Laura MESINA
(Universitatea din București)

Călătorie, montaj și vizualitate: Ambrogio Lorenzetti, Sala della Pace

Abstract: (Travel, Montage, and Visuality: Ambrogio Lorenzetti's Sala della Pace) The historical ways of building but also of representing the city and his territory have always made use of the montage technique, be it in different ways. The montage is a fundamental principle of structuring the space – be it real, imaginary/ideal, or a represented one – in the modernity as well as in old cultures. Rooted specifically in visual arts – Roman or Chistian mosaics, medieval maps, renaissance frescoes or cabinets of curiosities –, the montage becomes in time a common denominator not only for image composition but also of the image placement in space. Present in forms of both continuity and discontinuity of space or territory, the montage reveals itself in all ways of perception and understanding the world. It is in fact a „symbolic form" essential to a pluriperspectivic way of constructing the representation while narrating any story, experience, travel or depicting any landscape. As the montage it seems to have in modernity a disruptive, dramatic, and contradictory effect, in Antiquity, Medieval Age, or Rennaisance it functioned rather as an internal focus of the image, a logical and integrative one. This paper underlines thus the importance of the montage and its disposals − texts, images/frescoes, architectural spaces, landscapes − in the construction of the political iconographic program realized by Ambrogio Lorenzetti between 1338-1339 in the Council Room (Sala della Pace) of the City Hall of Siena (Italy).

Keywords: visual cultural studies, city, montage, visuality, Ambrogio Lorenzetti, Sala della Pace

Rezumat: Modalitățile istorice de a construi și de a reprezenta orașul și teritoriul său au folosit dintotdeauna tehnica montajului, în diferite moduri. Montajul este un principiu fundamental în structurarea spațiului – real, imaginar/ideal sau reprezentat -, atât în modernitate, cât și în culturile vechi. Cu rădăcini specifice în artele vizuale – în mozaicuri romane sau creștine, hărți medievale, fresce renascentiste sau „cabinete de curiozități" –, montajul devine în timp un principiu comun nu doar pentru compoziția imaginii, ci și pentru plasarea imaginii în spațiu. Prezent și în continuitatea, și în discontinuitatea spațiului sau a teritoriului, montajul se regăsește în toate modalitățile de a percepe și de a înțelege lumea. Este de fapt o „formă simbolică" esențială pentru modul pluri-perspectivistic de a construi reprezentarea oricărei narațiuni, experiențe, călătorii sau de a reda un peisaj. În timp ce în în lumea modernă are mai curând efecte disruptive, dramatice și contradictorii, în antichitate, în evul mediu sau în Renaștere, montajul în imagine era focalizat, logic și integrativ. Această lucrare subliniază importanța montajului (text, imagine/frescă, spațiu arhitectural) în construcția programului iconografic politic realizat de Ambrogio Lorenzetti între 1338-1339 în Sala Consiliului (Sala della Pace) din Palatul Public din Siena (Italia).

Cuvinte-cheie: studii culturale vizuale, oraș, montaj, vizualitate, Ambrogio Lorenzetti, Sala della Pace

Ipoteză și preliminarii metodologice

În cultura vizuală europeană, imaginea elaborată a orașului a primit încă de la primele sale apariții, în goticul târziu și în renașterea italiană timpurie, o funcție ontologică. Încă din secolul al XIV-lea, realist și narativ, a privi reprezentarea cetății însemna totodată a călători vizual prin spațiul plastic și mental prin spațiul referențial; presupunea a re/cunoaște și memora orașul, dar mai ales a reflecta asupra lui, datorită perspectivelor și iconografiei simbolice bogate, care îl defineau ca pe un proiect în construcție: „...all of the buildings represented in the mural (n.m. *Madonna della*

BDD-A31402
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:41 UTC)

Misericordia, de Bernardo Daddi, frescă, Loggia del Bigallo, Florența, c. 1350) are depicted as individual objects seen from their respective points of view. The depinction presupposes a mobile and embodied viewer; a continuous panorama is only produced in the viewer's mind through a `montage` of the individual depinction into one coherent vision" (Stierli 2018, 34). Asumat de guvernările civile din noile orașe-state, proiectul urbanității timpuriu-renascentiste, care se grefase încă din a doua jumătate a secolului al XIII-lea pe programe politice constituționale progresiste, trebuia însă făcut cunoscut prin noi modele de vizualitate, adaptate valorilor și obiectivelor civice reformatoare.

Un astfel de model de cunoaștere și implicit de transmitere de informație politică îl constituie programul iconografic realizat de Ambrogio Lorenzetti la Siena, în perioada februarie 1338 – mai 1339, în Sala Consiliului „celor Nouă" (sau Sala della Pace) din Palatul Public (Mascolo, Caffio 2017, 393-396); el este cunoscut sub numele de sorginte iluministă „Allegoria ed Effetti del Buono e del Cattivo Governo" (Alegoria și Efectele Guvernului Bun și Guvernului Rău) (v. Fig. 1). De fapt, ilustrează în antiteză binele comun, democrat (v. Fig. 2) și binele personal, tiranic (v. Fig. 3), respectiv orașul și teritoriul păcii (v. Fig. 4 și Fig. 5) și orașul războiului (v. Fig. 6). La Siena este inaugurată astfel imaginea unei noi puteri politice; fără vreun model în arta europeană de până la acel moment, lucrarea din Sala Consiliului realizată de Lorenzetti va deschide un gen iconografic particular, dezvoltat ulterior într-un canon de reprezentare a puterii civile urbane.

Bibliografia subiectului, care se referă nu doar la ciclul de fresce, ci și la contextul istoric și politic al apariției lor, lasă totuși loc pentru noi interogații, mai ales cu privire la rolul și experiența privitorului vizat de artistul sienez, în cadrul a ceea ce numesc mai departe „dispozitivul ontologic al imaginii". Ipoteza pe care o propun și pe care o investighez are o bază deopotrivă tehnică și teoretică. Ea afirmă predeterminarea traseului privitorului prin strategia de compunere a dispozitivului vizual din spațiul sălii în care este realizat programul iconografic, astfel încât să i se ofere acestuia, concomitent, atât o suită de reprezentări, cât și un amplu peisaj imaginar, determinat și organizat de câmpurile plastice între care el se află încadrat. Peisajul imaginar se ancorează însă nu doar în reprezentările realiste sau simbolice propriu-zise, ci și în realitatea orașului și a teritoriului său; el se configurează ca o interfață între o viziune utopică, livrescă și o realitate concretă, trecută sau prezentă. Privitorul se inițiază astfel și învață, „călătorind" prin această suită de peisaje, materiale, reprezentate sau imaginate, să participe la binele comun și să-l cultive, alături de concetățenii săi.

Istoria bogată a analizelor și a interpretărilor acestui program iconografic sienez poate fi sistematizată cu ajutorul unei metode de cercetare a urbanismului, propuse de unul dintre teoreticienii contemporani (la care voi reveni), Sébastian Marot: „Quatre réflexes méthodologiques caractérisent cette démarche alternative : la mémoire ou anamnèse des qualités du site ; la vision du site et du projet comme processus plutôt que comme produits ; la lecture en *épaisseur*, et non seulement en plan, des espaces ouvertes ; la pensée relative – « une conception du site et du projet comme champs de relations plutôt que comme d'arrangement d'objets" (Marot 2010, 12). Mă voi referi pe scurt la primele trei (memoria sitului, proiectul politic, lectura spațiilor) și voi poposi mai curând asupra celui de-al patrulea nivel (proiectarea sitului drept un câmp de relații,

BDD-A31402
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:41 UTC)

un ansamblu de dispozitive vizuale, materiale și imaginare), pentru a înainta câteva noi propuneri de lectură a frescelor lui Lorenzetti.

