altro le loro degenerazioni (*Tyrannie, Oligarchie, Democracie*). Sui registri più alti si fronteggiano il buon re ed il tiranno: ai lati del primo, un ordinato consesso – tre consiglieri per parte – può ricordare quello delle *Virtù* attorno al *Comune*; attorno al tiranno, atroci violenze. Poiché il fine del tiranno è il guadagno personale, nelle miniature questi ostenta una borsa di denaro, mentre la *Tirannide* senese impugna, pare, una coppa preziosa; strumento della tirannide è l'uso della forza, e mentre il buon re e il *Comune* vestono abiti civili, il tiranno e la *Tirannide* sono armati.

[62] La simmetria concettuale è dunque perfetta:
buon governo: Giustizia regnante → Concordia fra uguali → Bene comune → Effetti positivi;
malgoverno: Giustizia legata → mancato accordo in vista del bene comune → Tirannide → Effetti nefasti.

Ma andiamo oltre. Gli scenari squadernati a Siena sono, sì, alternativi e simmetrici, come le allegorie di Padova, ma, come il ciclo fiorentino, prevedono un ordine di lettura: adombrano una 'vicenda'. Starn ha proposto di leggere il ciclo a partire dal *Malgoverno*, che si presenta per primo al visitatore[64]: ma l'accesso originario alla sala era quello, ora murato, sulla parete breve, di fronte alla finestra. Le iscrizioni indicano senza equivoco che il punto d'attacco è la centrale *Allegoria del buon governo*, dove troneggia «Questa santa virtù»: l'esordio con un deittico è stilema tipico della 'poesia per pittura' del Trecento[65], e la «Q» rubricata è più grande di ogni altra iniziale (alla decifrazione delle immagini coopera, dunque, un codice di tipo librario); seguono ovviamente gli *Effetti* positivi, quindi l'*Allegoria* e gli *Effetti del Malgoverno*.

Dunque – è un nuovo scarto rispetto al modello giottesco – il versante positivo precede: il «buono stato» non è una fase che verrà «tardi o per tempo» (Pucci), evocata per «metter paura» (Vasari) ai malfattori; è, si suggerisce, qui e ora: non per nulla, *Allegoria* ed *Effetti* positivi esibiscono molti riconoscibili tratti senesi. Altra è qui la «paura»: «prendasi, Signor' mia, di lei [la *Tirannide*] paura», recitava un'iscrizione poi rimaneggiata[66]; la minaccia, dunque, è quella di un mutamento costituzionale, come lo descrivevano i coevi adattamenti municipali delle dottrine aristoteliche.

Se in Aristotele la tirannide era degenerazione della monarchia, è noto che Tommaso, e, fra altri, soprattutto Tolomeo da Lucca (continuatore, ai primi del Trecento, dell'incompiuto *De regimine principum*) avevano espressamente descritto il degenerare del «principatus plurium» in tirannide, proprio a causa del pervicace tendere dei cittadini al «ben proprio»: ed è chiaro come, mentre le repubbliche cittadine d'Italia cedevano l'una dopo l'altra a Signorie domestiche o esterne, l'elaborazione teorica rive-

[63] Le illustrazioni alle prime versioni francesi di Aristotele sono discusse da C. RICHTER SHERMAN, *Some Visual Definitions in the Illustrations of Aristotle's «Nichomachean Ethics» and «Politics» in the French Translations of Nicole Oresme*, in «Art Bulletin», LIX, 1977, pp. 320-330.

[64] R. STARN, *The Republican Regime*, cit., p. 20 ss.

[65] C. CIOCIOLA, *«Visibile parlare»: agenda*, in «Rivista di letteratura italiana», VII/1, 1989, pp. 15, 20, 29 ss., segnala tratti caratteristici dei testi 'per immagini'; la categoria 'poesia per pittura' è di F. BRUGNOLO, *Divagazioni*, cit.

[66] La recuperò in una trascrizione umanistica 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. 83-87.

stisse drammatici spunti d'attualità[67]. Il rischio era tanto concreto da trovare espressione fin nella manualistica corrente: fra le *Dicerie* di Filippo Ceffi (1330 ca.), ad esempio, non manca quella per l'evenienza più tragica: che la città debba «darsi a segnore»[68].

Lo spettro di esperienze come queste, che Aristotele efficacemente aiutava a categorizzare, deve aver guidato l'innovazione strutturale del *Buon governo*. Le malversazioni e le faziosità simboleggiate dal *Comune rubato* potevano condurre alla fine della libertà. I rilievi Tarlati compendiavano una storia comune; quel che vi si presenta come «Comune in signoria» era un Comune «datosi a Signore»: proprio quanto, a Siena, si paventa come *Tirannide*. La rinuncia all'icastica metafora giottesca e l'inversione della sequenza (dal bene al male) si spiegano, dunque, insieme: più che l'assalto al *Comune* da parte di che mira al proprio interesse è ormai istruttivo rappresentarne le temibili conseguenze: «per volere il ben proprio in questa terra – recitano le iscrizioni – sommessa è la giustizia a tirannia».

Che il linguaggio visivo alluda, più che ad un'astratta opposizione di forme di governo, alla concreta minaccia di un rivolgimento politico, lo conferma *a posteriori* una delle pitture che celebrarono la cacciata del Duca d'Atene da Firenze (1343), già al carcere delle Stinche (fig. 10)[69]: mentre il Duca, che disprezzando gli ordinamenti comunali si era fatto tiranno («... aspro tiranno» è quanto ancora si legge di una lunga iscrizione in basso), si ritrae, restano a terra, spezzate, spada e bilancia: simboli, anche qui, dell'avvenuta prevaricazione della *Giustizia*.

[67] Rimando, per tutta questa materia, a due classici saggi di N. RUBINSTEIN: *Some Ideas on Municipal Progress and Decline in the Italy of the Communes*, in D.J. GORDON (ed), *Fritz Saxl, 1890-1948: A Volume of Memorial Essays from his friends in England*, London 1957, pp. 165-183, dov'è per noi specialmente notevole la dimostrazione di come, ad esempio in Albertino Mussato, l'uso di un modello di spiegazione storica desunto da Sallustio sia conciliato con un «remarkable attempt to use Aristotelian concepts in the explanation of contemporary municipal history»; e soprattutto *Marsilius of Padua and Italian Political Thought of his Time*, in J.R. HALE - J.R.L. HIGHFIELD - B. SMALLEY (edd), *Europe in the Late Middle Ages*, London 1965, pp. 45-75. Ma cfr. anche il capitolo «Scolastica e libertà» in Q. SKINNER, *Le origini*, cit., pp. 115-140.

[68] F. CEFFI, *Dicerie*, a cura di G. GIANNARDI, in «*Studi di filologia italiana*», VI, 1942, p. 61.

[69] Su questa pittura cfr. G. KREYTENBERG, *Bemerkungen zum Fresko der Vertreibung des Duca d'Atene aus Florenz*, in R.G. KECKS (ed), «*Musagetes*»: *Festschrift für Wolfram Prinz*, Berlin 1991, pp. 151-165.

Valutate sullo sfondo dei loro precedenti figurativi, dunque, le pitture senesi mostrano una nuova perspicuità argomentativa – una temperatura teorica, per così dire, ineguagliata: nuova, in particolare, la visualizzazione del contrasto e dell'avvicendamento delle forme di governo. L'impronta della 'scolastica comunale', pertanto, non solo è sensibile, ma è aggiornamento voluto, tanto più rilevante in quanto comporta uno scarto rispetto a tipi che resteranno canonici: mentre la demoniaca *Tirannide*, infatti, resterà un *unicum*, il *Comune rubato* potrà persino affiorare, a metà Quattrocento, tra i soggetti consigliati per decorare i pubblici edifici della città (chiamata «Sforzinda»!) vagheggiata nel *Trattato di Architettura* del cortigiano tosco-lombardo Antonio Filarete[70].

