

Iconografia e comunicazione simbolica in età comunale

Il caso dei cavalieri del Broletto

Lo studio di Brescia medievale rappresenta da tempo un fertile terreno d'incontro tra storici abituati a usare testi scritti e studiosi che praticano fonti di tipo diverso.

L'esempio più noto è senz'altro quello della struttura urbanistica nel passaggio tra tardo antico e alto medioevo su cui, a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso, sono venute a convergere le riflessioni di storici e archeologi dando luogo a un dibattito acceso e ricco di spunti, che si è rapidamente esteso al livello internazionale¹.

Nel corso di questo dibattito è emerso chiaramente come il vantaggio di un dialogo tra storici delle strutture politiche o economiche e storici delle strutture materiali non consista tanto nel semplice scambio di dati (con gli archeologi che spiegano agli storici che in un determinato momento si cominciarono a frazionare le case, e gli storici che rispondono trovando ragioni per cui quelle case si dovevano frazionare, oppure con gli storici che individuano autonomamente un momento di discontinuità politica o economica e gli archeologi che li aiutano a illustrare questa tesi mediante esempi che la comprovano, come uno strato di terra nera). Un simile scambio, in caso di divergenze, può dar luogo come ha dato, a una grande discussione tra gli appartenenti ai due schieramenti, ma difficilmente modificherà i paradigmi esistenti nelle due discipline².

Lo scambio sembra farsi molto più fertile quando a essere messi in comune diventano metodi, strumenti, e ancora di più problemi, cioè domande. Quando in altre parole gli studiosi della cultura scritta riescono a far capire agli studiosi della cultura materiale (e viceversa) in quale serie collocherebbero il dato che emerge, cosa c'è dietro la loro spiegazione

¹ Una riflessione recente su questo tema è offerta da Chris Wickham, *Fonti archeologiche – fonti storiche: un dialogo complesso*, in *Storia d'Europa e del Mediterraneo*, diretta da Alessandro Barbero, IV. *Il Medioevo (secoli V-XV)*, a cura di Sandro Carocci, IX: *Strutture, preminenze, lessici comuni*, Salerno, Roma 2007, pp. 15-49. Lo stesso studioso offre un breve excursus sulla ricerca a Brescia in *Le società dell'alto Medioevo. Europa e Mediterraneo, secoli V-VIII*, Viella, Roma 2009, pp. 684-693.

² È questo un punto che da anni sottolinea Paolo Delogu, del quale v. ad esempio *Ricerca archeologica e Riflessione storica: una problematica esaurita?*, in *Le città campane fra tarda antichità e alto Medioevo*, a cura di Giovanni Vitolo, Laveglia, Salerno 2005, pp. 421-427.

di quel dato e dunque perché lo giudicano in un certo modo. Se questo dialogo funziona e la comprensione reciproca avviene, allora emerge una realtà che porta a un ampliamento del quadro. È allora che gli orizzonti si allargano e che una nuova interpretazione condivisa può farsi strada.

Non credo che nella relazione tra storici e storici dell'arte le cose dovrebbero andare in modo molto diverso. È vero, però, che in questo campo il dialogo ha avuto meno occasione di essere sviluppato e c'è ancora molto da fare, soprattutto in ambito medievistico.

Anche in questo contesto esistono gli stessi pericoli da evitare, gli stessi fantasmi di cui liberarsi che si osservano in quello appena menzionato. È possibile rilevare, ed è stato rilevato, ad esempio un serio rischio di circolarità dell'informazione: un certo studioso, diciamo uno storico che si interessa di cultura religiosa, ritrova «nell'arte figurativa ciò che gli era già noto grazie alla conoscenza dei testi e al lavoro dei suoi colleghi sulla storia della spiritualità»³: è quello che potremmo chiamare il fantasma dell'illustrazione mediante il quale gli storici fanno delle immagini un uso servile per illustrare appunto, scansioni storiche già ricostruite autonomamente.

Ma l'uso servile può essere anche fatto dagli storici dell'arte nei confronti delle informazioni che ricavano dagli storici. Ciò avviene quando gli storici dell'arte utilizzano categorie interpretative rinvenute dagli storici magari molto tempo prima e continuano a utilizzarle anche quando gli storici le hanno oramai abbandonate perché tutto sommato fanno comodo. Un caso macroscopico è quello della resistenza dei concetti di germanico e romano nell'interpretazione delle figurazioni altomedievali, ma gli esempi di questo che potremmo chiamare “fantasma del contesto” potrebbero continuare⁴.

Rispetto a rischi come questi la vicenda dell'analisi delle pitture realizzate nel Broletto bresciano in età comunale è istruttiva e edificante. Istruttiva poiché mostra come di fronte a un manufatto difficile da capire in quanto raro, unico, poco comprensibile in una serie di manufatti analoghi sia facile cadere in trappole come quelle che ho appena nominato; edificante perché, tutto sommato, fa capire come da queste trappole sia possibile uscire.