Una din primele mele observații este că traseul inițiatic al privitorului este proiectat și controlat prin tehnicile vizuale ale compoziției cu o rafinată știință de a traduce filosofia morală și politică a constituției sieneze − aflate în secolele al XIII-lea și al XIV-lea în avangarda sistemelor de putere europene ale timpului. Sistemul retoric se regăsește aici în chiar logica programului iconografic și denotă, implicit, o înaltă cultură pre-umanistă a artistului: „Trois comparaisons sont donc au centre de l'exercise: elles sont, dans l'ordre, négative, positive, positive et exemplaire" (Baxandall 1989, 70-71); în interpretarea lui Lorenzetti, în Sala della Pace, un traseu proiectat după o schemă educativă a exemplificării, dar și a exemplarității: efectele guvernării tiranice și alegoria binelui personal și a războiului (peretele de vest); alegoria binelui comun (peretele de nord); efectele guvernării binelui comun și a păcii (peretele de est).

Programul iconografic realizat de Ambrogio Lorenzetti inaugurează, așadar, în istoria artei și a imaginii occidentale tipologia călătoriilor cu caracter formator politic, aici prin intermediul unor „instalații" sau ansambluri de planuri și perspective, al unor dispozitive ale privirii, precum și prin tehnici de montaj spațial a câmpurilor vizuale, prin juxtapunere, opoziție, suprapunere, de alternare și aglomerare de diverse perspective (Stierli 2018, 32-35). Combinarea spațiilor și proiectarea lor complexă într-un macro-dispozitiv vizual totodată mental, cu funcție ontologică, solicită la maximum publicul; mai întâi, în a recunoaște locurile redate în fresce (anamneza referințelor-releu); în a vedea și a înțelege situl ca pe un proiect și ca pe un proces (ajutat de narativitatea unităților sau structurilor realiste); în a privi dincolo de planul apropiat, al „unităților empirice" (Belting 1985, 160), către planul simbolic și moralizator din adâncime; în a proiecta autonom, dar în relație cu programul politic comun, pe care ar trebui să îl supună unui travaliu de corecție și de ajustare la valorile și principiile binelui general.

Complementar față de analizele și interpretările pe care le invoc și le discut aici, propun în continuare interpretarea programului conceput și proiectat de Lorenzetti drept primul dispozitiv „multimedial" implicat în construcția unei semnificații politice laice. El exploatează o tropologie complexă, modulară și perspectivistică, ce asigură privitorului mai multe tipuri de trasee (vizuale, fizice, intelectuale, imaginare), în succesiune sau concomitente; de aceea, am putea vorbi chiar de un ansamblu de dispozitive vizuale și materiale, care traversează mai multe medii și pe care le așează în dialog. Dat fiind că include câmpuri plastice și spații arhitecturale, putem considera că Lorenzetti proiectează o „instalație" cognitivă și vizuală complexă, pentru o călătorie formativă și totodată performativă. Corelând imagini, texte, arhitecturi (camera de „proiecție", palatul), perspectiva asigurată de ferestrele sălii asupra peisajului citadin, perspectivele din „spațiul mental", provocate de referințele la urbanismul real și la teritoriul agricol, „performerul" (însuși privitorul) întâlnește și înțelege figurile simbolice, re/cunoaște rolurile și îndeletnicirile figurilor comune, pe care instalația le include generos și „natural". Îl analizez, de aceea, în spiritul antropologiei imaginii discutate pe larg de Hans Belting într-o binecunoscută lucrare a sa: „[Je vais] analyser l'image ... à travers la relation partagée de trois paramètres distincts: image-médium-regard ou image-dispositif-corps, tant il est vrai que je ne saurais me figurer une image sans la mettre aussitôt en corrélation étroite avec un corps regardant et un médium

BDD-A31402
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:41 UTC)

regardé" (Belting 2004, 9). „Performer", așadar, pentru că el rolul lui este prestabilit de artist, iar acest rol este inserat într-un amplu și multimedial ansamblu, pe itinerarii ale privirii și formării, trasate atent, în spiritul umanist al secolului al XIV-lea.

Fără un model precedent care să-l fi inspirat, Ambrogio Lorenzetti este fără îndoială, pe fundalul realismului inaugurat în pictură de Giotto, reper pentru secolul al XIV-lea italian (Greenstein 1988, 505), ca autor al unei noi paradigme a vizualității − aici, cu subiect laic −, fondatoare pentru pictura renascentistă și pentru istoria imaginii plastice europene: „Grazie alle innovazioni di Giotto messe al servizio di una curiosità per il mondo, l'uomo e la natura, che risaliva almeno al ambiente della corte di Federico II, la pittura aquista a Siena un'autentica funzione cognitiva, diventano strumento di conoscenza della realtà" (Castelnuovo 2009, 69-70).

Poietica spațiului politic reprezentat. Siena, Sala della Pace, 1338-1339

Programul iconografic al lui Lorenzetti are meritul de a fi și cea dintâi compoziție artistică laică de mari dimensiuni (sala are 2,96 metri înălțime, 7,70 metri lățime și 14,40 metri lungime, iar frescele ocupă jumătatea superioară a pereților pe trei laturi, două lungimi și o lățime, o latură fiind luminată natural). Amintesc aici, pentru contrapondere, complexul de mozaicuri (secolul al VI-lea) din Basilica San Vitale, Ravenna, unde, într-un ansamblu iconografic religios, sunt incluse două paneluri „laice", în care sunt reprezentați, într-unul, împăratul Iustinian I și suita sa, iar în al doilea, împărăteasa Theodora și suita sa; asemănător, frescele sau mozaicurile din Hagia Sophia (Constantinopol) sau din „Concatedrala" Santa Maria dell'Ammiraglio, „La Martorana" (Palermo) − în care basileii ortodoxiei sau regii normanzi primeau coroana sau erau binecuvântați direct de Iisus sau de Fecioara Maria. Prezența divinului, asigurată la comanda casei imperiale, are rolul de a-i conferi legitimitate și a consfinți relația unică și specială pe care o are cu sacrul creștin. În cazul de față însă, programul iconografic nu conține nici o trimitere la divin, iar figurile simbolice incluse reprezintă virtuțile și viciile sociale, precum și instituțiile civile fundamentale. De aceea consider că Ambrogio Lorenzetti a jucat un rol fundamental în declanșarea în pictura occidentală a artei înalte, cu subiect laic, aici, chiar politic.

Ambrogio Lorenzetti − Ambrosius Laurentii de Senis −, de altfel cel mai cunoscut pictor sienez al timpului și unul dintre cei mai importanți din Toscana, își concepe opera așadar ca pe *o călătorie ideologică*, prin spații simbolice și spații realiste, dar și ca pe *o posibilă călătorie reală*, prin spațiile referențiale ale orașului și ale teritoriilor sale agricole. Artistul toscan a proiectat programul iconografic în funcție de arhitectura sălii palatului și în strânsă relație cu spațiul exterior, astfel încât scenografia închisă este *cuprinsă în* și pusă în relație *cu* scenografia deschisă, urbană și rurală; în același timp, în fresce sunt reprezentate și realist, și idealizat aceste scenografii, programul iconografic deschizându-se către o zonă a proiecțiilor politice vizionare, angajante și mobilizatoare.

