

SGUARDI *sul* PALAZZO

MEMORIA E IMMAGINI DEL PALAZZO PUBBLICO DI SIENA

A cura di

MAURO CIVAI

MARGHERITA ANSELMI ZONDADARI

Testi

MAURO CIVAI, GABRIELE BORGHINI,

RITA PETTI, VERONICA RANDON,

ROBERTO GUERRINI, LAURA VIGNI,

ALESSANDRO FALASSI, AUGUSTO MAZZINI,

ATTILIO BRILLI, ETTORE PELLEGRINI,

GIANCARLO CALOCCHI, MASSIMO VITA,

ENRICO TOTI, ALESSANDRO LEONCINI,

DONATELLA POLLINI, ROBERTO CRESTI,

MARGHERITA ANSELMI ZONDADARI

Progetto editoriale

LUCA BETTI

Design

RITA PETTI





La Sala del Consiglio o del Mappamondo

La luce del mattino penetra nella Sala più grande del Palazzo, destinata a ospitare le assemblee del governo e del popolo e quindi massima espressione della *Libertas*, fondamento della antica Repubblica. Ambrogio Lorenzetti dipinse e allestì nella Sala, nel periodo più fulgido della Storia di Siena, un *Mappamondo* girevole, una macchina che ospitava il ritratto delle terre conosciute con Siena posta al centro di esse.

Se tu viaggiatore sprovveduto e ignaro dei fatti del Comune e della Repubblica di Siena, in seguito, dal 1555, seconda Città del Granducato di Toscana, mediceo e lorenese, e poi dal 1870, con il Risorgimento e l'Unità d'Italia, Comune e Provincia dello Stato italiano nella Regione di Toscana, se o viaggiatore tu volessi sfogliare il libro della Storia cittadina, cosa di meglio potresti fare se non varcare il portone del Palazzo Comunale su Il Campo, la piazza principale della città, notissima universalmente, non solo per la sua splendida e inconsueta platea a conchiglia, ma anche per la carriera equina denominata Palio che vi si corre nella forma più o meno attuale a partire sembra dal 1650, anno in cui vinse la Contrada del Drago con il fantino Mone, e famosa inoltre, bisogna aggiungere, per lo straordinario *frons scenae* di quel Palazzo Pubblico, dove tu stai accedendo o viaggiatore, comunemente dichiarato "gotico", munito di una trecentesca torre snellissima, detta nella vulgata "del Mangia", costruita tra 1325 e 1348.

Ignaro viaggiatore, una volta entrato, vai subito, attraverso il percorso prestabilito per i flussi turistici che comincia dall'Entrone - ma sarebbe molto meglio dal portone principale e per lo Scalone, ricco alle pareti di pezzi erratici e di memorie, e accedendo agli ambienti storici per un portale disegnato da Carlo Fontana nel 1680 - vai subito, dicevo, nel cuore simbolico del Palazzo, cioè nella sala detta del Mappamondo, che, come un tempo anche quella vicina detta della Pace, non affaccia sul Campo, bensì sul retro, sulla Piazza del Mercato e, al di là, verso un vallone orticolo, chiamato Valdumontone, ovvero Valle di Porta Giustizia, e in sequenza prospettica verso le campagne coltivate che si chiudono all'orizzonte con il triangolo azzurro del Monte Amiata.

È questo, simbolicamente, l'asse portante di una concezione politica (esattamente da *polis*), economica e culturale che vede la Città, fin dal suo emergere come dominante sulle geografie umane circostanti, strettamente connessa con il suo territorio in una dimensione unitaria, sodale e interattiva, così come chiaramente lo spiegherà per immagini nel 1338, a conquista territoriale già assestata e a Stato già disegnato (il Costituto del Comune in lingua volgare è del 1309, ma preceduto da quello fondamentale in latino del 1262, mentre fin dal 1304 i cronisti locali parlavano del "grande e felice stato" della città), il grande pittore Ambrogio Lorenzetti - e insieme a lui una committenza pubblica lucidamente avvertita - nei celeberrimi affreschi del Buono e Cattivo Governo, su tre pareti della sala poi divenuta della Pace (ma anche, più giustamente, Sala del Governo dei Nove), vero e proprio programma etico di *governance* descritto con linguaggio estetico di sublime qualità.

Ma il capitolo precedente, quello della conquista territoriale e formazione dello Stato con capitale Siena, è illustrato, oggi, per quanto ne rimane, per te



La Maestà di Simone

Tra il 1315 e il 1321, Simone Martini iniziò trionfalmente una brillantissima e lunga carriera realizzando questo grandioso ritratto della Vergine, testimonianza tra le più illustri della devozione dei senesi alla Madre celeste e del valore che la politica affidava alla sua alta protezione e al suo saldo indirizzo.

viaggiatore curioso, ma inizialmente, a partire dal 1314, a perenne memoria dei cittadini e degli stranieri (tanto più dopo la conquista nel 1555 da parte di Firenze, che non a caso non osò disperdere quel patrimonio visivo testimonianze la grandezza originaria della Città allora sottomessa, ma per gran tempo egemone), nella suddetta Sala del Mappamondo, ma in realtà Sala del Consiglio Generale, da visitare e quindi leggere, mi verrebbe da dire sfogliare, prima di quella del Consiglio dei Nove: in effetti, prima, a partire per lo meno dal 1314, si dovette rendere ben percepibile visivamente la formazione del territorio, documentato cronologicamente e storicamente nell'annessione, nelle circostanze geografiche, nel suo assestarsi entro la costellazione Siena, città a sua volta votata, nell'architettura delle sue strutture governative e nel vivere civile, a una superiore e divina fonte di sapienza; e poi, illustrarne, di questa città-stato, il governo virtuoso, sapienziale, ma tutto calato nella dimensione laica della concordia sociale, della produttività economica differenziata, della democraticità degli assetti, dell'uguaglianza tra città e territorio quali estensioni una dell'altro all'interno di un medesimo grande orizzonte, geografico e morale.