Come per altri argomenti trattati in questo incontro il punto di partenza non può che essere il capitolo che Gaetano Panazza aveva dedicato all'arte romanica nell'appena realizzata *Storia di Brescia*, in cui faceva

³ Hélène Toubert, *Iconografia e storia della spiritualità medievale*, in *Un'arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia*, a cura di Licinia Speciale, tr. it., Jaca Book, Milano 2001, pp. 11-36, p. 27.

⁴ Giuseppe Sergi, *Il dialogo fra due discipline nell'esperienza di “Arti e Storia nel medioevo”*, relazione tenuta al seminario *Arte, politica e cultura nell'Italia medievale*, organizzato presso il Dipartimento di Storia e Storia dell'Arte dell'Università di Trieste, 8-9 maggio 2008.

cenno a «una composizione unitaria di soggetto storico» il cui «interesse di questi affreschi è più storico che artistico»⁵. In merito agli affreschi del Broletto in quel testo si riassume un articolo scritto pochi anni prima su «Commentari. Rivista di critica e storia dell'arte», diretta allora da Mario Salmi e Lionello Venturi⁶. L'articolo a sua volta riprendeva sinteticamente le conclusioni che Panazza aveva già raggiunto in merito ai cavalieri del Broletto nel 1946-1947 a ridosso della loro scoperta fortuita (anche se annunciata da alcuni avvistamenti dei decenni precedenti)⁷. Grazie alla sua descrizione, il lettore veniva a sapere che nel sottotetto del palazzo comunale si conservavano i frammenti di almeno due pitture: una strana sfilata di cavalieri incatenati che veniva assegnata al XIII secolo e alcuni frammenti posteriori, probabilmente trecenteschi, per lo più di soggetto sacro tra cui spiccava la scena della celebre pace patrocinata dal vescovo Berardo Maggi.

Dei cavalieri incatenati Panazza descriveva correttamente la forma, notando l'alternanza tra cavalli rossi e neri, la presenza di intitolazioni particolari, relative ai nomi, e intitolazioni generali al di sopra di queste, che cercò di trascrivere e interpretare. Per l'interpretazione delle prime egli fece ricorso alle fonti bresciane già pubblicate (in primo luogo il *Liber Potheris*)⁸, per quella delle seconde si rifece alle idee sull'ideologia comunale che in quel momento circolavano.

Che tuttavia in quel momento e per più di un quarto di secolo quel dipinto, e ancora meglio, la funzione e il genere di quel dipinto fossero destinati a rimanere in qualche modo misteriosi lo dimostra la presenza di una frase scritta nell'articolo del 1960 da Panazza, una frase che vale la pena di leggere per intero perché costituisce uno dei fili rossi sui quali si è svolta negli ultimi quarant'anni l'interpretazione di queste pitture:

«È difficile riconoscere a quale episodio delle lotte intestine fra guelfi e ghibellini o fra le varie fazioni che infestarono il comune guelfo nel secolo XIII appartenga questa raffigurazione con l'infamante cacciata di traditori fatti prigionieri»⁹.

È significativo che, benché facesse ricorso ai termini «cacciata» e «infamante», Panazza non collegò affatto queste raffigurazioni alla pra-

⁵ Gaetano Panazza, *L'arte romanica*, in *Storia di Brescia*, I, Morcelliana, Brescia 1963, pp. 799-801.

⁶ Id., *Di alcuni affreschi medioevali a Brescia*, in «Commentari. Rivista di critica e storia dell'arte» 11 (1960), pp. 179-201.

⁷ Id., *Affreschi medioevali nel Broletto di Brescia*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia» 145-146 (1946-1947), pp. 79-104. Per gli avvistamenti Paolo Guerrini, *Riscoperte in Broletto vecchie pitture murali*, in «Il giornale di Brescia», 11 agosto 1946, cit. in G. Panazza, *Affreschi medioevali*, cit., p. 79.

⁸ *Liber Potheris Communis Civitatis Brixie*, a cura di Francesco Bettoni Cazzago - Luigi Francesco Fé d'Ostiani - Andrea Valentini, in *Historie Patriae Monumenta*, XIX, Torino 1899.

⁹ G. Panazza, *Di alcuni affreschi*, cit., p. 192.

tica della pittura infamante. Nel 1960 infatti, la pittura infamante costituiva ancora una curiosità poco conosciuta, anche per gli storici dell'arte. Le sue manifestazioni nell'ambito dell'Italia basso medievale erano state trattate solo riguardo a Firenze da uno storico del diritto in un articolo pubblicato in una *Festschrift* per un professore di diritto commerciale, e in ambito tedesco tale pratica era stata menzionata di passaggio in un libro, solo relativamente alla possibilità che proprio a essa si potesse ricondurre l'origine del ritratto¹⁰. La cornice concettuale che avrebbe consentito la giusta interpretazione dei dipinti bresciani insomma, non era sufficientemente conosciuta.