Lorenzetti realizează un amplu *peisaj politic*, cu multiple perspective ideatice, concepute în relație cu perspectivele concrete asupra realității, care trebuie și poate fi corectată – după cum indică programul iconografic, urmând filosofia constituției locale. Artistul sienez interpretează și proiectează nucleul ideologiei politice reformatoare în

BDD-A31402
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:41 UTC)

registrul complex al vizualității, pe care o reconfigurează și în care traduce totodată *logos* (teoria puterii) și *praxis* (ajustarea ei la realitate). Apere în acest fel o nouă *tropologie iconică*, pe care o concepe și o ilustrează *sui generis*, inaugurând astfel o direcție iconografică majoră pentru discursul puterii laice din spațiul occidental.

Totuși, doar parțial se poate susține că teoria, în acest caz, precede istoria. Constituția sieneză, inaugurată la 1262 și tradusă în limba vorbită de comunitate la 1309-1310 − pentru a fi înțeleasă, respectată și pusă în practică −, era, practic, cea mai ambițioasă civic din Europa timpului. Cu un sistem democratic de a alege consiliile guvernante, cu mecanisme de selecție, de apreciere, de verificare a averilor, de urmărire și de coerciție, în cazurile de corupție, Siena a oferit un model politic viabil pentru sistemele democratice moderne (Skinner 2003, 13-53). Lorenzetti a conceptualizat și a tradus vizual această *poietică* a gândirii politice printr-o *poietică* a spațiului civic, oferind la rândul său nu o utopie, ci un loc posibil, o matrice a unui spațiu verosimil al democrației, al binelui comun, fondat pe adevăr/ justiție, pe frumos și pe virtuțile cetățenești. Topologia reală este ajustată astfel de topologia proiectată, dar viabilă, în condițiile respectării legilor și valorilor comune; tropologia politică/ etică și civică / morală ordonează relațiile, ritmurile, reacțiile și ajută în construcția și asigurarea spațiului comun și a spațiului privat. Totuși, orașul reprezentat are o relație mimetică, deci vizibil de asemănare, dar și de neasemănare cu reprezentarea sa; de aceea, cele două nu pot fi reduse la relația referință-copie, ci stau într-un raport dublu potențator, tocmai datorită dispozitivului vizual și montajului (asupra căruia voi reveni). Este așadar întru totul întemeiată observația conform căreia orașul reprezentat trebuie *comparat* cu Siena și nu văzut ca *fiind* Siena însăși; relația este de asemănare, nu de identitate: „The relation between the two cities is one of kinship, not image-likeness" (Greenstein 1988, 493). La fel, programul iconografic este un meta-discurs nu despre un guvern anume, ci despre natura unui anumit tip de guvernare: „Lorenzetti's fresco represents a general argument on the nature of civil rule, not a synopsis of Sienese society or of a political agenda of its rulers" (Greenstein 1988, 494).

Lorenzetti combină marea istorie (istoria comunității în ansamblu) cu micile istorii (ale membrilor comunității), *faire l'*histoire cu *faire de l'histoire*, teoria și practica politică a guvernării cu practicile cotidiene − economice, sociale sau culturale. Aristotel, redescoperit cu un secol în urmă, este pus în dialog cu opera lui Tommasso d'Aquino, pentru a genera constituția sieneză din 1262, dată comunității atât în litera ei (prin traducerea în limba vorbită de comunitate), cât și în spirit (prin programul vizual), dar nu tradusă *tale quale* aici. Printre surse, se află: *Ars Dictaminis* ale perioadei, documente oficiale, constituțiile republicilor urbane, tratate specializate privind guvernarea, tratate anonime sau moraliștii romani, florilegii antice sau medievale. Strofele însoțitoare (șase, cu 62 de versuri în total), inserate savant și cu generozitate în câmpul plastic, explică faptul că ciclul de fresce era destinat să reprezinte în principal forma de guvernare optimă (Feldges-Henning 1972, 145-150), care ar fi trebuit să devină funcțională, dacă întreaga comunitate ar fi acționat respectând justiția și dreptatea aferentă ei − fapt care ar înlătura frica generală (Boucheron 2013, 105-118) și dezlănțuirea Tyranidelor (viciilor) și ar oferi securitate republicii ((Dessì 2012, 100). Teoria guvernării și a idealului ei de viață socială și politică este transpusă dramatic prin opoziția dintre cele două ipostaze ale Justiției: în tabloul binelui comun, ca o regină, exercitându-și dreptul; în tabloul

BDD-A31402
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:41 UTC)

binelui personal tiranic, legată și batjocorită. Teatralizarea prezențelor acestui personaj este cu siguranță un efect al dispozitivului vizual, pentru că cele două ipostaze, relativ apropiate, dar redate în două paneluri diferite, pe două suprafețe aflate în unghi drept, determină o dinamică aparte a privirii și a rolului performativ al privitorului (de sus în jos, de la stânga, la dreapta, de la recunoaștere, la dispreț).

Totodată, iluzia autonomiei artei este, aici și acum, complet contrazisă: opera, construită în cazul de față multimedial (text, imagine, spațiu arhitectural, teritoriu), pluri-perspectivistic, amplu, reflectă un conținut politic bazat pe valorile și virtuți civice, ancorat însă și în realitățile instituționale ale vremii și transferat, printr-o interpretare persuasivă, dar riguroasă, echilibrată și clară, către comunitatea sa și către alte comunități asemănătoare. Siena pusă în scenă de Lorenzetti este în mod fals atemporală; ea este un proiect-aproape-de-realitate, emergent din ea, dar cu o condiție: să fie respectată legea care fondează viața comunității. Ea nu este însă nici excesiv temporală, pentru că perioada ne este atestată divers, cu atributele ei reale, imperfecte, nu așa cum e redată în frescă. Reprezentarea este așadar „în interval", între neutrul atopic, atemporal și istoria propriu-zisă: „*Faire* une représentation de tel moment, événement ou fait de l'Histoire ne peut être neutre, formaliste, pure autonomie, ni non plus historicité absolue" (Lageira 2016, 8). Ceea ce reprezintă Lorenzetti nu este istorie anterioară picturii, nu este nici utopie; nu este integral o realitate ulterioară, nu este nici imposibilă. Artistul creează astfel un semnificat-în-așteptare, oricând posibil de preluat de un alt semnificant istoric (frescele de la Siena nefiind altceva decât *o* reprezentare punctuală), blocat temporal în faza lui de început, dinainte de a începe efectiv să prindă viață. Este un tratat vizual de politică, o „oglindă" pentru comunitate, și nu a realității, surprinsă în ipostaza sa pre-cinematică. De aici, actualitatea remarcabilă a acestui ansamblu de fresce, montate într-o scenografie complexă, care excede spațiul Sălii de Consiliu și care își comunică pe deplin semnificația doar când e pus în relație cu palatul puterii civile, cu piața „celor Nouă" și cu valoarea politică particulară a acesteia, cu orașul, cu cartierele sale istorice și cu teritoriul aferent, *il contado*.

Ansamblul programului iconografic nu se reduce așadar la cele trei fresce de mari dimensiuni și nici nu-și epuizează sensul în relația cu constituția sieneză; el include medii diverse, ce redau în cascadă și inter-relaționate interpretarea lui Lorenzetti − texte, imagini, spații *intra* și *extra muros*, meserii anistorice (cel puțin până la timpurile moderne), gesturi și habitudini umane comune. O *antropo-scenă a binelui comun și a binelui personal* se arată aici, multimedială, amplă, savantă și totodată fluidă, dialogală, statuară și naturală, ritmată. Fie când e ordonată de justiție (binele comun și individual), fie când e asuprită de tiranie (binele personal), antropo-scena este accesibilă în primul rând narativ. Privirea urmărește în spațiu montajele tropologiei iconice, pe orizontală și pe verticală; trecând de la un plan la altul și de la un unghi perspectivistic la altul, ea descoperă sensul și învățăturile acestei lecții integratoare.