Ma – preme sottolinearlo – i concetti dottrinali sono adottati, e adattati, perché funzionali ad un contesto storicamente cogente; come e più dei testi politici comunali, le immagini veicolano messaggi mirati, urgenti, concreti: mentre «le città d'Italia tutte piene / son di tiranni» (*Purgatorio*, VI, 124), a Siena, dove l'oligarchia al potere deve tenersi costantemente in guardia contro congiure e ribellioni interne[71], le categorie scolastiche forniscono il telaio per formulare una risoluta scelta di fedeltà al regime repubblicano[72], da difendere con determinazione. Le iscrizioni chiudono infatti, sul versante del *Malgoverno*, su una drammatica esortazione ai Signori Nove riuniti nella Sala, affinché stronchino ogni velleità tirannica cacciando senza pietà chi, «per suo merto», turbasse la giustizia.

8. *Immagini e dottrine: una relazione variabile*

Con ciò, si vuol solo riaffermare che nel programma pittorico l'incidenza delle dottrine aristoteliche appare sicura, e portante: non che sia stato progettato con Aristotele, Tommaso, Tolomeo, Remigio o chi per loro sotto gli occhi; né, tanto meno, che vi si esprima un qualche 'purismo scolastico', in nome del quale sia ripudiata ogni altra eredità culturale.

[70] A. AVERLINO (FILARETE), *Trattato di Architettura*, a cura di A.M. FINOLI - L. GRASSI, Milano 1972, I, p. 285 s.

[71] W.M. BOWSKY, *Un comune italiano nel Medioevo. Siena sotto il regime dei Nove, 1287-1355*, trad. it., Bologna 1986, p. 187; e, dello stesso autore, *The Anatomy of Rebellion in Fourteenth-Century Siena: From Commune to Signory?*, in L. MARTINES (ed), *Violence and Civil Desorder in Italian Cities, 1200-1500*, Berckeley - Los Angeles - London 1972, pp. 229-272.

[72] Sulla rilevanza delle figurazioni entro il turbolento contesto locale dei primi decenni del Trecento cfr. anche C. FRUGONI, *Una lontana città*, cit., p. 147 e *passim*, e il contributo di P. CAMMAROSANO in corso di stampa in *Le forme della propaganda*, cit.

Confronti possibili sono stati riconosciuti in tutt'altre fonti (indiscutibile, perché testuale, il rimando al *Liber sapientiae*[73]; e ad esempio *Securitas* e *Timor*, le figure alate che dominano gli opposti *Effetti*, sono anche i protagonisti del dialogo pseudo-senecano *De remediis fortuitorum*, diffusissimo nel Trecento)[74]; e per converso, c'è molto che non trova riscontro in nessun testo per ora chiamato in causa: ad esempio la presenza, a fianco delle cardinali, di *Magnanimitas*, una delle virtù dallo statuto più oscillante, e di *Pax*, che a rigore non è una virtù.

Il punto, a mio parere, è che il concetto di 'fonte', spesso applicabile nell'ambito degli studi iconografici sul Rinascimento – quando le *auctoritates* sono trattate con un certo filologico rispetto – andrà qui usato più cautamente. La cultura medievale è mediatrice per eccellenza: e se Tommaso genialmente intersecava Aristotele con autorità bibliche e romane, la rete delle ibridazioni si fa più fitta, le paternità più oscure, i *distinguo* meno taglienti man mano che si cala al livello, certo più prossimo a quello delle nostre pitture, dei trattati didascalici o della poesia politica – alla quale ultima appartiene di diritto, per inciso, anche la canzone che con tanta perspicuità chiosa le immagini, concepita con e per esse.

So di avventurmi su un terreno che non è il mio, e non sta certo a me pronunciarmi sull'appassionata e suggestiva retrodatazione della «rinascita del cittadino» proposta da Skinner; ma non so vincere l'impressione che la puntuale contrapposizione istituita fra concezioni preumanistiche e scolastiche (della pace, della giustizia ecc.), per definire due distinti *corpora* dottrinali, sia talora forzata: che, insomma, la «precisa teoria del governo cittadino» cercata nelle immagini, se intesa come patrimonio dall'univoca e monolitica impronta dottrinale sia difficile da delimitare anche nei testi indicati come fonti, di cui così brillantemente si rivendica lo spessore ideologico. Il fatto, ad esempio, che il *Compendium moralium nobilium* di Geremia da Montagnone, scritto tra 1295 e il 1320, «mostri sì una piena conoscenza dei testi Aristotelici, ma non tenti di integrarli con le autorità tradizionali ... e neppure li sostituisca a quelle»[75] deporrà a favore della tenuta dell'ideologia preumanistica, o non, piuttosto, della vocazione all'eclettismo, anche dottrinale, di un genere compilativo per natura e per tradizione?

[73] C. Frugoni, *Una lontana città*, cit., specialmente pp. 160-162.

[74] R. Tuve, *Notes on Virtues and Vices,* in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXVI, 1963, p. 291.

[75] Q. Skinner, *Ambrogio Lorenzetti*, cit., p. 443.

Chi, del resto, lo mostra meglio di Brunetto Latini? Nel *Tresor*, la sezione 'politica' è certo figlia dei *De regimine* di primo Duecento, e specialmente prossima a Giovanni da Viterbo; ma Skinner utilizza largamente, per definire l'«ideologia preumanistica dell'autogoverno» – e per leggere le pitture – anche la sezione che s'intitola, né più né meno, *Etike, li livres Aristotles*, volgarizzamento del Compendio alessandrino della *Nicomachea* tradotto dall'arabo da Ermanno il Tedesco (1243-34): per Skinner una «breve e poco accurata parafrasi», per il suo editore Concetto Marchesi un «compendio ben riuscito ... esempio originale e onesto di riduzione filosofica contenuta nei limiti delle facoltà e dei bisogni ideali comuni»[76]. Comunque sia, quello era l'Aristotele di Brunetto, che «volt ... fonder son edifice sor le livre Aristotle»[77], accostandolo senza remore a una sezione politica più tradizionale e a una retorica esemplata sul *De Inventione*.

Se dunque, andando in cerca di fonti dottrinali, si dovrà tener conto che ci si muove entro una cultura improntata al più libero eclettismo, il trattare di immagini ispira cautele ulteriori: ché la pittura, prodotta in questo clima tutt'altro che puristico dal punto di vista ideologico, e anche meno dei testi tenuta alla fedeltà a qualsivoglia fonte scritta, come s'è visto disponeva di una tradizione capace di fornire comodi e autorevoli 'canovacci', con cui ogni suggestione testuale doveva, per tradursi in immagine, confrontarsi.

9. *Verifica su un testimone periferico*

Il mutevole equilibrio fra riferimenti dottrinali e vischiosità della tradizione si può verificare su una pittura periferica, utile a vagliare – proprio nei paraggi del *Buon governo* – consistenza e limiti di questo 'aristotelismo iconografico'. Si tratta di un vasto ciclo affrescato, in attesa di restauri e di identificazione stilistica, ma probabilmente databile al tardo Trecento, in quello che fu un edificio pubblico ad Asciano, nel contado senese. Chiave del ciclo, che denuncia i suoi legami con le pitture lorenzettiane citandone alla lettera qualche brano[78], è un diagramma geometrico: (fig. 11)

[76] *Ibidem*; C. MARCHESI, *L'«Etica Nicomachea» nella tradizione latina medievale*, Messina 1904, p. 112; cfr. anche M. CORTI, *L'«amoroso uso di sapienza»*, in *La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino 1983, pp. 94-109.

[77] B. LATINI, *Li livres dou Tresor*, a cura di F.J. CARMODY, Genève 1975, p. 175 (II, 1).

[78] Cfr. il mio *Un ciclo pittorico*, cit.; per le derivazioni dal *Buon governo*, tratte dai medaglioni nelle cornici, pp. 1135, 1250.

una stringata ricetta del buon governo. Garante è proprio *Aristotele*, che, al centro, si definisce nel cartiglio codificatore delle «virtù morali», invitando al rispetto delle cardinali (disposte agli angoli del quadrato) e all'emulazione degli antichi eroi scelti come loro *exempla*, rappresentati nei quadrilobi[79].