Perché si giungesse a una nuova lettura delle immagini ducentesche del Broletto ci volle la pubblicazione, nel 1979 dell'importante libro dedicato da Gherardo Ortalli alla pratica della pittura infamante, un libro, sia detto per inciso, che all'epoca non includeva gli affreschi bresciani, ma che li avrebbe inclusi in occasione della pubblicazione dell'edizione francese nel 1994¹¹.

Pur senza avere presenti le immagini del Broletto, nel 1979 Ortalli riuscì a delineare perfettamente sulla base delle testimonianze scritte delle cronache e degli statuti la cronologia della diffusione di questa pratica, ma anche, se vogliamo, le sue ragioni profonde. Egli chiarì cioè che la pittura infamante non era tanto e solo un'arma di propaganda utilizzata dai regimi politici per screditare i propri avversari, ma anche e soprattutto una vera e propria pena accessoria, stabilita da un giudice al termine di un processo o prevista dagli statuti. Nella ricostruzione di Ortalli essa emergeva in connessione ai crimini dotati di uno spiccato carattere politico (tradimento, disobbedienza, falsificazione) perché quei crimini erano definiti come particolarmente gravi da un regime, quello guelfo e popolare che intendeva monopolizzare le più importanti funzioni pubbliche e che per la prima volta poneva in modo esplicito il problema della fedeltà politica dei cittadini¹².

Si trattava di elementi che avrebbero potuto far ripensare all'interpretazione delle pitture ducentesche studiate da Panazza. La sfilata dei cavalieri presentava molte delle caratteristiche che Ortalli desumeva dalle sue

¹⁰ Gino Masi, *La pittura infamante nella legislazione e nella vita del comune fiorentino (sec. XII-XVI)*, in *Studi di diritto commerciale in onore di Cesare Vivante*, vol. II, Società editrice del Foro italiano, Roma 1931, pp. 625-658; Harald Keller, *Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters*, in «*Romisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*» (1939), n. 3, pp. 227-365.

¹¹ Gherardo Ortalli, *La peinture infamante du XIII^e au XVI^e siècle*, G. Monfort, Paris 1994.

¹² Id., «...pingatur in palatio...». *La pittura infamante nei secoli XIII-XVI*, Jouvance, Roma 1979. Sul carattere politico di questi reati rinvio a Giuliano Milani, *Banditi, Malesardi e Ribelli. L'evoluzione del nemico politico nell'Italia comunale (secoli XII-XIV)*, in *I diritti dei nemici*, a cura di Pietro Costa, in «*Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno*» 38 (2009), pp. 109-140.

fonti indirette per definire la pittura infamante: conteneva l'indicazione esplicita dei nomi, era stata realizzata — questo Panazza lo aveva già in qualche modo intuito — nel contesto di un regime guelfo e popolare della seconda metà del Duecento del tipo di quelli che avevano visto le prime attestazioni, e infine sembrava raffigurare un supplizio o comunque una punizione in modo analogo a quegli impiccati a testa in giù che secondo Ortalli avevano costituito l'immagine tipica della pittura infamante.

Ma tali suggestioni non furono colte per quindici anni. Mentre gli storici cominciavano a fare tesoro delle indicazioni di Ortalli per comprendere la comunicazione politica duecentesca, gli storici dell'arte con pochissime eccezioni non se ne interessavano affatto¹³. Quelli, tra loro, che studiavano i cavalieri bresciani si allontanavano addirittura dalle importanti conclusioni che comunque erano state raggiunte in merito alla loro produzione. Sulla base di ragioni stilistiche che a loro modo di vedere connettevano quei cavalieri a uno "stile lineare" considerato arretrato a fine Duecento datavano il ciclo a un'epoca più antica rispetto a quella ipotizzata da Panazza. Mentre quello aveva scritto 1280-1290, Miklós Boskovits lo riportava al 1249-1250¹⁴. Si trattava evidentemente di una data che portava con sé il riferimento allo scontro tra Brescia e Federico II. Volendo, alcuni dei nomi iscritti avrebbero potuto confermarla. Ma tale possibilità non venne affatto approfondita.

Le preziose indicazioni di Ortalli cominciarono a essere colte solo una decina di anni dopo che erano state formulate, per merito di Giancarlo Andenna che cominciò a interessarsi agli affreschi bresciani in alcuni contributi apparsi intorno alla metà degli anni Novanta¹⁵. Nel primo di

¹³ Enrico Castelnuovo, *Il contributo sociologico*, in *1° Congresso Nazionale di Storia dell'Arte: CNR, Roma, 11 - 14 settembre 1978 / Consiglio Nazionale delle Ricerche*, a cura di Corrado Maltese, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Roma 1980, pp. 89-100, sottolineava il disinteresse degli storici dell'arte per la pittura infamante.

¹⁴ Miklós Boskovits, *Pittura e miniatura a Milano. Duecento e primo trecento*, in *Il Millennio ambrosiano*, III, *La nuova città dal Comune alla Signoria*, a cura di Carlo Bertelli, Electa, Milano 1989, pp. 33-34. Per un resoconto più analitico e per la restante bibliografia, si veda Matteo Ferrari, *La propaganda per immagini nei cicli pittorici dei palazzi comunali lombardi (1200-1350). Temi, funzioni, committenza*, tesi di perfezionamento in Discipline Storico-Artistiche, Scuola Normale Superiore di Pisa, relatrice Maria Monica Donato, a.a. 2010-2011, pp. 10-23.