Montajul câștigă astfel, la rândul lui, o funcție ontologică, iar jocul de perspective și crearea de către Lorenzetti a iluziei (sieneze a) vederii naturale a peisajului (urban sau agricol), pe măsură ce privitorul trece prin fața lui, fac ca dispozitivul vizual din Sala della Pace să devină un tip de *escape room*, în care se experimentează relația dintre reprezentarea ideală – reprezentarea vizuală – referință; în fapt, privitorul este plasat fizic într-o *mise en abyme*, care funcționează semiotic nu pentru realitatea

BDD-A31402
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:41 UTC)

propriu-zisă, ci pentru o simulare a ei. Vizitatorul experimentează și vede ceva ce îi este dat ca fiind posibil, tocmai pentru că e perfect verosimil, precum o *virtual reality* (am spune azi); centrul lumii nu este în afara lui, a performerului-privitor, ci este el însuși (White 1958, 93-99).

Dispozitivul are însă plasat centrul din care se stabilesc traseele ontologice ale privirii exact în mijlocul frescei de pe peretele de nord, respectiv acolo unde este situat personajul Păcii. Cu privirea orientată către orașul bine guvernat și către teritoriul său aferent, întoarsă parțial de la cel injust condus, Pacea organizează spațiul și ordonează lectura (Greenstein 1988, 497), privirea ei ieșind din planul reprezentării, indicând un alt segment material al ansamblului arhitectural al sălii. Privitorul nu mai este el instanța absolută, externă și atotștiutoare, ci este un personaj, un performer, cum spuneam, căruia i se indică din interiorul frescei Binelui Comun traseele de parcurs; el este un *călător condus*, un ucenic care învață mergând, văzând, corelând planurile suprapuse sau juxtapuse, într-un *travelling* bine controlat. Locul puterii, care codifică dispozitivul și are o perspectivă egală asupra celor două guvernări, reprezentate în cele două paneluri opozitive (est-vest), este ocupat de acest personaj feminin central, degajat, liniștit, deplin stăpân pe el însuși, care este Pacea; singurul, de altfel. care nu are o poziție statuară, în tradiția reprezentărilor puterii transcendente, ci este uman și viu, precum este tabloul spre care privește. Aici nu îl urmez pe Greenstein, care îi alocă Păcii rolul de spectator, ci mai curând sunt de acord cu el în interpretarea dată relației vizuale dintre acest personaj central al tabloului de nord și obiectul privirii sale, prin care îl instituie și îl contemplă, orașul și teritoriul său: „the Peaceful City is lit by the light of Peace's sight [...] At once realistic and metaphysical, the Peaceful City with its *contado* is literally a vision of Peace" (Greenstein 1988, 498). Pacea însăși este, prin privire, autor și narator; ea instituie, ea relatează, îndrumă și dezvăluie ceea ce poate fi. Ea este *logos*, iar orașul său este *praxis*, traducerea în registrul posibilului. Binele comun, ca rege încoronat, este *ethos* întrupat.

Alegoria concepută și realizată în *Sala della Pace* este așadar simbolică, dar și optică; un dispozitiv despre care cred că excede perimetrul sălii și ia în calcul, ca referință directă, spațiul real. Alegoria, un dispozitiv retoric ea însăși, logic, construit rațional, ordonează și conferă perspectivă, ce tinde în cazul dispozitivului vizual să transfere semnificația către referința figurală. De altfel, alegoria păcii și a războiului este încadrată pe bordurile panelurilor de figurile antropomorfe ale planetelor și ale anotimpurilor, redând timpul cosmic și guvernând lumea terestră; ele își regăsesc corelativul uman în muncile și îndeletnicirile agricole, reprezentate în spațiul larg al teritoriului aferent orașului și în activitățile urbane sau chiar în grupurile din tabloul Binelui Comun. Absența reprezentărilor divine din programul iconografic mută complet accentul asupra guvernării terestre și laice, ghidate de virtuți și angajate în războiul lor cu viciile, într-o dialectică aristotelico-tomistă a stărilor contrare. Meditația este orientată înspre binefacerile păcii, ai căror arhitecți sunt cetățenii demni ai cetății, care se autoguvernează. Declarația laică a lui Lorenzetti, fidel constituției sieneze, lasă complet în afara Sălii Păcii figura marianică, puterea spirituală tutelară a orașului.

Ea se întâlnește însă într-un spațiu alăturat, dar într-un dispozitiv vizual de această dată cu un pregnant caracter istorico-militar; în el este de asemenea prezent montajul, iar funcția sa narativă, la fel de relevantă ca în Sala della Pace. Într-o perspectivă

BDD-A31402
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:41 UTC)

arhitecturală simbolică, deschisă către Sala del Mappamondo, este integrată de Lorenzetti în dispozitivul său ontologic și politic importanta frescă realizată de Simone Martini, *Maestà* (1315/1321), în care Fecioara cu Pruncul este înconjurată de suita sa, precum o regină de curteni (v. Fig. 7). Firesc, pentru că Siena se închinase încă de la 1252 cultului marianic (*civitas Virginis*), devenit fundamental pentru catolicismul local și apoi, prin difuziune, toscan (Calabrese 2002, 7); la Siena, în mod decisiv după victoria de la Monteaperti, din 1260. Iconografia marianică se îmbogățește aici într-atât de mult, de rapid și de valoros, încât va genera modele de reprezentare pentru întreaga Renaștere europeană.

Simone Martini preia el însuși, de altfel, un model realizat în domul din Siena de către Duccio di Buoninsegna, pe care îl adaptează pentru Palatul Public, „laicizându-l" în spiritul unui „gotic curtenesc", modernist, în continuarea lui Giotto. Martini instituie un dialog polemic între cele două paneluri de frescă, așa cum a fost și între cele două puteri instituționale, și între cei doi artiști contemporani; un drum vizual, într-o geografie urbană, fizică, dar și mental, într-o geografie spirituală. Există așadar între ele o opoziție ideologică, marcată plastic (figurativ) și spațial, evidentă în planul expresiei. Deși au același punct de plecare (tematica și tiparul iconografic), același dialog spiritual intern (dintre Fecioară și sfinți) și același „dialog" extern (dintre autorul renumit, opera comandată și publicul ambițios și exigent), ele diferă radical; mai ales prin faptul că fresca lui Simone Martini propune un spațiu deschis, unde Maria încoronată patronează o atmosferă participativă, în care „prezența" personajelor e comunicativă și marcantă, redată de poziționarea figurilor, de priviri și ritmurile întregii compoziții plastice, aparent informale. Cel mai important aspect este că, în cazul frescei lui Simone Martini, domină ideea de mișcare, de vizită primită din partea Fecioarei de către lumea din Palatul Public: „Il rituale è [...] quella dell'*accoglienza*. Siamo all'aperto, in uno spazio altro rispetto al luogo della Vergine, e si reppresenta il rito del *dono* [...] La città, mediante i suoi protettori, dialoga con una Regina in visita a Siena" (Calabrese 2002, 45). Mai mult chiar, baldachinul, care asigură locul reginei în spațiul reprezentat, ritmează la rândul său câmpurile plastice și contribuie la ideea de convivialitate și comunicare, prin faptul că e „local", profan, încărcat cu stemele civile locale, de orientare guelfă, de stema casei de Anjou și cea a regelui Franței: „La Vergine fuori del palazzo, il baldachino da viaggio, il simbolismo senese insistito, la riunione di angeli e santi più simile a una festa informale che a una cerimonia ufficiale, e sopratutto il dialogo in volgare conferiscono una diversa autorevolezza e dignità al potere profano della città" (Calabrese 2002, 51). Simone Martini închină astfel fresca orașului și anunță o nouă modalitate vizuală de aducere a sacrului în profan, aproape natural (într-o manieră diferită de cea post-bizantină, mai curând apropiată de Giotto și declarat diferită de cea a lui Duccio). În acest fel, „ogni individuo partecipa di una gloria solo e soltanto colettivo" (Calabrese 2002, 47), iar fresca lui Simone Martini primește un evident rol politic, decisiv pentru configurarea programului iconografic ulterior realizat de Lorenzetti, în care ideologia reformistă republicană bazată pe Binele Comun este ilustrată într-un mod atât de original.