Il caso sembra istruttivo proprio perché le cardinali non sono, com'è noto, le virtù codificate da Aristotele. È Tommaso, semmai, a indicarle come virtù morali per antonomasia, appellandosi al *De officiis*[80]; ma che in esse consistesse il fulcro dell'etica civica era, nel tardo Medioevo, concetto vulgato fin nella letteratura più corrente. Il carisma del Filosofo, dunque, è sfruttato prescindendo dal rispetto letterale dei suoi dettami: probabilmente, anche dalla lettura dei suoi testi. Sorge persino il sospetto che Aristotele giunga ad Asciano sulla scorta di una tradizione soprattutto visiva: Giovanni Pisano l'aveva assunto, col suo cartiglio, tra i profeti del parto della Vergine nel programma mariano, ma anche politico, della facciata del Duomo di Siena; e lo si ritrova nel ciclo di Taddeo di Bartolo in Palazzo Pubblico: è lui a introdurre gli eroi repubblicani, anche qui presentati come *exempla* di virtù diverse di quelle della *Nicomachea*. Quanto alle virtù cardinali, sarebbe vano cercare la fonte di questa loro rappresentazione: quale che sia la loro diramata fortuna testuale, a quella data una tradizione iconografica imponente – la si è incontrata nel *Comune* di Giotto e nello stesso *Buon governo* – consacrava il quartetto come emblema del buon reggimento[81].

Aristotele in persona, dunque, può essere scomodato per garantire *topoi* ormai adespoti: ne escono confermati sia il suo prestigio nell'iconografia politica comunale, sia l'ampia latitudine di questo 'aristotelismo', che abbraccia motivi di tutt'altra genealogia. Ma il caso sembra anche mo-

[79] Uno degli *exempla*, non identificati per nome, è «el giusto imperadore di Roma» (Traiano?) Ma in Palazzo Pubblico a Siena esisteva dal 1330 un *Attilio Regolo* di Simone Martini, oggi perduto (E. CARTER - SOUTHARD, *A Document Rediscovered and a Subject Clarified*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XLII, 1979, pp. 217-221); data la centralità del tema del bene comune in tutta la decorazione del Palazzo, ricordo che Attilio Regolo è uno degli eroi repubblicani citati da Tolomeo da Lucca, Remigio de' Girolami e Dante (*Convivio*) – tutti testi, dunque, di dichiarata impronta scolastica – come patrioti capaci di sacrificare il bene proprio al bene comune (C.T. DAVIS, *Tolomeo da Lucca*, cit., p. 241 e *passim*).

[80] TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*, Ia Iae, q. 61, a. 1-3.

[81] Per una discussione dettagliata cfr. M.M. DONATO, *Un ciclo pittorico*, cit., pp. 1148-1178.

strare che l'adesione, riscontrata nel *Buon governo*, ad un sistema di concetti non ovvii e non consacrati dalla tradizione iconografica non fosse la regola per l'arte politica, ma l'eccezione.

10. *Immagini, dottrine, esperienza sociale: le specie di «Giustizia»*

Ora, il rimando più puntuale ed esplicito all'officina aristotelica è indubbiamente offerto, negli affreschi, dai *tituli*, un tempo ben leggibili, che, sui due piatti della bilancia di *Giustizia* (fig. 4), evocano le parti della giustizia particolare nell'*Etica Nicomachea* (V, 5 ss.): *Distributiva* e *Commutativa*. Più esattamente, 'commutativa' è denominazione scolastica per la specie che Aristotele chiama 'correttiva'[82]. Tuttavia, è parso arduo riconoscere nelle azioni dei due angeli – quella a destra (*commutativa*) difficile anche da decifrare – una rispondenza con le definizioni dottrinali: sì che molti esegeti recenti ritengono i *tituli* trascritti erroneamente, incongrui o aggiunti tardivamente. Skinner può così accantonare l'ostacolo più flagrante alla sua lettura («per quanto i termini ... siano senz'altro aristotelici ... non lo è affatto la teoria della giustizia esibita nel dipinto»)[83]; e altri allega la discrasia fra *tituli* e immagini come prova dell'inconsistenza delle pitture sul piano teorico[84].

Per il nostro problema, il punto è cruciale. Se la soluzione che proporrò è corretta, le immagini – che chiedono, innanzittutto, una più attenta decifrazione *per se* – rispondono bene alle etichette aristoteliche: certo, anche qui si tratta di un aristotelismo adattato ad un certo contesto: che detta anche la resa visiva.

L'angelo 'distributivo' compie le stesse azioni che quelli della *Giustizia* padovana di Giotto [fig. 8] svolgevano sui due piatti: incorona un giusto e decapita un malfattore. In Aristotele e in Tommaso, la distributiva presiede alla ripartizione di beni ed onori in proporzione ai meriti, e non ha aspetti punitivi; ma l'ostacolo si appiana volgendosi a testi più prossimi, per la funzione ed il pubblico cui si rivolgono, alle nostre pitture, e se si tien conto dell'incidenza dei modelli visivi. Per il predicatore

[82] TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*, IIa IIae, qu. 61, a. 1.

[83] Q. SKINNER, *Ambrogio Lorenzetti*, cit., p. 468.

[84] R. STARN, *The Republican Regime*, cit., pp. 43-45, ammette la difficoltà di decifrare le immagini, ma ugualmente conclude che «Lorenzetti either ignores or misunderstands the theory, and if this is the case where the reference are so precise, we may discount the more general view that the program of the Sala dei Nove is 'Thomistic-Aristotelian'».

domenicano Cavalca, la distributiva «sta in distribuire il bene ed il male ... a ciascheduno, secondo che è degno»[85]: l'assegnazione di beni «secundum dignitatem» («a ciascuno secondo i suoi meriti») si appiattisce insomma sull'«unicuique suum» («a ciascuno ciò che si merita»), definizione corrente, radicata nel diritto romano, della giustizia *tout-court*[86] – e, per chi doveva progettare un dipinto, già ben rappresentata a Padova.

Ma la commutativa, che in Aristotele e Tommaso consiste nell'equiparazione di vantaggi e svantaggi negli scambi, sì che le transazioni volontarie (poniamo, i commerci) avvengano correttamente, e le involontarie (poniamo, il furto) siano risarcite, è parsa, a chi si è posto il problema, irriconoscibile (fig. 12). Sulla scorta di un passo del *Tresor* – che, come tutta la letteratura preumanistica, non contempla la distinzione fra distributiva e commutativa – Skinner interpreta la scena come scambio fra i prodotti di un fabbro (armi) e di un drappiere (un rotolo di stoffa)[87] – che pare, ancora, una lettura delle immagini trainata dalle convinzioni sulle loro fonti testuali: come dovremmo capire che l'angelo fa da mediatore?

Altri intendono, più pianamente, che l'angelo consegni gli oggetti; ma di che oggetti si tratta? Delle armi ed un forziere pieno di monete, si dice di solito[88]. Ma la forma cilindrica mal si addice a un forziere, e le monete non si vedono; così come l'evidente rigidità dell'oggetto e la posizione della mano dell'angelo escludono che si tratti un rotolo di stoffa. Può trattarsi, io credo, di uno staio – un'unità di misura per aridi, tuttora in uso, che a Siena si usava di ferro – impugnato dall'angelo per la 'maniglia' che ne traversa la bocca[89]. Le aste, poi, difficilmente saranno armi: perché consegnare armi ad un cittadino in vesti borghesi, in tutto simile

[85] D. CAVALCA, *Specchio di Croce*, a cura di G. BOTTARI, Roma 1738, p. 138.

[86] Sotto gli *Effetti del buon governo* si legge che la «dolce vita e riposata» è dono della giustizia, guida dei rettori nel «meritar color c'operan bene / e agl'iniqui dar debite pene».

[87] Q. SKINNER, *Ambrogio Lorenzeti,* cit., pp. 467-470.

[88] Cfr. ad esempio N. RUBINSTEIN, *Political Ideas*, cit., p. 182; C. FRUGONI, *Una lontana città*, cit., p. 138.

[89] Per una rappresentazione coeva cfr. ad esempio, nello statuto di Prato del 1330, le norme relative alla nomina dei 'ponderatori', illustrate con la rappresentazione degli strumenti di misura, fra cui «gli stai di ferro» (Sezione di Archivio di Stato di Prato, Comune, vol. 5, c.22): una riproduzione in V. FRANCO - A. LANCONELLI - M.A. QUESADA (edd), *Pane e Potere. Istituzioni e società in Italia dal Medioevo all'età moderna*, catalogo della mostra, Roma 1991, pp. 150 s.

ai pacifici mercanti che si danno da fare sulla parete destra? La pittura è in questo punto meno leggibile, ma penso vi si possano riconoscere due unità di misura lineari – gli statuti senesi ne prevedono due diverse, la canna e il passetto[90]: credo, insomma, che l'angelo stia consegnando a due mercanti gli strumenti che garantiscono la regolarità dei commerci[91].