¹⁵ Giancarlo Andenna, *La simbologia del potere nelle città comunali lombarde: i palazzi pubblici*, in *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento*, Atti del Convegno Internazionale organizzato dal Comitato di Studi Storici di Trieste, dall'École Française de Rome e dal Dipartimento di Storia dell'Università degli Studi di Trieste, Trieste, 2-5 marzo 1993, a cura di Paolo Cammarosano, "Collection de l'École Française de Rome, 201", École Française de Rome, Roma 1994, pp. 369-393; Id., *La storia contemporanea in età comunale: l'esecrazione degli avversari e l'esaltazione della signoria nel linguaggio figurativo. L'esempio bresciano*, in *Il senso della storia nella cultura medievale italiana (1100-1350)*, Atti del XIV Convegno Internazionale di Studi del Centro Italiano di Studi di Storia ed Arte di Pistoia, Pistoia 14-17 maggio 1993, Centro di studi di Storia e Arte, Pistoia 1995, pp. 345-360, poi

questi contributi le pitture del Broletto occupavano un posto relativamente marginale. L'autore ne parlava al termine di una rassegna sull'uso simbolico dei palazzi in Lombardia per meno di due pagine in un articolo che ne contava ventiquattro, ma emergevano due fondamentali novità capaci di reimpostare complessivamente l'intera questione¹⁶.

In primo luogo, appunto, le pitture venivano definite come pitture infamanti schiudendo la strada a tutte quelle conseguenze che, come si è visto, si sarebbero potute trarre. In secondo luogo i frammenti della intitolazione generale della parete sud che contenevano parole come «*exemplum sumus... pingitur ut duret... contra patriam... brisiensis populus*», venivano utilizzate per suffragare la datazione, inserendo le pitture nel contesto storico-politico in cui erano state realizzate. Andenna osservava che difficilmente concetti come “il popolo di Brescia” avrebbero potuto resistere scritti a chiare lettere nel palazzo bresciano quando la città, dopo la morte dell'imperatore era stata conquistata prima dai fedeli di Ezzelino da Romano (1256-1258) e poi, dopo un breve intervallo, da quelli di Uberto Pallavicino (1258-1267), i quali avevano trovato un'opposizione proprio nella “pars populi” cittadina. E concludeva che le pitture dovevano essere state realizzate in un momento posteriore.

In un contributo pubblicato in due diverse sedi negli anni successivi a questi due spunti, quello tipologico relativo alla pittura infamante e quello politico-cronologico furono ripresi e ampliati. Qui il confronto con Ortalli diventava centrale. Andenna osservava giustamente che nel libro di Ortalli la pittura infamante non era studiata attraverso raffigurazioni, ma solo sulla base delle norme e dei resoconti delle cronache. Per questo, diceva, l'esempio bresciano doveva essere considerato un caso particolarmente importante.

È vero che in un passo Andenna si spingeva a precisare che «tuttavia le immagini dei cavalieri non possono ancora a pieno diritto essere inserite nella categoria delle immagini infamanti»¹⁷, ma – spero di interpretare correttamente – questo non significava affermare che quelle immagini non appartenessero al genere, ma piuttosto che, rispetto alle immagini violentissime descritte da Ortalli (che poteva disporre di esempi visibili che andavano dalla metà del Trecento in poi) quelle bresciane parevano formalmente meno estreme, meno volte a colpire emotivamente lo spettatore dunque ispirate da una logica diversa, forse di maggiore conciliazione. Andenna notava «gli atteggiamenti psicologici dei personaggi, che ostentano una maggiore dignità, tutti improntati alla sofferenza e al dolore». Ma della pittura infamante studiata da Ortalli sulle pareti

ripreso in Id., *Pittura e propaganda politica negli affreschi del Broletto di Brescia*, in «Civiltà bresciana» 8 (1999), pp. 3-18.

¹⁶ G. Andenna, *La simbologia del potere*, cit.

¹⁷ Id., *La storia contemporanea in età comunale*, cit., p. 347.

del Broletto era possibile notare la funzione di «celebrare la vittoria del comune contro gli elementi disgregatori e ribadire la propria forza e la legittima ed efficace capacità di intervento»¹⁸.