În fața acestei fresce se află însă o alta semnificatică pentru studiul de față, dar prin excelență laică (precum toate celelalte din Sala del Mappamondo, guvernată de prezența marianică, patroana Sienei): *Guidoriccio da Fogliano în asediul de la Rocca*

BDD-A31402
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:41 UTC)

di Montemassi (1328), de Simone Martini (v. Fig. 8). Nu este însă singulară, pentru că toate celelalte fresce atestă victoriile și cuceririle Sienei din secolele al XIII-lea și al XIV-lea, închinate Fecioarei și ocrotite de ea. Traseul călătoriei, de la soarta nefericită a comunității sub dominația tiranică a Binelui Personal, la viața fericită sub guvenarea Binelui Comun, deschide un orizont spiritual, în care Fecioara oferă întreaga protecție și garanție a fericirii: „La pittura profana, civile, emersa lentamente nel corso del Duecento, si intreccia inestricabilmente con i temi religiosi, volti anch'essi a celebrare le virtù del governo dei Nove" (Castelnuovo 2009, 72). Căpitanul de oști este expresia militară benefică a acestei perioade, în care cetatea se apără cu succes și își construiește propriul loc ambițios în istoria regiunii. Nimic nu ne împiedică să vedem în figura lui atât angajamentul sienez, cât și melancolia spiritului local, umanist, reflexiv.

Întregul ansamblu de fresce din Sala del Mappamondo, înțeles astfel, pune într-o altă perspectivă programul iconografic din alăturata Sala della Pace, în care Siena apare ca *civitas senarum* (Dessì 2012, 130). Traseul cronologic invită privitorul la o descoperire și o înțelegere a orașului nu în cheie religioasă, ci, plecând de la ea, total laică, în cele din urmă. Valorile sale morale țin de viața politică a comunității, nu de cea spirituală. Dispozitivul vizual realizat de Lorenzetti intră într-un discurs istoric, într-o narațiune urbană, care îl cuprinde pe privitor atât prin adresabilitatea sa, cât și prin strategiile multimediale – text-imagine-arhitectură –, pe care le dezvoltă de la o etapă la alta. *Civitas senarum* și *civitas sibi princeps* sunt, în cele din urmă, obiectivele majore ale republicii sieneze, sub semnul marianismului ocrotitor.

Dispozitivele montajului. *Urbia, sub-urbia*

Lorenzetti nu doar edifică un sistem semantic al puterii civile (iconografic și spațial/ arhitectural), operând o selecție tranșantă, care duce la separarea trecutului de prezent și de viitor, a Răului/ Tiraniei de Bine, ci construiește și un sens nou și complex, conferind inteligibilitate unei normativități morale și politice (de Certeau 2002, 123). Astfel, dispozitivul este și un ghid multimedial pentru privitor în înțelegerea semnificației iconografice, în lectura hărții, cu care el însuși apoi va redimensiona și va controla „teritoriul" realității cotidiene. Am putea spune că Lorenzetti concepe un discurs *mise en abyme*, nu lipsit de verosimilitate, ci dimpotrivă; procedează ca un istoric modern, conferind temporalitate unei ideologii, tratând-o în spiritul ei, de viziune politică, adică de proiect viabil multietajat, posibil de ancorat în realitate, și nu utopic.

Caracterul implicit narativ al unor module ale programului iconografic (Belting 1985, 158-160) asigură chiar trama călătoriei privitorului în interiorul sistemului de semnificații, episod după episod, registru după registru și mediu după mediu. Montajul este, de aceea, un mijloc tehnic de realizarea a sistemelor, a dispozitivelor, a peisajelor redate în *travelling*, dar și a narativității. Ambele modalități de cunoaștere, teoretică și practică, ale demersului narativ iconografic sunt aici sprijinite de montaj și de rolul său în articularea diverselor medii, în trecerea de la unul la altul.

Tropologia vizuală este așadar articulată cu ajutorul tehnicilor de montaj narativ, în imaginea bidimensională, fie prin juxtapunerea spațiilor, cu marcarea granițelor dintre perimetre (urban-rural), fie prin dimensionarea modulelor umane sau arhitecturale și prin orientarea lor, astfel încât să fie redată ideea de adâncime și perspectivele vizuale:

BDD-A31402
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:41 UTC)

„Un linguaggio che seppe sviluppare certi aspetti del gotico espressivo e lineare accanto a ricerche complesse nel campo della rappresentazione dello spazio, che ebbe modo di dispiegare nelle sue pitture un atteggiamento curioso, desinvolto, umoroso sino alla caricatura, liberi e sperimentale" (Castelnuovo 2009, 91).

Dispozitivele montajului în Sala della Pace nu iau în calcul doar locul privitorului și trasarea itinerariului său cognitiv, nu doar dialogul complementar între diversele suporturi, componente ale ansamblului multimedial sienez, ci și structurarea mesajului în interiorul câmpului plastic al marilor fresce. Două dimensiuni ideatice străbat în principal, consider, lucrările din sala de consiliu: prima, politica și a doua, morala. Ele privesc în particular atât relația dintre texte, reprezentări, spațiile redate și arhitectura peisagistică, cât și *de-plasarea* privitorului de la un segment la altul, pe drumul pe care acesta se identifică, parțial sau total, cu figurile pe care le descoperă.

Datorită prezenței personajului Păcii și a modului în care este redat acesta, lectura începe cu fresca de pe peretele nordic al încăperii, așa cum văzut. Simbolismul antropomorf al puterii și al moralei sociale și politice, prin virtuțile și viciile reprezentate, asigură traducerea acestora într-un plan vizual statuar, corespunzător locului intern, sitului din interiorul Palatului Public – scenografia și prezența grupurilor de consilieri, de persoane aduse în fața judecătorilor, de condamnați sau de beneficiari ai actului dreptății, sau dimpotrivă −, așadar a spațiilor specializate, cu funcție instituțională, care impun o anumită retorică și un cod de reprezentare a puterii civile în exercițiu. Un al doilea plan este cel exterior palatului, asigurat de scenografia și peisajul arhitectural și social al orașului, ca și de peisajul agricol. În ansamblu, dar în interiorul câmpurilor plastice din interiorul sălii, dispozitivul complex și dialogal permite privirii să traverseze un amplu peisaj totalizant al orașului (cetate *intra* și *extra muros*), reprezentat ca un proiect, în același timp ideal și efectiv.