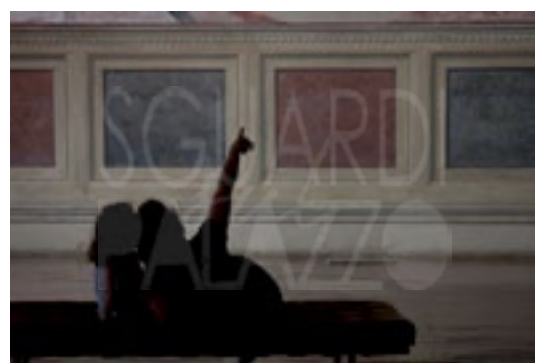
In questa Sala del Mappamondo (ma il perché di tale nome ti verrà spiegato più avanti o impaziente lettore) si riuniva la Signoria cittadina, il Consiglio, i cui

componenti, per lo meno fin dal 1430, siederanno su di un bancale, la “residenza”, addossato a una delle due pareti brevi, alla tua sinistra entrando o viaggiatore, sotto l’immensa Maestà dipinta più di un secolo prima da Simone Martini, e dietro e sopra tale sedile venivano stesi arazzi figurati, un po’ come si vede nel dipinto di Sano di Pietro del 1465 raffigurante una Predica di san Bernardino su Piazza de’ Il Campo, laddove i sedili degli uditori più eminenti sono ricoperti di arazzi, in questo caso a boscherecce.

Comunque, da subito, le pareti della grande sala furono utilizzate per documentare i castelli, i borghi, gli spezzoni territoriali, presi da Siena o con la forza militare o per via di autoceSSIONe, e, per realizzare simili illustrazioni importanti per la coscienza del presente più che per la memoria futura, tanto che anche a breve distanza di tempo le testimonianze figurate potevano essere cancellate e sostituite, erano stati chiamati artisti rinomati, come lo stesso Simone Martini che sappiamo fu dotato dal Comune nel 1331 di cavalcatura e assistente per andare a documentarsi dal vero sui castelli di Arcidosso e Casteldelpiano per poi poterli dipingere fra le conquiste illustrate.

Fin dall’inizio, secondo un programma sicuramente pre-definito, solo una parete rimase esclusa da questo tabulato istoriato, una delle due più brevi ma in realtà spazio di ampiezza monumentale, sulla quale il grande Simone stenderà ad affresco, mezzo affresco e a secco, in due tempi fino al 1315 e poi ancora, per una “racconciatura” nel 1321 (che riguarderà le teste e le mani della Vergine, del Bambino, di alcuni angeli e Santi, e inoltre la probabile aggiunta della lunga iscrizione con il famoso incipit “Li angelichi fiorecti...”), l’atto di fede più alto che si possa immaginare, la sintesi celestiale di una politica santa che sotto le spoglie di un offertorio indicasse, a quelle eminenze cittadine radunate lì intorno in rappresentanza dell’intera Città e dello Stato, la veritiera strada da percorrere nell’atto supremo del giudicare o del decidere.

Fino al 1809, quando fu tolta, la quattrocentesca “residenza” lignea nascondeva una iscrizione, oggi invece leggibile ancorché malamente, con il nome di Simone quale autore (“Se... la man di Symone...”), e un’altra, meglio leggibile ma incompleta, tracciata su una targa di finto porfido che precisa l’anno, 1315, e anche il mese, giugno, quale primo termine cronologico della grande opera, la quale, dedicata al tema della Maestà di Maria, aveva un indubbio precedente in quella dipinta su tavola (anzi per l’esattezza, nella sua parte centrale, su sette pannelli di pioppo assemblati in verticale) nel 1308/1311 per l’altare maggiore del Duomo dal mitico Duccio di Buoninsegna. Ma non solo quest’ultima era di dimensioni naturalmente molto più ridotte rispetto a quella del Palazzo Comunale, bensì anche, data la sua prevista collocazione e la diversa committenza, risultava intrisa di una religiosità cogente e lontana, nonostante la presenza dei



Guidoriccio da Fogliano

Di fronte alla sua *Maestà*, Simone Martini ritrasse, nel 1328, il Capitano di guerra Guidoriccio da Fogliano, protagonista della riconquista del castello di Montemassi, in Maremma. Il dipinto è uno dei superstiti di un programma politico-iconografico che voleva rimarcare un momento di intraprendente e aggressivo atteggiamento della Repubblica senese ai danni dei signori e delle città vicine. La vasta serie delle scene illustranti le terre e i castelli conquistati, furono infine compendiate nel perduto *Mappamondo*, eseguito da Ambrogio Lorenzetti nel 1342, raffigurante l’universo con Siena, significativamente, posta al suo centro.



quattro Santi protettori della Città, da qualsivoglia risvolto etico innervato nel pubblico, come sarà quella di Simone, la quale in ciò più ancora che icona fideistica risulta manifesto politico.

A supportare tale cambiamento d’intenti, a pochissimi anni di distanza, non sarà tanto e non solo l’iconografia generale, ormai consolidata e filtrata attraverso il documento ducresco di cui sopra ma, e qui o viaggiatore diventa perspicuo lettore d’immagini e sapiente interprete di parole, oltre le varianti figurative non da poco, come vedremo, rispetto alla tavola di Duccio, sarà diverso anche il tono delle scritte dedicatorie peraltro molto più numerose e in lingua volgare, anzi proprio quest’ultimo documento inoppugnabile, al di là della loro squisita versificazione neo dantesca, della volontà significante di questo testo pittorico, tutto voltato a illustrare un assunto strettamente rilegato all’operare intrinseco svolto in quel luogo, Sala del Consiglio, e quindi al governo cittadino.