Anche l'altro spunto anticipato nella lezione che Andenna aveva tenuto a Trieste nel 1993, quello che potremmo chiamate lo spunto cronologico-politico veniva approfondito in varie direzioni. Da un lato, si ribadiva che il riferimento al popolo circoscriveva un periodo preciso e incompatibile con quello proposto da Boskovits, un periodo delimitato dagli anni 1266 e 1292 caratterizzati, rispettivamente, dalla fine del regime di Pelavicino e dalla menzione di una "sala picta" nel palazzo comunale¹⁹. Dall'altro, valutando la realizzazione delle pitture come tipica espressione di un regime "di popolo" notava, senza insisterci troppo, ma complessivamente caratterizzando in questo senso l'articolo, il carattere se non antimagnatizio, antinobiliare delle pitture. Si tratta di un elemento percepibile dall'ipotesi secondo cui le due differenti fasce che egli era riuscito a individuare, in particolare attraverso l'analisi della parete nord, corrispondessero a due livelli della gerarchia feudale, quello più alto ai cavalieri veri e propri, quello più basso ai loro scutiferi, allora da poco noti nel loro profilo sociale grazie a un importante studio di François Menant²⁰.

Altri punti restavano ancora poco chiari: chi erano di fatto quei cavalieri? A quale «oscuro episodio» delle lotte di fazione si poteva far risalire quella raffigurazione, come avrebbe detto Panazza? Andenna lasciava in sospeso la risposta in attesa di nuovi studi prosopografici, ma indicava una via, quella dell'analisi della documentazione statutaria e amministrativa prodotta a Brescia all'epoca del regime di popolo. Da questo studio, si intuiva, si sarebbe potuto capire se coloro che erano stati rappresentati erano persone condannate a morte come sembrava suggerire il triangolo nero che pendeva loro dal collo, interpretato dubitativamente come un cappuccio, oppure confinati, come quelli menzionati negli statuti. E magari capire anche di quali confinati o quali condannati si trattasse.

Da spunti come questi sono partite le ricerche di chi scrive e di Matteo Ferrari: ricerche che sono ancora in corso, ma di cui alcuni risultati sono stati anticipati già in testi scritti separatamente o insieme negli ultimi anni²¹. Penso che tra tali risultati si possa annoverare senz'altro l'iscri-

¹⁸ G. Ortalli, «...pingatur in palatio...», cit., p. 62.

¹⁹ G. Andenna, *La simbologia del potere*, cit., pp. 351-355.

²⁰ François Menant, *Gli scudieri («scutiferi») vassalli rurali dell'Italia del Nord nel XII secolo*, in Id., *Lombardia Feudale. Studi sull'aristocrazia padana nei secoli X-XIII*, Vita e pensiero, Milano 1992, pp. 277-293.

²¹ Matteo Ferrari - Giuliano Milani, *La sfilata dei Cavalieri Avari*, in «Medioevo» II, 127 (2007), pp. 70-79; Giuliano Milani, *Prima del Buongoverno. Motivi politici e ideologia popolare nelle pitture del Broletto di Brescia*, in «Studi Medievali» 49 (2008), pp. 19-85; Matteo Ferrari, *I Cavalieri incatenati del Broletto di Brescia. Un esempio duecentesco di Araldica familiare*, in «Archives Héraldiques Suisses» II, 122 (2008), pp. 181-212.

zione in modo ancora più netto che in precedenza di queste immagini nel contesto della pittura infamante fino al punto di ridefinire in parte questo stesso campo.

Il punto di partenza del riesame è stata l'identificazione dell'oggetto appeso al collo dei cavalieri che aveva attratto l'attenzione di tutti coloro che si erano avvicinati al dipinto con una borsa stilizzata.

L'immagine della borsa al collo è un'immagine piuttosto diffusa nella cultura visuale medievale e rimanda all'idea della punizione per un uso illegittimo di risorse pubbliche²². Uso questa perifrasi perché mi sembra più comprensiva e utile del semplice riferimento all'avarizia che normalmente viene fatto quando si vede un dannato o un condannato con la borsa al collo²³.

La figura del condannato con la borsa al collo fu utilizzata infatti nel corso dei tre-quattro secoli precedenti alla realizzazione degli affreschi per alludere a una serie di sfere peccaminose distinte ma comunicanti: la simonia che consisteva nell'attribuzione di un valore preciso a qualcosa, i beni sacri e pubblici della Chiesa, il cui valore non era valutabile; l'usura, intesa come ingiusta speculazione che minava il corretto modo di far pervenire le ricchezze a quanti, secondo il pensiero cristiano, erano i loro giusti destinatari, e cioè i poveri, la follia del ricco Epulone del Vangelo che tesaurozzava beni che al contrario avrebbero dovuto circolare liberamente e che per questo si era ritrovato all'inferno. Nell'epoca in cui furono realizzate le pitture bresciane, o poco prima, l'incapacità di capire il valore dei beni e dei doni divini, che la borsa al collo già simbolizzava, finì in maniera piuttosto naturale per cristallizzarsi nella figura di Giuda e per suo tramite in quella degli ebrei che a questo erano assimilati. In questo movimento si caricò di ulteriori sfumature che ne completavano il senso: la tenacia nell'errore, il tradimento²⁴.

Una volta chiarite queste premesse è apparso più chiaramente perché i condannati bresciani fossero raffigurati con una borsa al collo. Ma ancora più evidente è stato, quando, nel corso della ricerca, ci siamo resi conto che esisteva un'altra pittura infamante, precedente di una trentina di anni a questa bresciana, realizzata a Mantova per raffigurare quanti erano stati colpiti dal bando in occasione della consegna di un castello al nemico e che anche questa raffigurava i banditi con la borsa al collo²⁵.