Dispozitivul politic articulează așadar cele două regimuri opozitive: pe de o parte, al păcii (perpetue și cu o perfectă justiție) și al prudenței (care conferă securitate), pe de altă parte, al războiului și al discordiei (furiei, disensiunii, diviziunii). Opoziția nu se traduce însă prin poziționarea celor două paneluri de frescă în mod fizic față în față, ci, așa cum am arătat, prin subordonarea celui negativ în raport cu cel(e) pozitiv(e), în special prin așezarea în poziția declanșatoare a discursului a păcii și a figurilor și grupurilor despre care ea începe să nareze : *înțelepciunea și* virtuțile teologale (care o garantează și o protejează), instituțiile civile, respectiv justiția, binele comun sau Siena, virtuțile non-teologale, corpul politic (consilierii, soldații) și corpul social și profesional (*communes utilitates*, redat în fresca de pe peretele de est).

După traducerea constituției sieneze în limba vorbită curent, în 1309-1310, aceste exigențe au fost efectiv vizate de practică, de la cea juridică, administrativă, la cea arhitecturală și agricolă. Textul constituției, chiar de la început, printr-o declarație despre buna guvernare, căuta să asigure că cetățenii orașului și ai republicii lui trebuie să se bucure de o pace eternă și de binefacerile (efectele) sale. În mod explicit, și textele juridice și politice, și programul iconografic al lui Lorenzetti afirmă faptul că orașul este guvernat de persoane care iubesc cu precădere pacea și justiția. Actul de putere se impune ca voință a consiliului reprezentativ al celor Nouă, apărători și guvernatori ai republicii și ai poporului său sienez; forul politic și juridic stabilește starea de perpetuă bunăstare și pace, de concordie, care asigură în final binele general.

BDD-A31402
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:41 UTC)

Dispozitivul moral reflectă la rândul lui această înțelepciune (*sapientia*, prima figură din panelul de nord, cu privirea înălțată către cer) de care fac dovadă membrii marelui consiliu al „celor Nouă", redați în panelul central al programului din Sala della Pace de Binele Comun (sau Guvernul Bun, bătrânul rege maiestuos) și de guvernator (*podestà*), care se află la picioarele tronului și care veghează atent. Credința, speranța, caritatea, prudența, curajul, temperanța, magnanimitatea (Feldges-Henning 1972, 145-150) însoțesc și asigură respectarea justiției și a actului său de dreptate. Instituția puterii reprezentative este așadar asigurată de: *podestà* (cetățenii puternici, reprezentativi, *signoria*, redată de un personaj feminin învești mântat în mărcile Sienei, alb-negru și deasupra căreia apar literele C.S.C.V, *Commune Senarum Civitas Virginis*; de amintit și lupoaica, simbolul libertății și al egalității cu Roma, dimpreună cu cei doi gemeni, fiii lui Remus, Ascius și Senius); un corp de *priores* sau de *signori*, care acționează efectiv ca un grup de bună și echilibrată guvernare. La rândul lor, magistrații își desfășoară activitatea în slujba cetății și a puterii sale recunoscute și respectate, binele comun instalat pe un tron al gloriei, ținând un sceptru cu mână puternică și braț decis, ca un bun păstor al turmei sale.

Binele comun este apoi explicat în panelul de frescă opozitiv celui al binelui personal tiranic printr-un dispozitiv arhitectural și vizual multi-perspectivistic, prin care Lorenzetti ilustrează această concepție politică și morală. Figura centrală a Păcii, *in medio*, așa cum arătat mai sus, devine inima cetății, *la sua anima*. Forță victorioasă redată împotriva discordiei și furiei, se opune direct războiului, figura masculină din fresca pe care o depășește istoric, o ignoră cu privirea, dar pe care nu o uită, ci o numește astfel indirect.

Două voleuri cu rol și funcție narativă se deschid aici, în peisajul prin care privitorul călătorește formator: *urbia* și *sub-urbia*; pe ele le abordez în continuare atât în termeni de urbanism, cât și în sens concret și referențial: „Empirical verification is reserved for details, for the episode that narrates facts and situations from real life. Empirical unity of the entire picture was to become an invention of Renaissance art" (Belting 1985, 160). Relevanța programului politic este determinantă în acest caz. Orașele-state renascentiste, moștenitoare ale vechilor orașe antice și medievale, așa cum era și Siena, sunt interesate mai curând de modalitățile de autogestionare, de programul de guvernare, de soluțiile de asigurare a cetății și a binelui comun. De aceea, „la grande question de l'urbanisme n'est plus tant celle qui occupait Alberti, de savoir comment choisir le site où la ville sera construite, que celle de savoir comment nous parviendrons à hériter, et à travers quels projets, des sites qui sont désormais tous concernés par la mutation suburbaine des territoires. Cette situation implique, entre les deux régimes de raisons qui déterminent tout projet, savoir le programme et le site, un renversement de perspective […] À cette démarche et à ses préoccupations caractéristiques, qui se profilent de façon particulièrement claire dans l'architecture dite du paysage, noua proposons de donner le nom de *sub-urbanisme*" (Marot 2010, 11).

Urmez aici teoria propusă de Sébastien Marot cu privire la noțiunea de „sub-urbanism", pentru că ea corespunde întru totul situației sieneze, în cazul dispozitivului creat de Lorenzetti, în care acesta montează în panelurile mari de frescă tablouri fixe, moralizatoare ***și*** simbolice, cărora le adaugă drept confirmare peisaje urbane și rurale: „*Sub-urbanisme* met en question les concepts de territoire, d'urbanisme, de *suburbia*

BDD-A31402
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:41 UTC)

– la patrie historique de l'architecture du paysage ; dans le même temps, le concept est une subversion de la discipline d'urbanisme, un renversement à la faveur duquel le site devient la matrice du projet tandis que le programme est utilisé comme un instrument d'exploration, de lecture, d'invention et, en somme, de *représentation* du site" (Marot 2010, 11).

Aplicarea noțiunii de sub-urbanism se poate face *tale quale* în cazul sienez: suburbia, peisajul agricol, teritoriul din jurul orașului, este la fel de utilă și de necesară pentru proiect (Feldges-Henning 1972, 158-159), pe cât este mediul urban în sine (Feldges-Henning 1972, 150-158). Sub-urbanismul reconsideră complet teritoriul aici. Matricea proiectului politic este spațiul dublu construit în imagine – pentru *civitas* și *contado*, peisaj urban (*urbia*), peisaj rural (*suburbia*) −, iar programul civic este oglindit de reprezentarea ca atare. Altfel spus, proiectul politic găsește în programul civic ilustrat de Lorenzetti modelul realist și de aceea posibil; construit de Lorenzetti în acest fel, programul vizual oferă un suport ilustrativ proiectului politic, fiind el însuși situl prin excelență al exercițiilor de putere, în slujba binelui comun sau a maleficului bine personal: „*Sur-urbanisme* peut être défini comme l'approche exactement inverse : une démarche de projet qui trouve son site dans le programme, ou le site est littéralement produit à travers la manipulation, le déploiement et la représentation du programme (de ses strates, de ses contradictions), et ou le programme est donc envisage, façonne et construit comme site etc." (Marot 2010, 11).

Lorenzetti ilustrează fidel toate aspectele guvernării civile, deși cu o viziune și într-o scenografie pe care le inaugurează. Binele comun reprezintă simbolic autoritatea juridică și morală a magistraților cetății asupra feudalilor și seniorilor locali. Lorenzetti construiește diferite imagini, unități epistemice, recognoscibile prin analogie cu realitatea, prin care reprezintă atât autoritatea publică (spre exemplu, pe cei 24 de membri ai consiliului anterior republicii celor Nouă, ce poartă simbolic coarda, care pleacă de la tabloul justiției, prin mâinile Concordiei, către Binele comun; sau guvernatorul), cât și viața socială (profesii și obiceiuri). Pentru acest lucru, trasează o relație vizuală, deși simbolică în plan politic și moral, între *urbia* și *suburbia*, între comunitatea urbană și teritoriul său, *il contado*. Pictează astfel primul *landscape* politic și social al unei cetăți, în folosul intelectual și pentru înțelegerea comunității de către întregul său corp politic. Acesta este personajul-privitor din ansamblul general, performerul pentru care sunt trasate drumurile prin peisajul reprezentat, prin spațiul sălii și al palatului și, mental prin spațiile și teritoriile republicii sieneze.