La commutativa, s'è detto, concerne gli scambi; per Cavalca sta «in non ingannare e satisfare i debiti»: il concetto si attaglia assai bene alla preoccupazione della regolarità delle misure commerciali. Né mancherebbe, qui, l'autorizzazione cólta: Tommaso stesso chiede che, a prevenzione delle frodi commerciali (che sono peccati «circa voluntarias commutationes») i «rectores civitatis» 'pubblichino' le «iustae mensurae rerum venalium»[92]. Ciò che si faceva, da secoli: Giustiniano aveva affidato alla chiesa la custodia dei campioni di pesi e misure[93], ed è frequente trovarli in vista, prima che nei palazzi pubblici, sui muri esterni delle cattedrali: ad

[90] Per la normativa sulle misure a Siena cfr. A. LISINI, *Il constituto del Comune di Siena volgarizzato nel 1309-1310,* Siena 1903, I, rr. CCXL-CCXLI; II, rr. CXXXIV e CLXX.

[91] Questa proposta – per la quale devo utili suggerimenti a Mario Borracelli, che qui ringrazio – è parzialmente anticipata, *en passant*, in H. BELTING, *Das Bild als Text*, cit., p. 47. L'ha poi presa in considerazione indipendentemente da me, limitatamente allo staio, C. FRUGONI (*A Distant City*, cit., p. 122 n. 14). Ma la Frugoni, che ringrazio per le tante amichevoli discussioni, anche su questo punto che ci trova in disaccordo, continua a preferire la lettura tradizionale degli oggetti, e (*ibidem*, pp. 191 s.) conferma il suggerimento, avanzato nell'edizione italiana, che sia necessario invertire i *tituli*: là dove l'angelo darebbe monete e armi, avremmo la distribuzione di ricchezze e onori in proporzione ai meriti; a destra, la ricompensa del giusto e la punizione del malvagio rappresenterebbero la commutativa. Mi pare, tuttavia, che nel passo del commento di Tommaso all'*Etica* invocato a confronto (*Una lontana città*, cit., p. 139), «recompensari» non debba intendersi come premio per un comportamento virtuoso, ma come giusta ricompensa – giusto prezzo – da pagare nelle commutazioni volontarie, mentre il castigo («punitur») riguarda chi danneggia nelle involontarie. Confesso che non mi convince del tutto neppure il confronto con le miniature della traduzione francese dell'*Etica* di Oresme (*ibidem*; *A Distant City*, p. 191), che, vere glosse al testo, enfatizzano per la *distributiva* l'uso di scale proporzionali, per la *commutativa* (dove gli strumenti di pena riguarderanno, ancora, chi reca danno nelle commutazioni involontarie), lo scambio (cfr. C. RICHTER SHERMAN, *Some Visual Definition*, cit., pp. 323-326): aspetti che, invertendo i *tituli*, non saprei riconoscere nelle pitture.

[92] TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*, IIa IIae, qu. 78, art. 2. Cfr. A. SAPORI, *Il giusto prezzo nella dottrina di S. Tommaso e nella pratica del suo tempo*, in *Studi di storia economica, secc. XIII-XIV-XV*, Firenze 1982, I, pp. 287 s.

[93] Cfr. ad esempio F. CARLI, *Storia del commercio italiano*, II: *Il mercato nell'età del Comune*, Padova 1936, pp. 127 ss.

esempio nell'abside del Duomo di Modena, prospiciente la piazza del mercato, sono incisi i campioni delle misure di capacità e di lunghezza[94].

Utile, come sempre, uno sguardo alla tradizione figurativa. Fra i *tituli* trascritti dall'umanista tedesco Hartmann Schedel dal registro inferiore delle pitture del Palazzo della Ragione di Padova, di secondo Trecento, quello della *Racio* – «Tempero que gestus homini racione magistra / pondere mensura facio cessare sinistra» – guida a riconoscerla, nonostante le ridipinture, in una figura femminile circondata da strumenti di misura[95].

Nell'ultimo ciclo civico in Palazzo Pubblico, quello di Domenico Beccafumi in Sala del Concistoro (1535), si è da tempo riconosciuta la ripresa, sotto diverse forme, dei concetti chiave del *Buon governo*. La *Giustizia* vi è corredata ai lati di figurine che ne illustrano le specie[96]; le due femminili sembrano citare la versione trecentesca: l'una esibisce ancora spada e corona; l'altra (fig. 13) due strumenti di misura, più eleganti e, data l'assenza di iscrizioni, più riconoscibili: bilancino e compasso.

La correttezza delle misure è una vera ossessione della civiltà comunale: tra mille testimonianze ne cito alcune, non normative, variamente pertinenti al caso nostro. I fiorentini Chiaramontesi si trascinano fin nell'aldilà il marchio di «quei che arrossan per lo staio», falsificato da un avo 'camerlengo a dare il sale' (*Paradiso*, XVI, 105); il *titulus* composto dal Sacchetti per una pittura perduta presso la Gabella delle Porte di Firenze raccomandava di usare «dritta bilancia e iusto peso» affinché non fosse «il ... Comune offeso»[97]; e predicando in piazza del Campo, S. Bernardino stigmatizzerà, come peccato proprio del mercante, l'uso di canna e staio

[94] Cfr. M. ARMANDI (ed), *Il Duomo di Modena. Atlante fotografico*, Modena 1985, p. 520.

[95] *Il palazzo della Ragione*, cit., Tav. LXIV. I *tituli* in J. VON SCHLOSSER, *Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses in Wien», XVII, 1896, p. 95.

[96] Cfr. M. JENKINS, *The Iconography of the Hall of the Consistory in the Palazzo Pubblico, Siena*, in «Art Bulletin», LIV, 1972, p. 436. Cfr. per questo ciclo e la molta importante bibliografia recente, A. PINELLI, *Il «picciol vetro» e il «maggior vaso»*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra, Milano 1990, pp. 622-651, e il contributo dello stesso autore in corso di stampa in *Umanesimo a Siena. Letteratura, arti figurative, musica*, atti del convegno internazionale [Siena, giugno 1991].

[97] L. BATTAGLIA RICCI, *Palazzo Vecchio*, cit., pp. 45-49, e della stessa autrice, *Epigrafi d'autore*, cit.

diversi a seconda che si acquisti o si venda[98]. Che, infine, l'uso corretto delle misure sia requisito precipuo del mercante, lo mostra il fortunato *Gioco degli scacchi* del domenicano lombardo Jacopo da Cesole, che, illustrando gli 'stati' della società, pone al mercante «nella mano ritta la bilancia col peso; nella mano manca ... la canna per misurare»[99] (fig. 14).

Come l'opposizione *Comune – Tirannide*, dunque, la figurazione di *Giustizia* sfrutta un prototipo giottesco, complicandolo in senso precisamente scolastico. Ma anche qui, ciò accade per dar forma ad un'esigenza attuale e pressante: non sarà un caso che la commutativa sia visualizzata per la prima volta in una città di mercanti, selezionandone – se ho ragione – la parte pertinente ai commerci, e ricorrendo alla quotidiana esperienza della misurazione di merci e derrate.

Possono venire a mente, di fronte a tali inserti di 'cultura materiale' (e si ricordi il trasparente uso metaforico, ancora per visualizzare concetti privi di tradizione iconografica, della pialla per *Concordia* o della sega per *Divisio*) i suggerimenti di Michael Baxandall sull'opportunità, per intendere il linguaggio visivo del passato, di spingersi – oltre l'indagine delle forme, e delle stesse tradizioni iconografiche e testuali – anche sul terreno, più elusivo, dell'esperienza sociale: ciò che non vale, ovviamente, solo per queste dirette e macroscopiche sollecitazioni della 'competenza pratica' del pubblico[100].