²² G. Milani, *Prima del Buongoverno*, cit., pp. 27-33.

²³ Jacques Le Goff, *Le Moyen Âge et l'argent*, Perrin, Paris 2010; Id., *La bourse et la vie*, Hachette, Paris 1986.

²⁴ A questo tema sto dedicando una ricerca i cui primi risultati si possono leggere in Giuliano Milani, *Avidité et trahison du bien commun. Une peinture infamante mantouane du XIII siècle*, in «Annales, Histoire Sciences Sociales» 3 (2011), pp. 705-739.

²⁵ Su queste immagini, oltre all'articolo citato nella nota precedente cfr. Giuliano Milani, *Pittura infamante e damnatio memoriae. Note su Brescia e Mantova*, in *Condannare all'oblio. Pratiche della damnatio memoriae nel Medioevo*, Atti del convegno di studio svoltosi in occa-

Con ogni probabilità nella Mantova degli anni 1250 si sperimentò un modo di raffigurare i nemici nelle pitture che dovevano infamarli sulle pareti dei palazzi comunali, che riprendeva una tradizione autorevole nel contesto ecclesiastico. Questa iconografia si diffuse nel circuito “guelfo-angioino” in cui anche Brescia entrò negli anni 1270.

L'altro elemento che ci ha portato a collocare la sfilata dei cavalieri avari sempre più in profondità nella categoria della pittura infamante è stata l'analisi delle modalità di scrittura dei nomi, quelle intitolazioni minori a cui facevo riferimento al principio. La familiarità con le liste dei banditi scritte in ambito comunale ha reso evidenti, ai miei occhi, le analogie tra il modo di scrivere i nomi in queste liste e quello impiegato a Brescia.

La scritta «*Pasarinus fratres*» che si legge in corrispondenza di un certo personaggio nella parete nord, ad esempio non è un errore, ma ciò che resta di un piccolo elenco di personaggi legati da rapporti di parentela in cui gli ultimi membri sono definiti come fratelli. Coloro che dipinsero le iscrizioni che dovevano indicare i cavalieri infamati non procedettero insomma, come sembrerebbe più naturale fare, considerando lo spazio sopra ogni personaggio come una singola didascalia in cui indicare il nome, eventualmente il patronimico e/o gli altri elementi di identificazione, ma come parte di una unica fascia da trattare alla stregua di un testo scritto continuamente, pervenendo a soluzioni come appunto «*Metfocus et Nicolos et Albertinus fratres eius*»²⁶. Armando Petrucci in un contributo famoso ha insistito sul fatto che le scritture esposte possan ispirarsi a un modello epigrafico o ad uno librario²⁷. Le iscrizioni bresciane sono realizzate sulla base di un modello librario, quello di un libro di banditi²⁸. Lo dimostra una serie di corrispondenze: la funzione di leggibilità che nelle liste di banditi hanno i segni di paragrafazione è assoluta, nelle pitture bresciane dalle croci che precedono ogni nome; quella delle parentesi graffe che nei registri tengono insieme i membri di uno stesso lignaggio è assoluta sulle pareti del Broletto dagli stemmi che qualificano i membri della stessa famiglia²⁹.

Tutto ciò spinge a credere che per comprendere il programma di Brescia occorra tener conto non solo dei precedenti iconografici (come la borsa al collo, ma si potrebbe anche ricordare, per fare un solo esempio, la lenta uscita dei milanesi dalla porta della città che si poteva vedere nei ri-

sione della XX edizione del Premio internazionale Ascoli Piceno (Ascoli Piceno, Palazzo dei Capitani, 27-29 novembre 2008), a cura di Isa Lori Sanfilippo - Antonio Rigon, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, Roma 2010, pp. 179-200. Per la rilettura stratigrafica della parete, M. Ferrari, *La propaganda per immagini*, cit., pp. 80-94

²⁶ G. Milani, *Prima del Buongoverno*, cit., pp. 33-38.

²⁷ Armando Petrucci, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Einaudi, Torino 1986.

²⁸ Sulle caratteristiche dei libri di banditi rinvio a Giuliano Milani, *L'esclusione dal comune. Conflitti e bandi politici a Bologna e in altre città italiane tra XII e XIV secolo*, Istituto storico Italiano per il Medio Evo, Roma 2003.

²⁹ G. Milani, *Prima del Buongoverno*, cit., p. 38.

lievi di porta Romana), ma anche dei precedenti scritti. Se, come si ricava dal libro di Ortalli, ogni pittura infamante costituiva anche un modo per fissare una sentenza di bando e la sfilata dei cavalieri costituisce complessivamente un registro di banditi dipinto, allora prendere in considerazione tali registri diventa utile nel chiarire i problemi relativi alle pitture del Broletto che restano ancora aperti.