Come vedi, lettore viaggiatore, stiamo entrando in una complessa vicenda di intenti che travalica il mero dato formale dell’opera, per approdare a un assunto di diversa natura, natura etica ed esemplare atta alla corretta conduzione politica della Città e di concerto del suo territorio, proprio quello così ben descritto all’epoca sulle altre pareti della Sala con pitture parlanti, ancora oggi

in parte conservate.

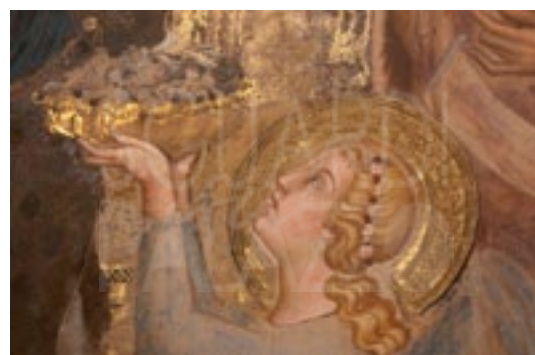
L'invocazione dedicatoria in calce alla Maestà di Duccio - *Mater Sancta Dei / Sis Causa Senis requiei / Sis Ducio Vita / Te Quia Pinxit Ita* – innervava un rapporto diretto tra la Città e l'autore dell'opera con il Divino, in questo caso la Vergine, mentre i versetti, raggruppati in due autonomi ma interconnessi componimenti poetici, che corrono alla base del trono e alla base del suppedaneo pavimentale nella organizzazione del telaio spaziale nella Maestà di Simone non sono invocativi, bensì precettistici e dettati direttamente dalla voce della Vergine agli Angeli e ai Santi della sua corte, i quali fanno da tramite verso quei lettori privilegiati (non gli attuali di cui anche tu o viaggiatore fai parte) chiamati a svolgere in quel tempo e in quel luogo l'importante missione civile e politica demandata loro dalla Comunità.

Per ben due volte, nelle severe esortazioni morali contro l'ipocrisia e l'inganno dei governanti, la Vergine si riferisce a Siena chiamandola "la mia terra" e quindi riproponendo quell'assioma fondamentale di Siena città della Vergine e perciò stesso "vergine", non conquistata, non presa, secondo una *lectio* che risalirebbe alla famosa dedicazione cittadina alla Madonna, nel 1260, prima della battaglia di Monteperti (sì, lettore di buona memoria, proprio quella dantesca che vide l'Arbia "colorata in rosso"), davanti alla romanica icona lignea posta all'epoca sull'altare maggiore del Duomo, oggi nota come "Madonna degli occhi grossi" o "Madonna della Vittoria di Monteperti", reperto residuo di un contesto figurativo certamente più ampio, e all'epoca della Maestà di Simone già spostata dalla sua collocazione originaria in favore della Maestà di Duccio che precedette quella simoniana del Palazzo Pubblico di soli quattro anni.

La stretta dipendenza tra Sapienza e Giustizia, proclamata nei versi dedicatori – laddove la Vergine si dichiara dispensatrice di "buoni consigli" e sdegnata se "i potenti a debili fien molesti" - e inoltre come viene esplicitata nel cartiglio che il Bambino dritto sulle ginocchia della Madre srotola a incontestabile momento (*Diligite iustitiam qui iudicatis terram*) sarà precetto che si indirizza alle azioni del Consiglio cittadino e già prelude al tema di fondo della seguente Sala del Governo dei Nove.

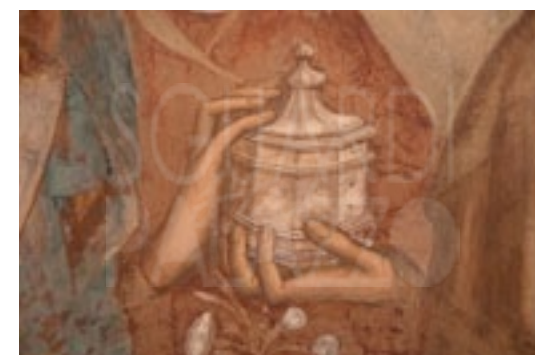
D'altronde, le uniche due specchiature intarsiate che ci rimangono della "residenza" quattrocentesca, della quale, o lettore, ti ricorderai che ho parlato, sì proprio quella ricoperta in certe occasioni di arazzi, e che rappresentano la "Giustizia" e "La Vergine che consegna Siena al Podestà", quest'ultima corredata dalla significativa iscrizione: *Accipe civitatem meam et iuste guberna*, ribadiscono il tema già preziosamente espresso da Simone.

Mentre se effettivamente sugli arazzi erano rappresentati il "buon governo del Principe" e ai suoi lati la "Pace" e la "Guerra", come ci dice un antico docu-



Una corona di Santi

La Madonna esprime il suo messaggio di giustizia e i suoi richiami al buon governo circondata da una folla di Santi e rivolgendosi direttamente ai Patroni della Città che, in favore di essa, invocano difesa e protezione. Particolari. Sant'Ansano; san Savino; angelo offerente; san Crescenzo; san Vittore. La Maddalena (vasetto dell'olio profumato).



mento, il rimando era chiaramente agli affreschi di Ambrogio Lorenzetti nella sala che, o viaggiatore, vedrai subito dopo.

Ritornando alla Maestà di Simone e notandone le varianti figurative rispetto alla Maestà di Duccio certamente la più rilevante riguarda la presenza in quella martiniana di un regale baldacchino tessile, sorretto da otto Santi e dispiegato sopra la meravigliosa oreficeria del trono, quasi un reliquiario o una capsella a più ante, a formare una aerea e trasparente teca.

Il tema civico e politico, sotteso e intenzionale, si rende palese proprio nel baldacchino, laddove sulla balza del cielo, peraltro trapunto di stelle d'oro, Simone impagina una infilata di Balzane (sì, lettore, lo scudo bianco e nero di Siena) alternate all'arme del Popolo con il leone rampante, e ai Gigli di Francia, angioini, d'oro su campo azzurro.