Solo sul terreno dell'esperienza sociale, forse, s'intenderebbero appieno non solo le opposte panoramiche degli *Effetti*, ma anche l'*Allegoria del malgoverno* [fig. 5]: i sinistri accoliti di *Tirannide – Crudelitas, Proditio, Fraus, Furor, Divisio, Guerra* – non rispondono ad alcuna codificazione nota dei «vizi» (così li chiama l'iscrizione); ma incarnano terrori radicatissimi nell'esperienza di ogni comune, se non di ogni comunità, vivi nella psicologia collettiva[101], testimoniati da statuti, prediche, cronache, poesie – e anche pitture. Sedizione, frode, tradimento erano fra i reati più colpiti dalla pittura infamante; e il grottesco bestiario di zanne, artigli, ibridi

[98] BERNARDINO DA SIENA, *Prediche volgari sul Campo di Siena (1427)*, a cura di C. DELCORNO, Milano 1989, II, p. 1117.

[99] IACOPO DA CESSOLE, *Volgarizzamento del ... giuoco degli scacchi*, Milano 1829, p. 85. La fig. 14 è tratta da un manoscritto trecentesco del volgarizzamento; notevole per noi la variante che prevede, nella sinistra, «la canna e 'l passetto» (n. 2).

[100] M. BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, trad. it., Torino 1978.

[101] Cfr. C. FRUGONI, *Una lontana città*, pp. 159 e 166-170.

ferini che popola l'*Allegoria* da un lato attinge al repertorio tradizionale della figurazione infernale, dall'altro trova riscontri nell'iconografia diffamatoria: nell'affresco del Duca d'Atene (fig. 10), che già abbiamo accostato al *Malgoverno*, il tiranno ha in braccio una creatura, simbolo di doppiezza (testa di vecchio venerando, coda di scorpione), stretta parente di quella qui esibita da *Proditio*.

L'immagine, insomma, è plurideterminata; e anche restando sul terreno dei più sicuri raffronti fra testi ed immagini, la derivazione delle une dagli altri non è sempre scontata. Era un immaginario, questo politico, in cui figura e parola s'incontravano: ad esempio, la poesia politica del Trecento è piena di giochi verbali sul «rettore-rattore»[102], unghiuto e rapace come a Padova l'*Ingiustizia* e a Siena *Tirannide*, *Avaritia*, *Fraus*. E ancora, è stato rilevato più volte come la metafora del «tirar tutti ad una fune» – presente per figura nell'*Allegoria del buon governo*, e nel testo delle iscrizioni sull'opposto versante – sia corrente, a significare l'unanime tendere al bene comune, nella poesia e nell'omiletica[103]. Metafore visive, figure verbali: chi può dire se 'vengano prima' i testi o le immagini?

11. *Conclusione*

Tirando le fila: le pitture senesi mostrano un grado singolare di ricettività agli adattamenti comunali dell'aristotelismo, trovando riscontri su un ampio spettro di testi; né sarà un caso che i nomi evocati – da Tolomeo, al Girolami, al Cavalca – siano di rappresentanti dell'ordine domenicano, attivo nello spazio fra elaborazione scolastica e 'comunicazione di massa'[104]. Ma le immagini non trascrivono alcun testo politico: non solo si

[102] Su questo punto, toccato da molti studiosi, è ancora utile G. LUMBROSO, *La Giustizia e l'Ingiustizia dipìnte da Giotto*, in *Memorie italiane del buon tempo antico*, Torino, 1889, pp. 3-15.

[103] Cfr. il mio *Un ciclo pittorico*, cit., p. 1127 e note; R. STARN-PARTRIDGE, *The Republican Regime*, cit., pp. 35 ss.

[104] C. DELCORNO, *Predicazione volgare e volgarizzamenti*, in «Mélanges de l'École Française de Rome», LXXXIX, 1977/1, p. 684 sottolinea, in particolare per le prediche di Giordano da Rivalto, «la mediazione tra Scolastica e cultura borghese perseguita dai domenicani in Toscana ... processo di traduzione verticale (dal latino dei dotti al volgare dei laici), ma anche, fatalmente, di riduzione e di deformazione, perché i raccoglitori non sono passivi tachigrafi, e intervengono con la loro mentalità di uomini pratici (mercanti, artigiani, banchieri) ...»: parole rilevanti anche per il processo di formazione delle nostre immagini.

forniscono di propri, funzionalissimi testi-guida, le iscrizioni, ma articolano i loro messaggi, nuovi e complessi, mettendo a frutto la tradizione figurativa – in primo luogo i formidabili modelli giotteschi – e sollecitando a vari livelli l'esperienza del pubblico: esperienza storica, psicologica, sociale, linguistico-letteraria (i parallelismi riscontrati con i *mass media* verbali, dalla poesia politica alla predicazione, si potrebbero moltiplicare).

Questa – per così dire – pluralità di appigli era del resto la condizione della comprensibilità ed efficacia cui le immagini miravano con ogni mezzo: non fossero state che trascrizioni di testi dottrinali, ci troveremmo di fronte ad un sistema di glosse, illegibili senza compulsarne le fonti, e non ad un discorso figurato capace di significare e far riflettere ad una semplice, piana lettura di immagini e iscrizioni.

Per denunciare l'insufficienza ermeneutica della mera disamina formale del linguaggio artistico, Clifford Geertz sottolineava con forza come solo a partire «dalla partecipazione al sistema generale di forme simboliche, da ciò che chiamiamo cultura ... diviene possibile la partecipazione al sistema particolare da noi chiamato arte». Le sue considerazioni, credo, valgono allo stesso titolo per ogni lettura che cerchi nelle immagini il riflesso, puntuale ed univoco, di certe fonti (ma anche, per esempio, di ben precisi *realia* storici):

«L'artista [e/o chi con lui progetta le immagini] lavora con le capacità del suo pubblico – capacità di vedere [anche, diremmo noi, di ricordare altre immagini], udire, toccare, talvolta perfino assaggiare e odorare, con la capacità di comprendere [e certo, specie in un caso come il nostro, di leggere]. E benché gli elementi di queste capacità siano innati – di solito aiuta non essere ciechi verso i colori – essi acquistano un'esistenza effettiva grazie all'esperienza di vivere in mezzo a certi tipi di cose da guardare, da ascoltare, da maneggiare, da pensare, da affrontare, a cui reagire ... L'arte e l'attrezzatura per afferrarla si fabbricano nella stessa bottega»[105].

[105] C. GEERTZ, *L'arte come sistema culturale*, in *Antropologia interpretativa*, trad. it., Bologna 1988, pp. 138 e 150.

Fig. 1. TADDEO DI BARTOLO, *Uomini famosi* (Cicerone, Catone Uticense, Scipione Nasica); Siena, Palazzo Pubblico, Anticappella