Ora, nei comuni di fine Duecento esistevano molti tipi diversi di registri di banditi: c'erano registri di sentenze di bando, che elencavano una dopo l'altra le sentenze emanate da un podestà o dai suoi giudici nel corso del suo mandato; c'erano registri di nomi di banditi da questi ricavati che costituivano, i quali potevano essere ordinati in modi diversi (per residenza, per categoria di bando etc.); infine esistevano registri per così dire miscellanei in cui i nomi di persone bandite in epoche diverse erano giustapposti, anche se separati da rubriche che rinviavano al momento del bando e/o al registro da cui erano stati trascritti. È un esempio di registro di questo tipo il celebre *Libro del Chiodo* fiorentino, redatto intorno al 1358 e il suo antigrafo scritto entro i dieci anni precedenti in cui è conservata la condanna che Dante Alighieri subì nel 1302³⁰, ma anche le liste dei ghibellini banditi quasi trentacinque anni prima di lui dall'arrivo a Firenze di Carlo I d'Angiò e ancora quelle scritte in occasione dell'arrivo di Enrico VII nel 1313. Anche a Bologna si conservano registri appartenenti a questa categoria stilati nel 1308 e nel 1310³¹. La presenza di questo tipo di elenchi sembrerebbe suggerire che anche il "libro di banditi" dipinto sulle pareti del Broletto costituisca un insieme antologico. Ho recentemente proposto questa ipotesi sulla base di due considerazioni tra loro connesse³².

La prima considerazione è che il confronto tra i nomi e gli stemmi (cioè gli elementi di identificazione dei personaggi dipinti) e le notizie che possiamo ricavare su questi nomi dalle cronache e dagli statuti sembra rinviare a momenti differenti non a un unico bando. Per quanto siano ancora auspicabili nuovi affondi prosopografici, magari su fonti inedite, l'insieme dei raffigurati sembra comprendere persone vissute in epoche lontane tra di loro, al punto che in un primo momento mi ero chiesto se non si potesse trattare di nipoti omonimi di antichi condannati³³.

La seconda considerazione nasce da una delle scoperte fatte da Matteo Ferrari e da Sara Marazzani nel loro studio preparatorio al restauro di questo ambiente. Nelle due pareti dipinte infatti sono stati riconsiderati

³⁰ Su questo registro v. Maurizio Campanelli, *Quel che la filologia può dire alla storia: vicende di manoscritti e testi antighibellini nella Firenze del Trecento*, in «Bulettno dell'Istituto storico italiano per il Medioevo» (2003), n. 105, pp. 87-250.

³¹ G. Milani, *L'esclusione dal comune*, cit., pp. 390-398.

³² Id., *Pittura infamante e damnatio memoriae*, cit.

³³ Id., *Prima del Buongoverno*, cit., pp. 73-74.

alcuni segni di divisioni (una finta lesena a sud, altri riquadri a nord) che mettono in evidenza come quella che appare come un'unica sfilata fosse in realtà ripartita in alcuni riquadri: quattro a sud, almeno cinque a nord. Seguendo il filo dell'analogia tra liste dipinte e liste scritte questi riquadri potrebbero aver svolto la stessa funzione che le rubriche di separazione rinvianti ad altrettanti momenti diversi svolgono nelle pagine dei registri fiorentini e bolognesi giunti sino a noi. Se si accetta questa ipotesi occorre concludere che a Brescia, durante il regime guelfo angioino, si vollero raffigurare i nemici del comune che erano stati condannati al bando in vari momenti del secolo che andava a chiudersi. Uscendo dalla città e andando a disporsi in file ordinate i banditi vecchi e nuovi raffiguravano diverse stirpi di cattivi esempi di cui l'osservatore informato poteva cogliere attraverso i nomi e gli stemmi i rapporti reciproci. Membri della stessa parentela, come quella dei conti Ugoni, nemici del comune in varie occasioni nel Due e nel Trecento apparivano in riquadri diversi, mostrando quanto l'inimicizia del loro casato con la città era stata eterna.

Infine, spetta agli stessi Sara Marazzani e Matteo Ferrari il merito di aver scoperto e spiegato un ultimo importante tassello della storia di questo dipinto. Osservando la parete nord la prima si è resa conto che i cavalieri a destra della porta che compendia visivamente la città di Brescia da cui la fila dei cavalieri esce (quelli cioè che oggi per l'osservatore si trovano a destra della scena della "pace") sono in realtà il frutto di una ridipintura. Ferrari ha recentissimamente dimostrato in modo persuasivo che questa ridipintura avvenne poco dopo la famosa pace patrocinata da Berardo Maggi nel 1298, destinata a essere immortalata su quella stessa parete. Proprio lì accanto si provvide a dipingere come banditi coloro che avendo compiuto un atto di ribellione pochi anni prima, alleandosi con i nemici, erano esclusi da quella pace³⁴.