« Le cycle du Bon Gouvernement est une vue particulière de la citoyenneté du XIIIe siècle qui devait s'épanouir plus tard dans l'humanisme civique de la Renaissance. C'est de ces origines italiennes, bien plus que de l'impact de l'aristotélisme, que les républicanismes classiques du Machiavel, Guichardin et leurs contemporaines est né. La théorie politique de la Renaissance doit plus à Rome qu'à Grèce » (Skinner 2003, 114).

În loc de concluzii

Fără pretenția de a-mi fi epuizat în acest scurt studiu argumentele, subliniez că punctul meu de vedere, construit în relație cu analizele și interpretările precedente, a fost provocat de investigarea *traseelor formatoare* prin spațiile vizuale, arhitecturale

BDD-A31402
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:41 UTC)

(fizice) și mentale (imaginare), induse de concepția complexă a ansamblului din Sala della Pace, din Palatul Public, Siena. De aceea, doar o concluzie parțială susțin aici: Ambrogio Lorenzetti dovedește nu doar o rafinată intelectualitate și cultivată capacitate de interpretare și proiecție conceptuală în plan politic și moral, inaugurează nu doar un tip de vizualitate figurativă, care anunță un gen iconografic fundamental în arta occidentală, dar contribuie major, după Giotto, la deschiderea secolului al XIV-lea către marea renaștere italiană, prin laicizarea picturii. În plus, și foarte important pentru demonstrația de față, oferă un nou rol montajului și dispozitivelor privirii, a căror tehnică o modernizează, o regândește și o proiectează perspectivistic, tridimensional, privind orașul în sine și realitatea suburbiilor lor ca pe niște constructe artistice, componente ale registrului noii vizualități europene.

Referințe bibliografice:

Baxandall, Michael. 1989. *Giotto et les humanistes. La découverte de la composition en peinture 1340-1450*. Prefață de Patrick Boucheron. Paris : Éditions du Seuil.

Belting, Hans. 1985. „The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento : `Historia` and Allegory", în *Studies in the History of Art*, vol. 16, Symposium Papers IV : „Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages" (1985), pp. 151-168.

Belting, Hans. 2004. *Pour une anthropologie des images*. Paris: Éditions Gallimard.

Boucheron, Patrick. 2013. *Conjurer la peur. Essai sur la force politique des images*. Paris : Éditions du Seuil.

Calabrese, Omar. 2002. *Duccio e Simona Martine. La Maestà come manifesto politico*. Milano: SilvanaEditoriale.

Castelnuovo, Enrico. 2009. *Arte delle città, arte delle corti*. Torino: Einaudi.

De Certeau, Michel. 2002. *L'Écriture de l'histoire* (1975). Paris : Gallimard.

Dessì, Rosa Maria. 2012. „Il Bene Comune nella comunicazione verbale e visiva. Indagini sugli affreschi del *Buon Governo*", în *Il Bene Comune: forme de governo e gerarchie sociali nel basso medioevo*, Atti del XLVIII Convegno storico internazionale, Todi, 9-12 ottobre 2011. Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, pp. 89-146.

Greenstein, Jack M. „The Vision of Peace: Meaning and Representation in Ambrogio Lorenzetti's *Sala della Pace* Cityscapes", în Art History, vol. 11, nr. 4, decembrie 1988, pp. 492-510.

Feldges-Henning, Uta. 1972. „The Pictorial Programme of the Sala della Pace: A New Interpretation", în *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 35, pp. 145-162.

Lageira, Jacinto. 2016. *L'Art comme Histoire. Un entrelacement de po*étique. Sesto San Giovanni (Milano): Éditions Mimésis/ Mimesis Edizioni.

Marot, Sébastien. 2010. *L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture*. Paris : Éditions de la Villette.

Mascolo, Marco, Caffio, Alessandra. 2017. *Al servizio dei Nove: Ambrogio Lorenzetti 'pittore civico'*, în *Ambrogio Lorenzetti*, ed. de Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini, Max Seidel, pp. 391-426.

Skinner, Quentin. 2003. *L'artiste en philosophe politique. Ambrogio Lorenzetti et le Bon Gouvernement*. Traducere din engleză de Rosine Christin. Paris : Éditions RAISON D'AGIR.

Stierli, Martino. 2018. *Montage and the Metropolis. Architecture, Modernity, and the Representation of Space.* New Haven: Yale University Press.

White, John. 1957. *The Birth and the Rebirth of the Pictorial Space*. New York: Thomas Yoseloff.

BDD-A31402
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:41 UTC)



Fig. 1. *Alegoria și efectele guvernării Binului comun și ale guvernării Binelui Personal (Tirania)* (1338-1339), de Ambrogio Lorenzetti. Sala Păcii, Palatul Public, Siena



Fig. 2. Binele Comun (Comuna din Siena), virtuțile teologale, virtuți civile, reprezentanți ai corp politic, militar și ai corpului social (detaliu, fresca de nord).

BDD-A31402
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:41 UTC)

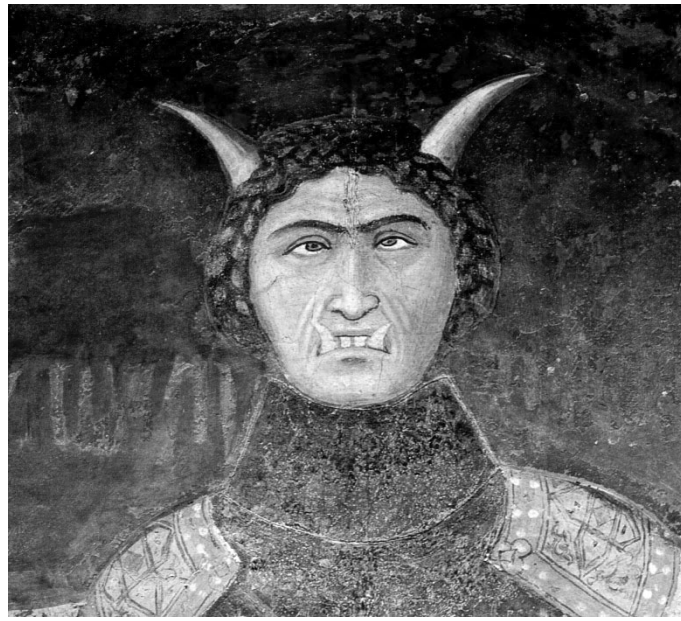


Fig. 3. Binele Personal sau Tirania (detaliu, fresca de vest).



Fig. 4. Efectele Bunei Guvernări în oraș (fresca de est, prima jumătate).