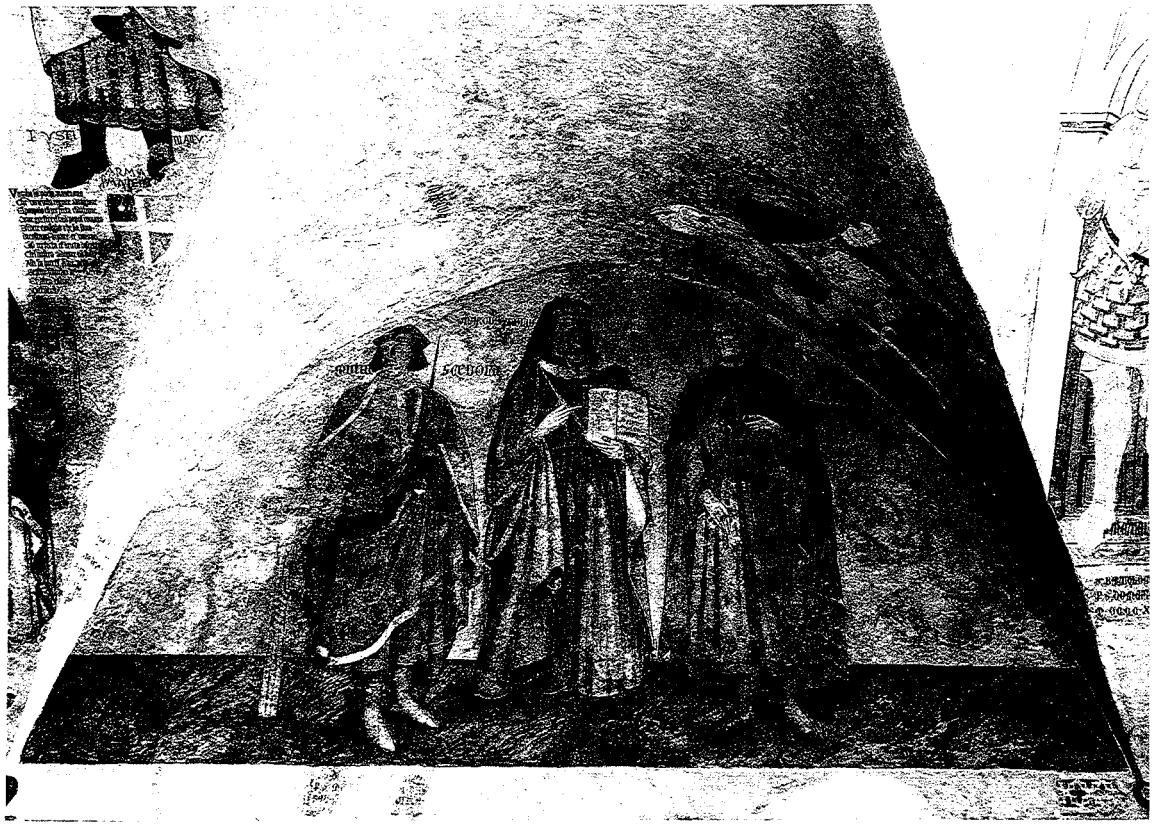

Fig. 2. *Uomini famosi* (Muzio Scevola, Cicerone, Bruto Maggiore); Lucignano in Val di Chiana, Palazzo Comunale

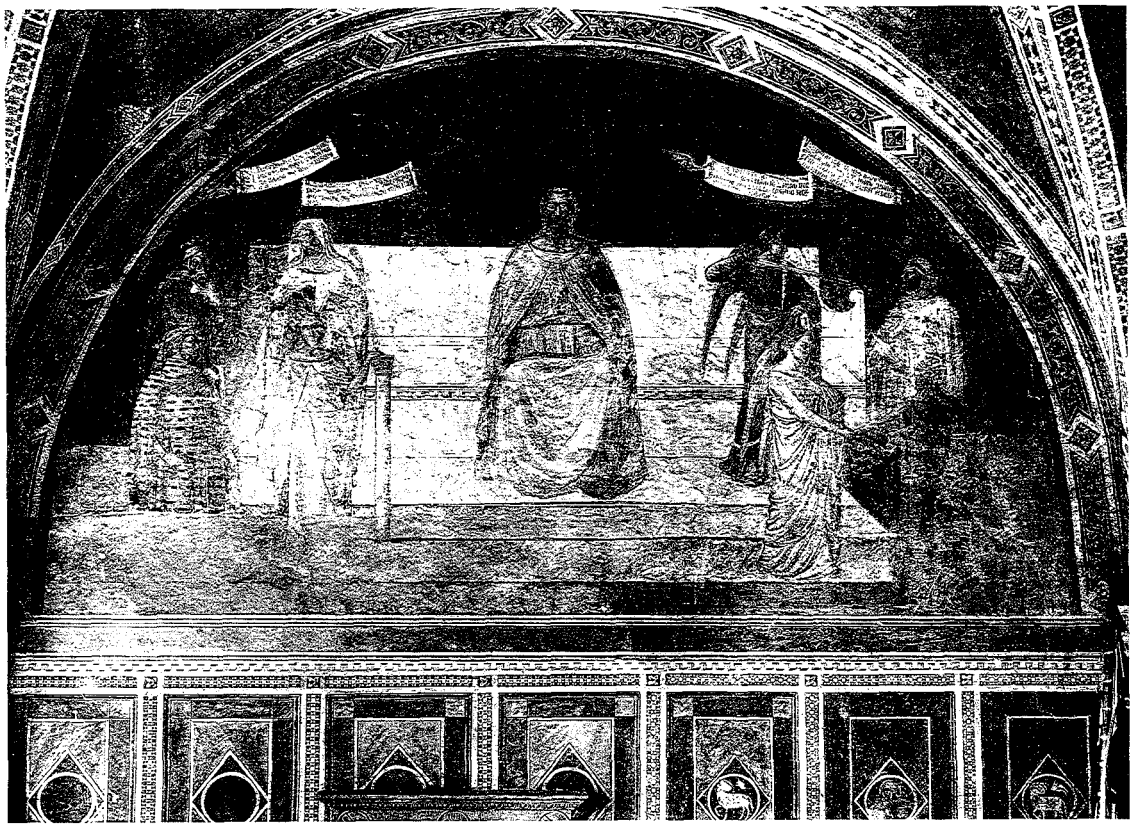

Fig. 3. *Bruto maggiore, 'ottimo giudice', difeso dalle virtù cardinali*; Firenze, Palazzo dell'Arte della Lana

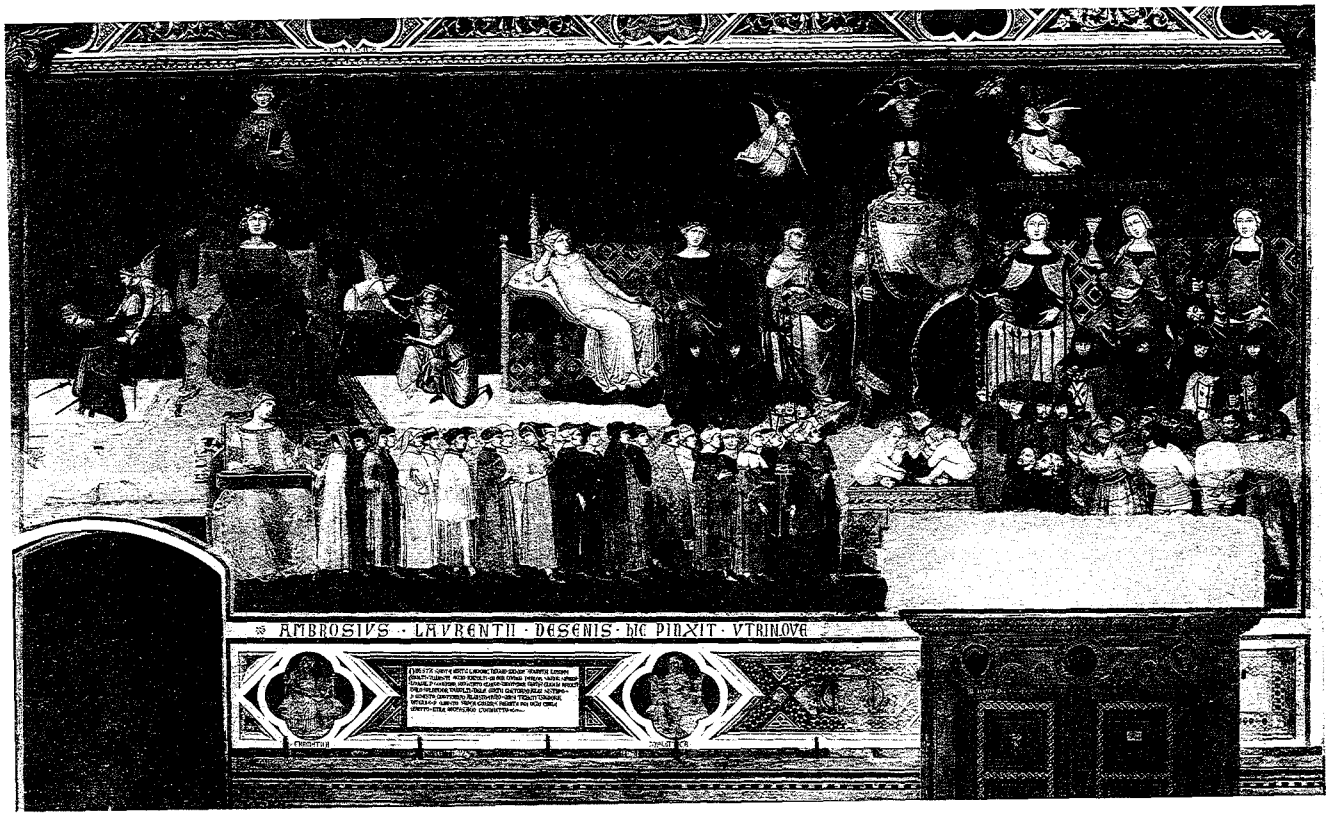

Fig. 4. AMBROGIO LORENZETTI, *Allegoria del buon governo;* Siena, Palazzo Pubblico, Sala dei Nove