Il legame con gli Angiò di Napoli, che caratterizza a Siena il Governo dei Nove (1287-1355), non solo vuol dire scelte politiche filopapali e guelfe, ma anche creazione di straordinarie interazioni culturali: basti pensare proprio a Simone Martini e al suo dipinto a tesi con il francescano san Ludovico di Tolosa



Virtù religiose, virtù civili

Il ricorso alle leggi e il continuo invito a comportamenti retti e virtuosi, sono affidati alla rappresentazione delle virtù religiose e civili. Emblematica la rappresentazione simbolica nella figura muliebre bifronte della Lex Vetus Lex Nova, simbolo della continuità nel cambiamento legittimata dall'affresco sovrastante in cui Cristo è il nuovo in continuità con l'antico.



(alias Ludovico d'Angiò) che incorona Roberto d'Angiò a Re di Napoli, commissionato da quest'ultimo nel 1317; oppure alla Cappella del Santo ungherese Martino di Tours nella Basilica inferiore di Assisi affrescata da Simone intorno al 1317 su commissione del francescano Gentile Partino di Montefiore, uomo di cultura francese, legato strettamente agli Angiò di Napoli e patrocinatore del loro diritto al trono d'Ungheria, laddove nell'intradosso dell'arcone di accesso Simone dipinse una mirabolante sequenza di Santi francescano-angioini, tra i quali, oltre a san Ludovico e san Luigi IX anche santa Elisabetta d'Ungheria; oppure, sempre ad Assisi i santi Ludovico di Tolosa, santa Elisabetta d'Ungheria e sant'Enrico d'Ungheria e inoltre i santi re Stefano e Ladislao d'Ungheria nel transetto destro della Basilica; e anche alla piccola tavola con "san Ladislao d'Ungheria", oggi ad Altomonte, forse commissionata intorno al 1326 dal feudatario angioino Filippo di Sanginetto. Tutte opere che dimostrano affinità di cultura visiva e formale con la Maestà senese.

Non si deve dimenticare inoltre come, secondo lo storico Malavolti che scrive però nel XVI secolo (1573, ed. 1599), proprio nel Luglio del 1315 il Vicario del re Roberto, Filippo d'Angiò principe di Taranto, passerà per Siena, andando con l'esercito angioino sui campi di battaglia durante la campagna di guerra mossa da Pisa contro la Lega guelfa e condotta da Ugucione della Faggiola, e ritornando a Napoli dopo la sconfitta agostana di Montecatini vi si fermerà di nuovo, "ammalato di febbre quartana", all'inizio di Dicembre, rimanendovi "dicassette giorni, con molta sua sodisfazione, essendo convenientemente acca-



rezzato & onorato". In queste due occasioni un testo pittorico così filoangioino come la Maestà, terminata, nella sua versione antecedente la "racconciatura" del 1321, nel giugno 1315, sarà sicuramente stato per il Comune di Siena e il suo Governo dei Nove un momento politico di notevole impatto.

Ma ora, paziente e spero anche attento lettore, è venuto il momento di Parlare del Mappamondo.

Nel Settecento (ma purtroppo non più oggi) questa macchina semovente era ancora in qualche modo visibile: un rovinato telaio circolare che ancora sosteneva alcuni brandelli di probabile tela dipinta o ricoperta di carta dipinta, attaccato per un perno alla parete di fronte alla Maestà di Simone.

Così lo vide l'erudito Pecci nel 1752 e così lo ricorda un erudito ottocentesco, probabilmente Romagnoli, chiosando un manoscritto dell'erudito settecentesco Faluschi, dicendo anche che fu del tutto eliminato "qualche anno avanti la soppressione delle Compagnie", cioè le cosiddette soppressioni napoleoniche del 1808.

Entrambi parlano di una "carta topografica", o più semplicemente di "topografia", e la descrivono come "alquanto lacera", o "avanzo molto lacero". Ma per tua maggiore chiarezza riporto qui nel testo o lettore, e non come di solito in nota, parte della descrizione del 1752 fatta da Giovanni Antonio Pecci: "Rimane questa topografia incassata in un cerchio rotondo, che appesa in mezzo a uno stile a guisa di ruota rigirando intorno intorno, dimostra da vicino ciò che ciascuno desidera vedere...".



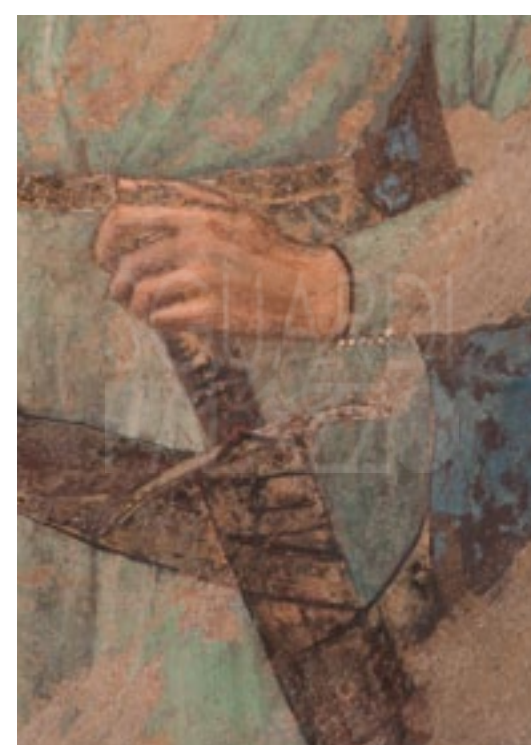
Poichè sulla parete che retrostava al disco rotante sono a tutt'oggi rimaste visibili le tracce da sfregamento di quel rigirare "intorno intorno" possiamo sapere esattamente come la macchina fosse di una certa ampiezza (quattro metri circa di diametro) tanto da occultare in gran parte le pitture ad affresco che precedentemente erano state stese sulla metà inferiore di quella parete. Anzi a essere esatti quelle immagini erano state volutamente nascoste sotto una mano di azzurro che fingeva uno sfondo di cielo per il "mappamondo" che così avrà assunto quasi una dimensione cosmica.