Ancora più interessante è il fatto che le figure che in quella occasione vennero coperte dalle nuove immagini infamanti in origine non avevano borsa, né iscrizione con il nome e che dunque con ogni probabilità non costituivano affatto figure infamanti, ma piuttosto «una parata di funzionari comunali che, rientrando in città, avevano portato all'allontanamento dei ghibellini traditori»³⁵ o addirittura incarnazioni delle magistrature comunali che entrando nella città visivamente compendiate dalla porta, facevano da *pendant* all'uscita dei banditi.

Riassumendo, dalle ricerche condotte negli ultimi anni emerge il seguente andamento nell'evoluzione della decorazione duecentesca del Broletto. In un momento preciso tra la fine degli anni 1270 e la metà del decennio successivo si allestì su una parete del palazzo comunale intorno a un punto focale della sala lasciato senza immagini forse perché

³⁴ M. Ferrari, *La propaganda per immagini*, cit., pp. 125-128.

³⁵ *Ibidem*.

coperta da arredi, ma la cui importanza era sottolineata anche all'esterno dall'unica polifora decorata (quella con i capitelli dei mesi) una scena complessa: a destra un gruppo di personaggi positivi (magistrati comunali?) cavalcavano verso una porta che raffigurava Brescia, a sinistra ne uscivano i banditi incatenati e con la borsa al collo disponendosi in varie file che arrivavano a occupare anche la parete opposta, forse divisi in gruppi rispondenti a diversi momenti di bando. Nel 1298, quando Berardo Maggi cominciò a prendere il potere fece dipingere al centro di questa composizione, forse rimuovendo gli arredi precedenti, nella zona che era rimasta priva di decorazione pittorica, la scena che lo mostrava come patrocinatore della pacificazione cittadina³⁶. Nella stessa occasione per raffigurare i cittadini esclusi dalla pace, fece dipingere i loro volti e i loro stemmi sopra le figure dei buoni personaggi che entravano in città, trasformando anche mediante l'aggiunta della borsa i buoni in cattivi. In tal modo egli promosse due operazioni complementari: l'aggiornamento delle antiche liste dipinte e la diminuzione della componente comunale nell'equilibrio compositivo. Nella nuova situazione l'unico personaggio positivo che rimaneva dipinto sulla porzione alta delle pareti del Broletto era lui, insieme a chi lo circondava nella scena della pace.

Alcuni aspetti di questa ricostruzione rimangono ipotetici ed è possibile che dovranno essere corretti sulla base di nuovi rinvenimenti o nuove analisi. Altri (come la presenza delle borse e l'intervento da parte del Maggi sulle immagini precedenti) mi sembrano ormai acquisiti e con la loro capacità di dar conto di elementi diversi, di forma e contenuto spingono a proseguire nello scambio tra discipline, per cercare di oltrepassare dopo la barriera che separa gli storici dagli storici dell'arte anche altre barriere che all'interno dell'uno e dell'altro campo ostacolano la crescita delle conoscenze come quelle che ancora troppo alte dividono gli storici delle istituzioni politiche da quelli delle istituzioni religiose, o quelle che, nel campo degli esperti d'arte, tengono lontani restauratori e critici.

Un punto che mi pare uscire profondamente rinnovato dalla ricostruzione corrente è infatti quello della relazione tra le due maggiori pitture ancora oggi superstiti sulla parete nord. I cavalieri incatenati e la pace del Maggi infatti non appaiono più come poteva sembrare in precedenza come due messaggi diametralmente opposti³⁷, uno teso alla guerra l'altro

³⁶ Anche sulla scena della Pace di Berardo Maggi, v. ora M. Ferrari, *La propaganda per immagini*, cit., cap. 6.1. con ampia bibliografia, nonché, Id., «*Pacem, non bellum voluit*». *L'iconografia pubblica della signoria negli affreschi del Broletto*, in *Berardo Maggi. Un principe della Chiesa al crepuscolo del Medioevo*, Atti del Convegno (Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 27-28 febbraio 2009), a cura di Gabriele Archetti, in corso di stampa e Id., *Maggi a Brescia: politica e immagine di una "signoria" (1275-1316)*, in «Opera, Nomina, Historiae. Giornale di cultura artistica» 4 (2011), <http://onh.giornale.sns.it>.

³⁷ Marina Gargiulo, *Pace e guerra negli affreschi medievali dei palazzi pubblici in Italia settentrionale: fra ideologia laica e affermazione del libero comune*, in *Pace e guerra nel bas-*

alla pace, l'uno comunale, l'altro signorile, ma come due stadi di una stessa vicenda pittorica (i cavalieri non furono cancellati dal vescovo podestà) e politica (il vescovo fu appunto nominato podestà prima che signore): due strategie diverse, ma non incompatibili e poste sullo stesso piano, per cercare il consenso dei cittadini in un momento difficile³⁸.

so Medioevo, Atti dell'XI Convegno storico internazionale (Todi, 12-14 ottobre 2003), Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 2004, pp. 347-373.

³⁸ La necessità di rileggere in questa direzione il tema tradizionale del passaggio dal comune alla signoria è alla base del volume *Tecniche di potere nel tardo medioevo. regimi comunali e signorie in Italia*, a cura di Massimo Vallerani, Viella, Roma 2010.