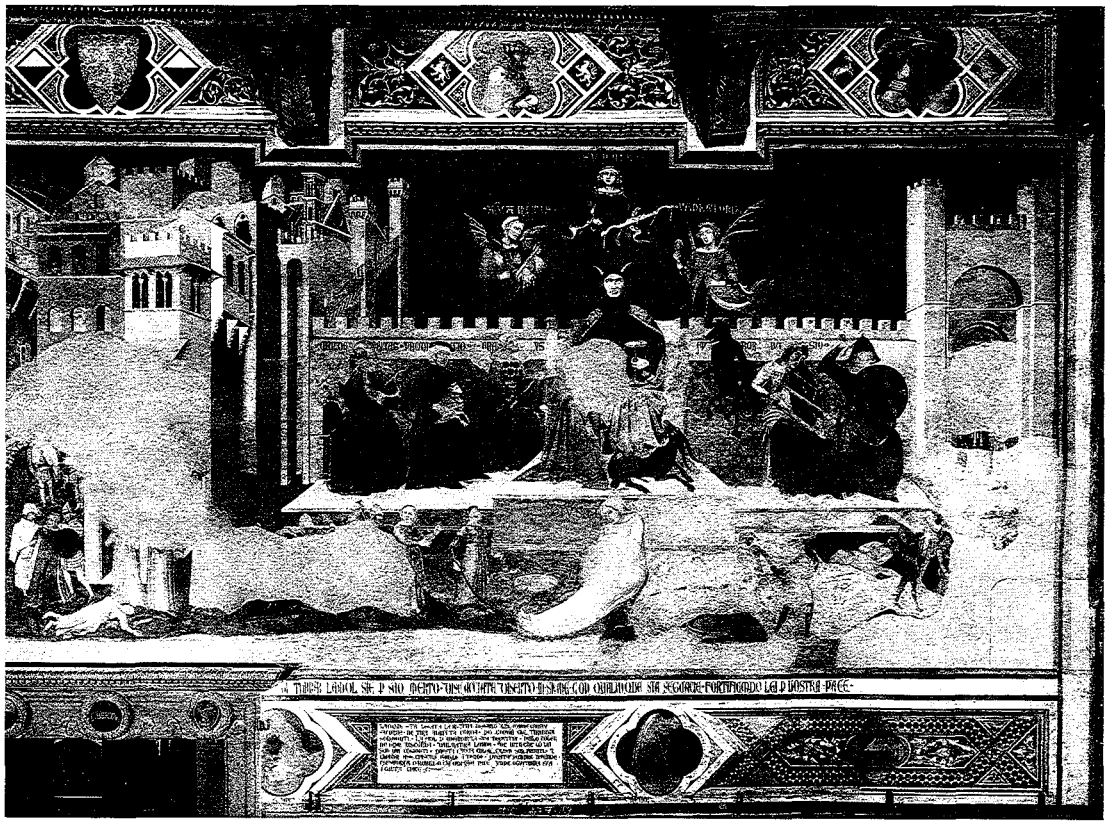

Fig. 5. AMBROGIO LORENZETTI, *Allegoria del malgoverno*; Siena, Palazzo Pubblico, Sala dei Nove

Fig. 6. Ambrogio Lorenzetti, *Allegoria del buon governo*, particolare: il *Comune;* Siena, Palazzo Pubblico, Sala dei Nove

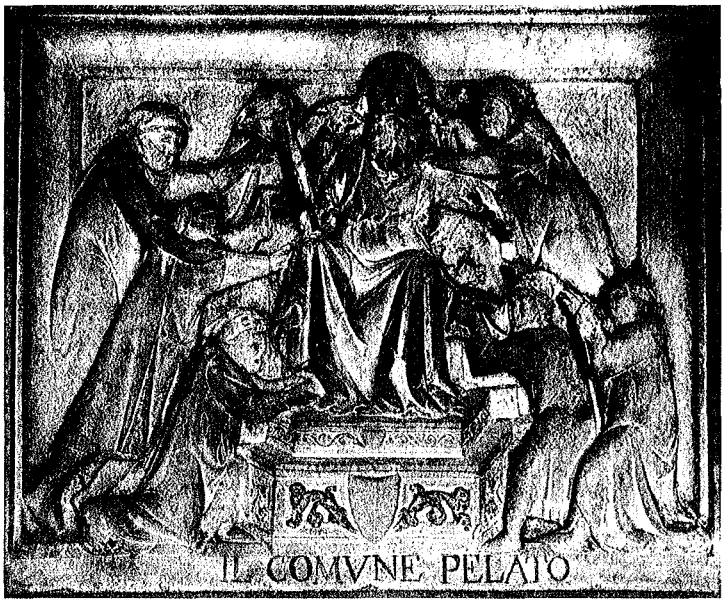

Fig. 7. AGOSTINO DI GIOVANNI e AGNOLO DI VENTURA, *Comune pelato* e *Comune in signoria* (rilievi della Tomba del Vescovo Guido Tarlati); Arezzo, Duomo