Ma procediamo per gradi. Quando venne costruito e dipinto il "mappamondo"? E cosa nascose al di sotto? E cosa effettivamente rappresentava? E quale fu lo scopo di questa straordinaria realizzazione?

La "carta topografica" rotonda, semovente in senso rotatorio (non si sa se in un solo senso o come è più probabile in entrambi), era agganciata a un perno (lo "stile") a una brevissima distanza dalla parete, quel tanto che bastava per la movimentazione, ma non così distante dal muro da impedire che girando i bordi chiodati della macchina con l'uso non lasciassero delle tracce sulla pelle dello sfondo dipinto e sulla carne dell'intonaco, fu realizzata all'incirca nel 1345 da Ambrogio Lorenzetti, tre anni prima della grande epidemia di peste del '48, che si deve considerare come tragica linea spartiacque per la vita della Città e

Il Castello ritrovato

Nel 1980, una straordinaria scoperta consentì di ritrovare un'ampia scena dipinta, raffigurante due personaggi in atto di contrattazione e un castello con le fortificazioni e le porte aperte, in segno di resa ai senesi che, con la forza o con la politica, avevano fatto prevalere le loro ragioni. Secondo le più argomentate teorie il Castello sarebbe quello di Giuncarico, e l'autore potrebbe essere Duccio di Buoninsegna, che avrebbe compiuto l'opera nel 1314, realizzando l'affresco più antico tra quelli presenti nel Palazzo Pubblico.



durante la quale lo stesso pittore e suo fratello Piero scomparvero nella dimensione buia del tempo.

La paternità del "mappamondo" ci viene attestata da una fonte manoscritta chiamata "Cronaca Bisdomini", databile al 1475 e pertanto redatta in un'epoca in cui la leggibilità di quella macchina geografica doveva essere migliore, mentre la prime notizie documentarie della sua esistenza le troviamo nelle "Cronache Senesi" di Agnolo di Tura del Grasso del 1352 e successivamente in una notizia del 1393 quando la parte dipinta del mappamondo venne sottoposta a un restauro, per arrivare poi alla citazione di Ghiberti che per primo, nei suoi "Commentarii", lo descrive sommariamente parlando di "cosmografia" e di "tutta la terra abitabile", e ugualmente in questo senso ne darà testimonianza lo stesso san Bernardino che indirettamente lo cita in una sua predica tenuta sulla piazza de' Il Campo nel 1427, precisando come "proprio come in uno ventre" vi si trovava l'Italia.

Abbiamo allora due versioni, entrambe attendibili in quanto redatte o con la macchina in opera oppure ancora in qualche modo visibile, una più antica che parla di "mappamondo" e "cosmografia", un'altra più recente, quando il tempo trascorso aveva fatto i suoi danni su di una struttura tutto sommato fragile, che la cita quale "topografia".

A quale delle due versioni, tu viaggiatore e tutti noi contemporanei che purtroppo di quello straordinario e inedito capolavoro possiamo solo vedere le tracce, ci dobbiamo affidare?

Considerando il ruolo simbolico della sala nella quale il "mappamondo" venne collocato e per la quale sicuramente fu previsto, e cioè quello di testimonianza figurata della creazione, per gradi di conquista, dello Stato senese, sembrerebbe logico pensare a una immagine riassuntiva e pertanto compendiarica di quel contesto geografico sottoposto alla dominanza di Siena, un vero e proprio documento cartografico che delucidasse in maniera dettagliata porzioni territoriali così minutamente descritte da richiedere, per la loro più esatta comprensione, un completo avvicinamento all'occhio del lettore, secondo quel sistema, così ben spiegato dal Della Valle, che prevedeva come la macchina "rigirando intorno intorno" mostrasse "da vicino ciò che ognuno desidera vedere".

Questa tesi giustificerebbe anche il punto, nella metà più bassa della parete, prescelto per l'incasso del perno di aggancio della ruota topografica, cosicché, in un ipotetico girare, le figurazioni poste sulla fascia più esterna del cerchio, potessero volta a volta cadere veramente, una volta giunte in corrispondenza dell'estremità inferiore del diametro assiale mediano, ad altezza d'occhio di un immaginario lettore.

Peccato che costui non possiamo essere più io o tu o viaggiatore, e in que-

sto bisogna dire che il tempo e la storia sono stati veramente tiranni nel privarci di un così importante e originale documento visivo, anche perché non abbiamo alcun termine di paragone, per lo meno coevo, a cui rifarci.

E nel frattempo tutta la ghibertiana "terra abitabile" che fine ha fatto?

Se, come ho supposto poc'anzi, una striscia più esterna di immagini si mostrava più consona alla lettura rotatoria, e, di concerto, se tali illustrazioni fossero state precise cartografie di ambiti geografici territoriali montate a sequenza, e inoltre se quest'ultime avessero rappresentato, come suggeriva il tono tematico dell'intera Sala del Consiglio, particelle topografiche dello Stato Senese, sarebbe pur sempre rimasta al centro una riserva rotonda, più lontana dall'occhio del lettore, entro la quale poter inserire una figurazione che richiedesse una meno dettagliata definizione visiva e quindi una maggiore sommarietà e riduzione dei dettagli, come avrebbe potuto essere una sintetica, e certo non topografica, veduta di "tutta la terra abitabile", e cioè quella cognita all'epoca: l'Europa, la fascia nordafricana, il medio oriente e, forse, parte dell'Asia, ovvero una "cosmo" mediterraneocentrico che aveva, come diceva san Bernardino, nel suo "ventre", l'Italia.