BDD-A31402
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:41 UTC)

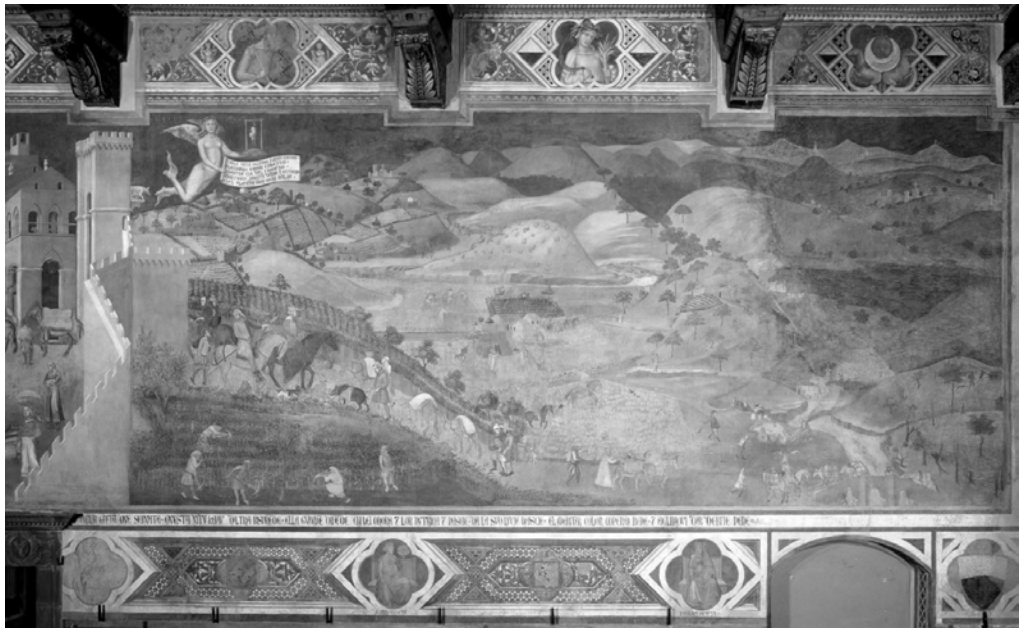


Fig. 5. Efectele Bunei Guvernări la țară (fresca de est, a doua jumătate).

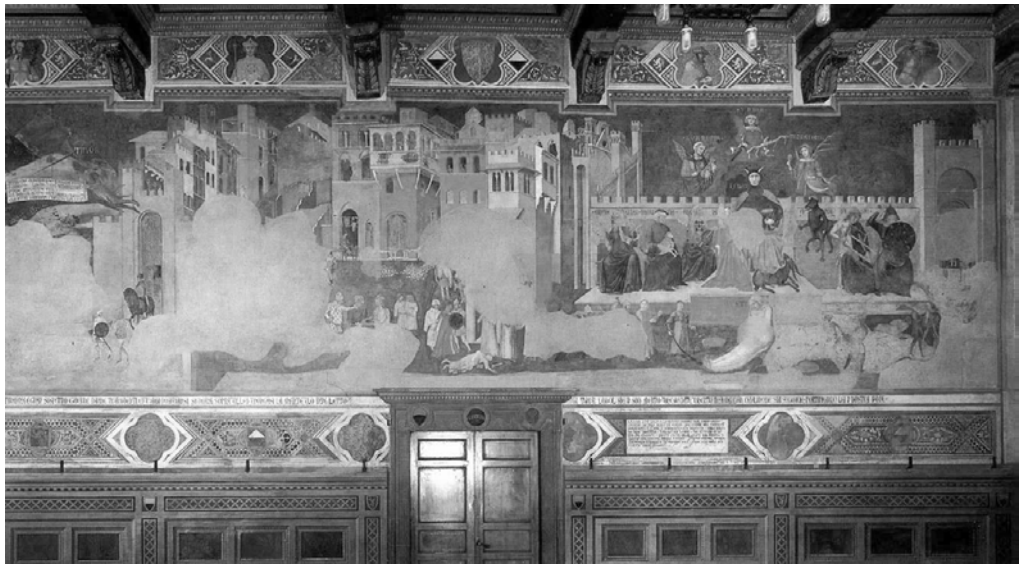


Fig. 6. Efectele Guvernării Binelui personal (Tirania). Orașul războiului (detaliu, fresca de vest).

BDD-A31402
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:41 UTC)



Fig. 6. Efectele Guvernării Binelui personal (Tirania). Teritoriul războiului (detaliu, fesca de vest).

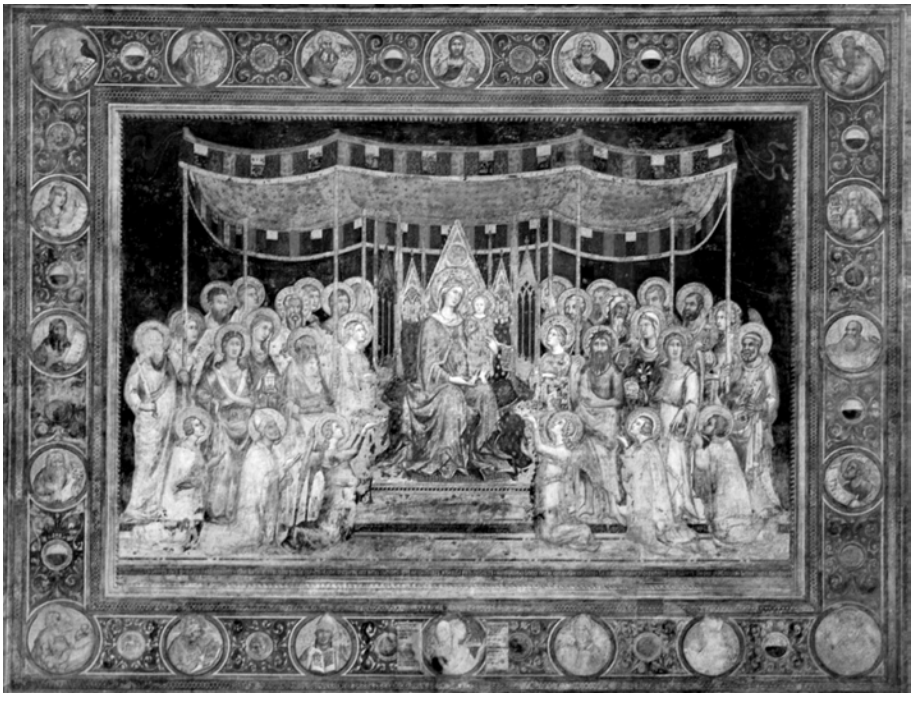


Fig. 7. *Maestà* (1315/1321), de Simone Martini. Sala Mapamondului, Palatul Public, Siena.

BDD-A31402
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:41 UTC)

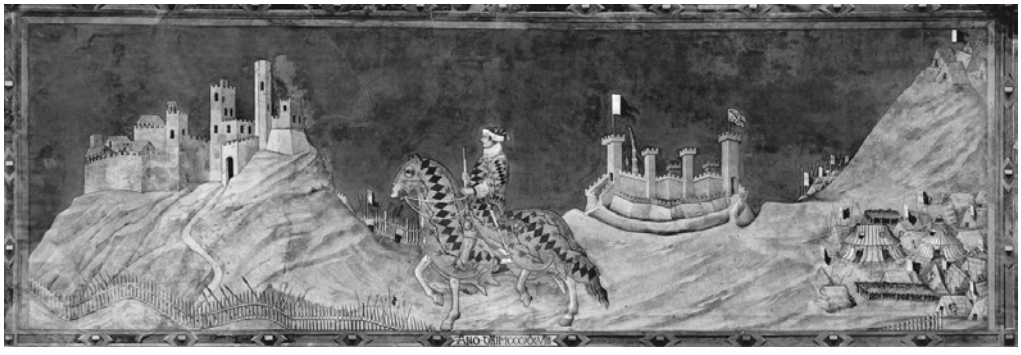


Fig. 8. *Guidoriccio da Fogliano în asediul de la Rocca di Montemassi* (1328), de Simone Martini. Sala Mapamondului, Palatul Public, Siena.

BDD-A31402
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:41 UTC)