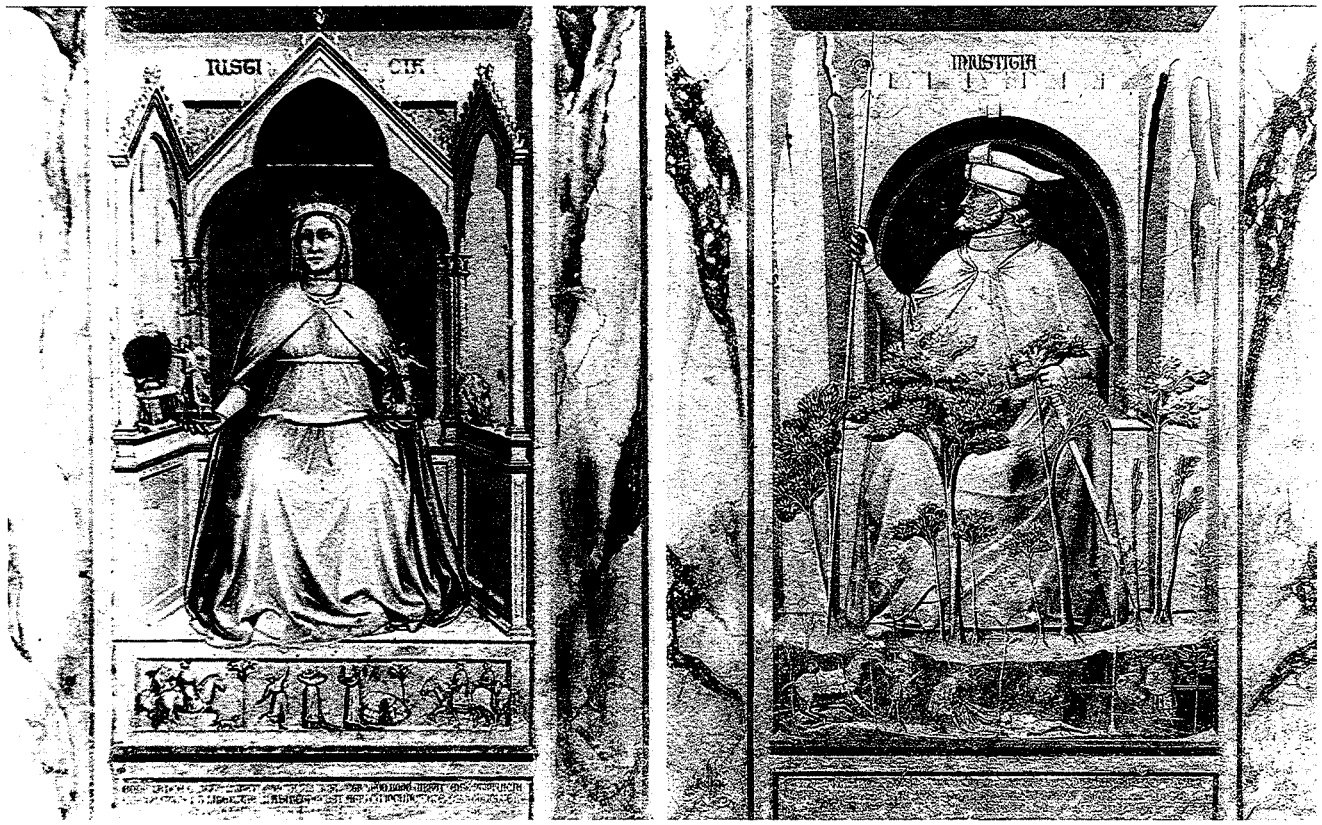

Fig. 8. GIOTTO, *Giustizia* e *Ingiustizia*; Padova, Cappella degli Scrovegni

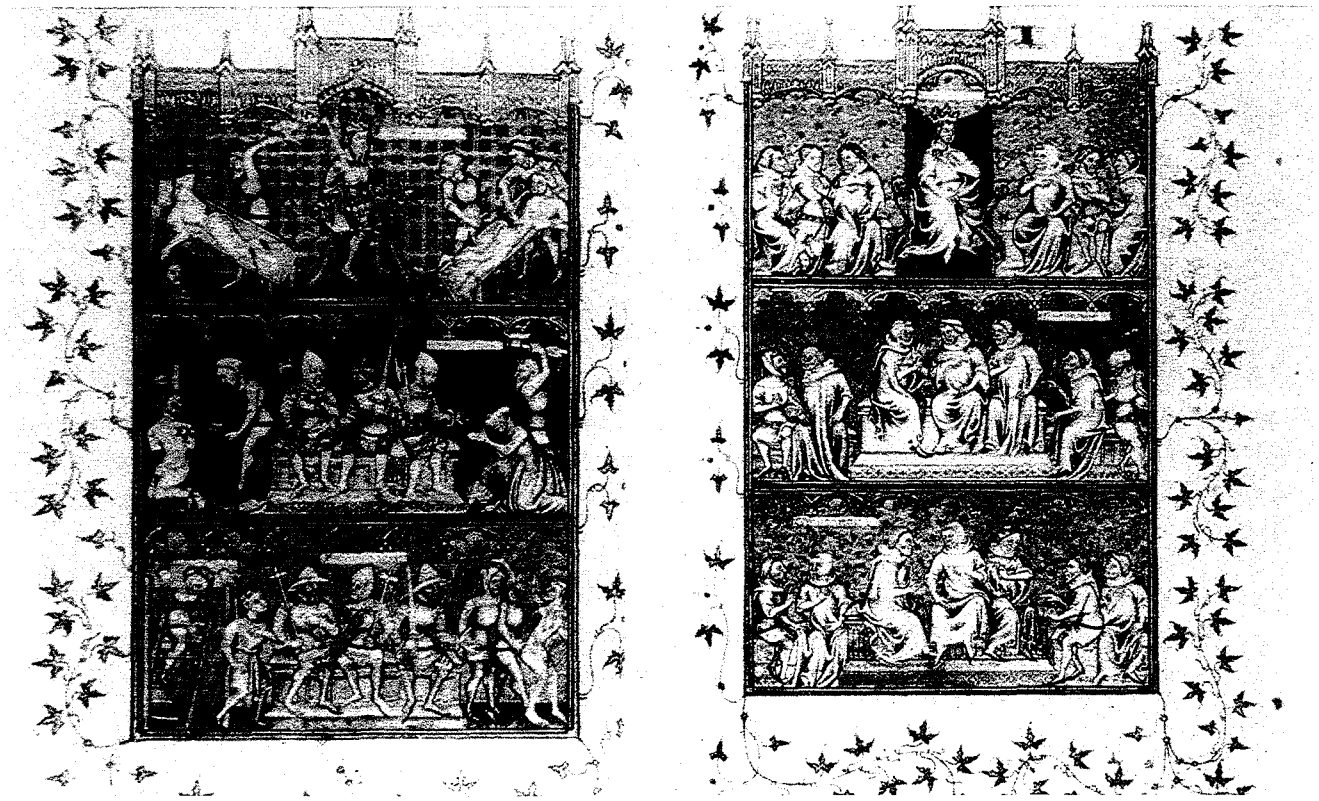

Fig. 9. *Le tre costituzioni e le loro degenerazioni*, da *Les Politiques d'Aristote*, Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, ms 11201-02, cc. 1v-2

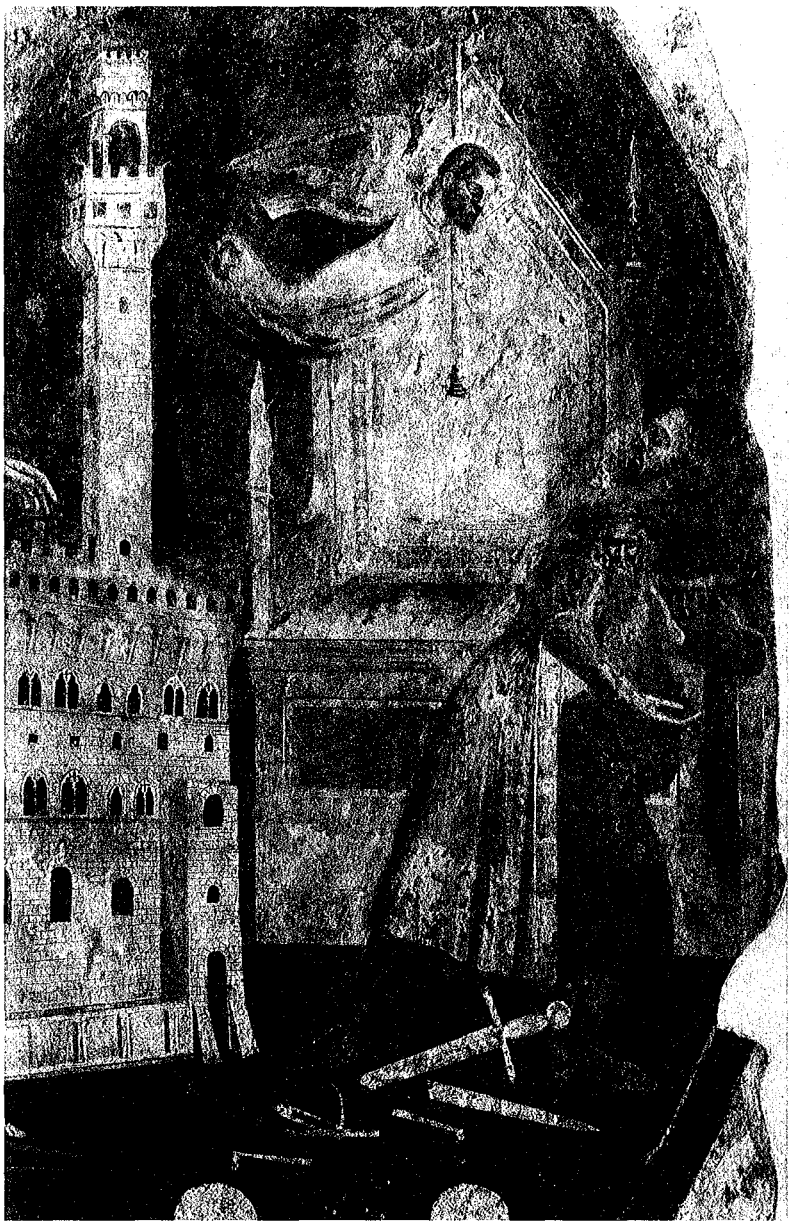

Fig. 10. *La cacciata del Duca d'Atene*, particolare; Firenze, Palazzo Vecchio (dal Carcere delle Stinche)

Fig. 11. *Aristotele, virtù cardinali, exempla antichi*; Asciano, 'casa Corboli'

Fig. 12. AMBROGIO LORENZETTI, *Allegoria del buon governo*, particolare: *Giustizia commutativa*; Siena, Palazzo Pubblico, Sala dei Nove

Fig. 13. DOMENICO BECCAFUMI, *Giustizia commutativa*; Siena, Palazzo Pubblico, Sala del Concistoro

Fig. 14. *Il mercante*, da JACOPO DA CESSOLE, *Del gioco degli scacchi*; Modena, Biblioteca Estense, MS It. 197 = alfa G. 6. 5., c. 35 v