L'ombelico di questo "ventre" italiano non sembrerebbe essere comunque, in quel particolare contesto culturale che sottostà al lorenzettiano "Mappamondo", Roma, bensì Siena, che di Roma aveva già usurpato mito fondante, Lupa e Gemelli compresi, e acronimo identificativo, S.P.Q.S.

Qualora la suddetta ricostruzione ipotetica dell'ingegnoso testimonial geografico-politico escogitato dalla committenza comunale senese e dal Lorenzetti fosse esatto, una sua altrettanto ipotetica derivazione strutturale potrebbe ravvisarsi, in piccolo, nella cosiddetta "Ruota di Barlaam", affresco di tematica moraleggiante redatto su una parete della cosiddetta Sala di Aristotile in Palazzo Bandinelli (oggi noto come Palazzo Corboli) ad Asciano, dipinto forse da Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero, artisti di ascendenza lorenzettiana, nella seconda metà del '300. Nella "Ruota" di Asciano la larga presenza di scritte esplicative farebbe pensare a un simile apparato anche nel Mappamondo senese, anzi in quest'ultimo il dato "alfanumerico" sarà stato, presuppongo, molto forte e proporzionato alla complessità dell'apparato che si doveva rendere esplicito, sfruttando, forse, come nella "Ruota di Barlaam", i margini esterni dei campi, o degli alveoli ricavati, per le titolazioni, e le riserve o il fondo stesso delle partiture per indicazioni nominali o addirittura didascaliche.

Ma questa, lettore, è pura interpretazione ipotetica, poiché a tutt'oggi nessuno conosce come fosse impaginato il "Mappamondo" della Sala del Consiglio e, ahimè, nemmeno esattamente il suo verace tema. "Dalla 'terra di Siena' all'orbe terracqueo", come è stato detto e come anche io, o lettore, ho cercato di



I Santi di Siena

Dal mitico sant'Ansano, battista di Siena, a santa Caterina, bruciante esempio di fervidissimo misticismo ma anche capace di influire sulle sorti politiche del papato e dell'Europa, da san Vittore a Bernardino degli Albizzeschi, grande predicatore, che fu fatto santo "subito" a furore di popolo, a san Bernardo Tolomei, fondatore degli Olivetani che invece è stato canonizzato dopo molti secoli, tutti i santi senesi sono stati raffigurati, nelle varie epoche, nelle sale del Palazzo Pubblico.

in alto
San Bernardino

pagina a fianco
Sant'Ansano e san Vittore

spiegarti.

Comunque, quando la ruota, che dovette essere dipinta in piano, fu predisposta e montata, le pitture ad affresco che già erano state realizzate molti anni prima su quella parte di parete dovettero essere giocoforza nascoste dal nuovo organismo, ma essendo, come vedremo, queste sottostanti immagini in forma di riquadri e di grande misura certamente le loro parti angolari sarebbero apparse oltre il confine circolare della macchina semovente, e pertanto bisognò occultarle provvedendo a stendere su di loro una tinta azzurra che facesse da sfondo al Mappamondo.

Eliminato nel tempo il "mappamondo", come abbiamo visto in parte ancora esistente nel '700, varie tinteggiature si susseguirono su quel tratto di parete, finché cadute d'intonaco e sgranature non resero visibili le tracce delle antiche figurazioni delle quali la "ruota" aveva imposto l'occultamento. Fu così che, nel 1981, venne recuperato alla lettura visiva uno straordinario documento pittorico il quale, pur chiaro nei suoi significati di fondo e anche assonante con quelle che sappiamo essere state le tematiche politiche della conquista territoriale fin dall'inizio sviluppate in quella Sala, a tutt'oggi è stato identificato nella sua realtà storica solo in via ipotetica, e attribuito figurativamente, con il conforto di confronti stilistici, al sommo Duccio di Buoninsegna, ma forse questa paternità potrebbe essere suscettibile di variazioni.

Il riquadro non ci è pervenuto leggibile nella sua integrità, essendone stata mangiata a sinistra una parte dalla giustapposizione nel 1529 (ma ormai presumo che a quell'epoca non si vedesse più poiché sembrerebbe logico pensare che al momento della sovrapposizione del "Mappamondo" nel 1345 non avrebbe avuto senso lasciarne ancora a vista una parte deprivata del rimanente contesto e quindi non più percepibile nella sua interezza non solo visiva ma anche di significato) di una edicola con sant'Ansano affrescata in *trompe l'oeil* dal Sodoma insieme all'altra corrispondente a bilancia con san Vittore.

Nell'affresco sono evidenziati, come puoi ben vedere o viaggiatore, nella parte destra un dosso di crete e calanchi che fa da stilobate a un borgo fortificato, e nella sinistra due personaggi, a evidenza borghesi e istituzionali, che si raffrontano in maniera pacificata e colloquiale.

Con una delibera del 30 marzo 1314 la Repubblica di Siena ordinava di raffigurare nella Sala del Consiglio il Castello di Giuncarico, che si era auto ceduto senza opporre resistenza armata, e a questo episodio è stato riconnesso, con probabile esattezza, l'affresco in questione, cosicché nella zona tagliata nel 1529 dal Sant'Ansano del Sodoma doveva pur esserci una ulteriore esplicitazione dell'episodio, forse una terza figura che componesse con le altre due una triade centrale di chiaro intento politico, e, per costituire la generale bilancia compo-

sitiva, un altro brano paesaggistico. Non sappiamo e non sapremo mai se ci fossero, e in quale punto, delle didascalie o scritte esplicative, ma ipotizzarlo non sarebbe così fantasioso.

Comunque, stando a quel che si vede, la pittura murale sembra fare sicuramente parte di quell'insieme di memorie della conquista territoriale, di cui abbiamo o lettore già abbondantemente parlato e, se veramente fosse relativa al documento del 1314, ne dovrebbe comunque costituire uno dei primi esempi, ma non il primissimo considerando che nel documento deliberativo si precisa di ubicarla nella Sala del Consiglio "dove sono dipinti gli altri castelli". Certamente in quel momento la Sala doveva essere un cantiere di pittori e, se si pensa che la Maestà di Simone stava per essere iniziata (o da poco iniziata), ognuno con il suo bagaglio formale specifico ma tutti figurativamente colti e già portatori di novità linguistiche.

A noi cultori delle verità storiche, oggi, dispiace molto che gli archivi o le fonti o altre testimonianze non ci sorreggano, non solo sul dato tematico ma anche sulla paternità dell'opera che, per lo meno a giudicare dalla altissima qualità pittorica, dovette impegnare un artista di notevole spessore e il cui risultato, in questo caso, risultò così superlativo da dover spendere, come è successo, da parte di noi eredi senza conoscenza diretta, solo in virtù di paragoni e confronti stilistici, alcuni dei nomi più altisonanti fra i pittori senesi di quel momento aurorale del grande trecento cittadino.

Certo che la differenza di linguaggio tra il cosiddetto "Giuncarico" e la quasi coeva "Maestà" di Simone Martini esclude fin da subito una possibile identità d'autografia. Quel Simone del 1315, pronto a rimaneggiare nel segno gotico l'insegnamento virtuale di Duccio e della sua epica "Maestà", quel Simone che già si prepara all'incontro, più avanti nel tempo, con Petrarca, versa, fondamentalmente, in poesia. Invece con quell'autore, per noi non così facilmente individuabile, che dipinge la "memoria" del 1314 (se accettiamo o lettore questa ipotetica datazione) siamo di fronte a un grande prosatore.

Il discorso politico forte, in quell'affresco viene portato avanti con uno squadro da scultura dipinta, e anzi il colore, vedi ad esempio le rocce verdine, monocrome, accende ma non scioglie, mitizza il dato realistico in una serietà plastica e senza lirica, quasi da documento notarile, ben al di là della miniatura su scala gigante.

Escludendo dunque un intervento di Simone anche per "Giuncarico" chi altri in quel momento a Siena poteva giungere a tale altezza interpretativa?

La supposta paternità di Duccio, ancorché, se così fosse, alla sua prima opera nota ad affresco e ormai alla fine della sua parabola operativa, è stata unanimemente accettata anche se con qualche punto interrogativo (per lo meno nelle



I Santi di Siena

Santa Caterina

pagina a fianco

Beato Ambrogio Sansedoni



didascalie bibliografiche) ma, o lettore curioso, se tu volessi essere acribico, avendone tempo e voglia, potresti tentare da solo un raffronto tra il grande testo figurativo del 1311 composto dal Maestro nella parte posteriore della sua "Maestà", cioè le "Storie cristologiche" impaginate in riquadri che si leggono come smaglianti paragrafi di una sacrale vicenda biografica raccontata per immagini, e la squadernata doppia pagina (in origine) di "Giuncarico".

In entrambi i testi sono presenti le rocce fittamente solcate e gli edifici di volume netto ben piantati sulle piattaforme lapidee, ma i calibrati rapporti tra figure e set nelle perfezionate costruzioni sintattiche di Duccio, sembrano diventare paratattici nell'affresco di "Giuncarico" laddove i personaggi, oggi decentrati a causa della decurtazione coatta per la quale si rimanda a qualche riga sopra, sono di scala maggiorata e non adeguata proporzionalmente alla veduta paesaggistico-urbana sulla loro destra, come visti in una inquadratura promozionale più ravvicinata e a sé stante. Duccio racconta e accentua il dato compatto e mitologico della storia, il pittore di "Giuncarico" documenta e stabilisce nessi e congiunzioni, funzionali alle qualificazioni morali e alle gerarchie umane dei personaggi e in rapporto all'azione che stanno compiendo.

Qualora, lettore curioso e perspicace e dall'occhio acuto, tu non accettassi la paternità duccesca potresti ad esempio spostarti sul binomio Pietro e Ambrogio Lorenzetti (in realtà nel 1314 non documentati ma da considerarsi già operosi), dei quali alcuni profili arrotati e aguzzi tipici dei loro stilemi già caratterizzano le fisiognomiche dei due protagonisti della "Annessione di Giuncarico", per non parlare di quelle mani che "tengono" e di quelle posture che "stanno", di quei gesti dentro la storia. Ma questo è argomento da addetti ai lavori che qui ti risparmio, o lettore.

Nello spazio parietale al di sopra dell' "Annessione di Giuncarico", e in seguito incidente anche al di sopra del "Mappamondo", fu eseguita ad affresco tra il 1328 e il 1330, e tradizionalmente attribuita a Simone Martini, una delle icone più conosciute nel nostro tempo contemporaneo, immagine riprodotta fino all'esaurimento delle sue possibilità evocative, e rilanciata anni fa all'attenzione generale e massmediatica dai dubbi sollevati sulla sua datazione e sulla sua paternità.

L'ampio allettamento di intonaco che fu steso senza soluzione di continuità, da margine a margine, su tutto lo spazio a disposizione, quasi a dimostrare nel suo gigantismo, una volta affrescato, l'importanza assoluta di quella figurazione, quell'intonaco, dicevo, sormonta all'orlo in basso il riquadro con il presunto "Giuncarico", determinandone così una preminenza cronologica, il cui termine *post quem* risulta essere, naturalmente, la sopra citata data 1328, inscritta (ma ripassata, quando?) nel cartiglio al centro della bordura inferiore, e quello *ante*



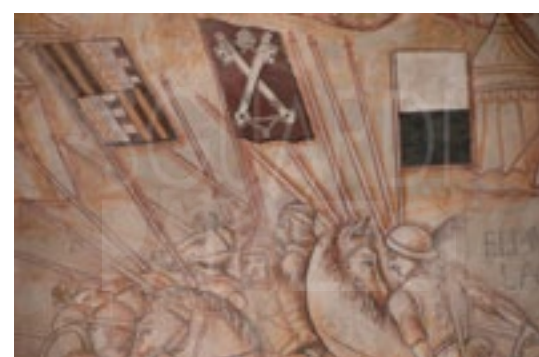
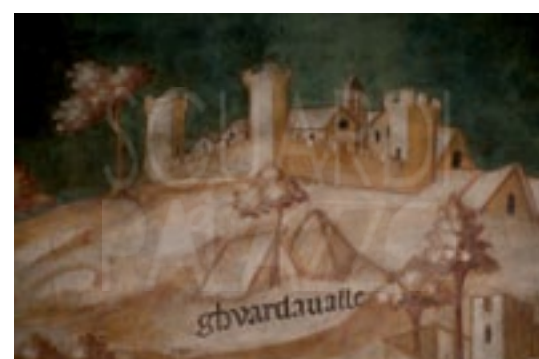
quem il 1330 quando Simone Martini veniva pagato "per la dipintura che fece di Monte Massi e Sassoforte nel palacço del Comune".

Che cosa rappresenti questa strisciata emblematica così rarefatta da rasentare la pseudo cripticità di un logo è da tempo acquisito alla comune conoscenza empirica: il capitano di ventura Guidoriccio da Fogliano che incede a cavallo al centro di un territorio conquistato con le armi.

L'anagrafe del cavaliere, anzi del *dux* visto il bastone del comando che tiene nella mano destra, non sembrerebbe presentare margini di dubbio se le insegne araldiche che trapuntano la sua veste e la gualdrappa del cavallo siano da leggersi proprio come quelle della famiglia emiliana dei Da Fogliano e, in questo caso, la data 1328 coinciderebbe con quella della presa *manu militari* del castello di Montemassi in Maremma.

Questo grande tabellone, dunque, proseguiva sulla stessa parete della, da noi presunta, "Annessione di Giuncarico" il palinsesto delle conquiste territoriali, alle quali si dovranno aggiungere quelle, oggi non più visibili e non ipotizzabili come collocazione, che attestavano la presa di Arcidosso e Casteldelpiano, la cui documentazione fu ordinata a Simone Martini nel 1331 proprio per poterne ricostituire in maniera esatta la *facies* nella Sala del Consiglio, e inoltre le più tarde "Battaglia di Val di Chiana" del 1363 e "Battaglia di Poggio Imperiale" del 1479 occupanti, quest'ultime due, la parete lunga di fronte alle trifore, e da considerarsi, più che episodi di tarda acquisizione territoriale, come azioni difensive della compattezza dello Stato.

Allorché, nel 1345, quasi venti anni dopo la sua realizzazione, venne agganciato





immediatamente al di sotto del bordo e sull'asse centrale del riquadro con "Guidoriccio" il "Mappamondo", isolato contro il suo cielo azzurro, l'effetto che si dovette determinare, immagino e vorrei trasmetterte la ipotetica meraviglia o lettore, dovette essere travolgente: il Cavaliere solitario che fino ad allora incedeva sul nudo margine delle terre conquistate, ora, come un antico monumento equestre, "poggiava" sull'apice mediano di un basamento rotondo, il "mondo" topografico senese, e ne diveniva così il simbolo riassuntivo più evidente della conquista e di conseguenza della formazione dello Stato inteso come corpo concreto, fatto di crete, di vigne, di rocce, di borghi e castelli, di nomi di luoghi e di accidenti geografici.

Il castello di Montemassi, così nudo e severo (come lo vediamo ancora oggi nel più tardo rifacimento di fine trecento forse dovuto al pittore Taddeo di Bartolo), l'accampamento senese con le tende a strisce bianche e nere e con lo stemma della "Balzana", le palizzate militari, il cosiddetto "battifolle", macchina da guerra di natura effimera ma costruita parte in muratura parte in legno, munita e insignita dei vessilli di Siena e dei Da Fogliano, insomma tutto l'apparato



Guerre e guerrieri

Accanto alle immagini devote, a più riprese, i senesi fissarono sulle pareti del Palazzo le imprese militari e gli episodi più rilevanti e trionfali della loro storia.



informativo utile alla cronaca didascalica del tabellone-memoria del 1328, diventò dispiegandosi sopra il "Mappamondo", pur sempre o lettore in una ipotetica versione a posteriori e di pura letterarietà, come un immenso manifesto metafisico, significativo non di una specifica conquista del territorio ma di tutte.

D'altra parte proprio come un monumento equestre sopra il mondo fu visto e interpretato il Guidoriccio dagli storici locali nei secoli successivi, sia dal Sigismondo Tizio, nel 1528 circa, laddove nel suo manoscritto sulla Storia di Siena cita l'affresco come: "Hic ille [Guido Riccio] est qui in aula dominorum senensium pictus est in capite mappemundi rotonde ubi Monte Massici picta est obsidio"; sia da Giugurta Tommasi nelle sue "Historie di Siena" del 1625, il quale al proposito risulta ancora più esplicito: "gli fu fatta [a Guido Riccio] onorata sepoltura a San Domenico, essendo per prima stato onorato dalla Repubblica d'una statua a cavallo dipenta nella Sala delle Balestre hora del Consiglio di mano di Simone Martini [...] che si vede fin' hoggi sopra il Mappamondo con l'impresa di Montemassi".

Dalla Sala del Consiglio Generale non è chiaro se e per quante porte si passasse alla contigua Sala dei Nove, prima della apertura dei due accessi coincidenti con le grandi edicole in *trompe-l'oeil* di S. Ansano e S. Vittore del 1529, ma in ogni modo l'asse ideale era pur sempre quello che congiungeva il vasto ricetto, dove il corpo territoriale dello Stato si votava all'anima etica del giusto governare, con il luogo dedicato all'esercizio della concretezza politica.