

La Siena dei Nove, Ambrogio Lorenzetti e l'«Operazione Buon Governo»

Roberto Bartalini

Alla Siena dei Nove e a quella che definisce l'«Operazione Buon Governo» Gabriella Piccinni ha dedicato uno studio appena uscito da Einaudi.¹ Non è l'ennesimo saggio sul celebre ciclo di dipinti di Ambrogio Lorenzetti. Si tratta di un libro diverso, che ancora mancava alla straripante bibliografia su questi affreschi. Ed è, a conti fatti, un libro necessario.

L'oggetto primo della ricerca non è tanto il ciclo di dipinti, ma 'cosa' comunica e 'come' lo comunica. È alla comprensione del 'cosa' – vale a dire quanto l'autrice chiama il «messaggio politico» – e del 'come' che è dedicata in prima istanza l'indagine, intesa come 'grimaldello' per la comprensione storica della Siena che ha prodotto il ciclo di affreschi (della sua struttura sociale, della dimensione economica e politica), così come delle funzioni a esso delegate dalla committenza (i Nove Governatori e Difensori del Comune e del Popolo di Siena) e da un'intera *élite* di governo. Più che un oggetto di ricerca, il ciclo del Buon Governo – come scrive l'autrice – è un «punto di osservazione».

Gabriella Piccinni, grazie al lavoro di una vita, ha una conoscenza della civiltà comunale e della Siena tardomedievale che pochi possono vantare. E dunque, da storica, ha una piena coscienza del nodo di contraddizioni che la città, ancora ricca e con il controllo di un territorio pari quasi a un terzo dell'attuale Toscana, stava vivendo negli anni in cui fu messa in piedi l'«Operazione Buon Governo». Un cronista (Agnolo di Tura) descriveva Siena in una sorta di stato di grazia («le pecunia erano abbondanti per le più persone»),² ma in realtà cominciavano ad apparire all'orizzonte i segni dell'incipiente declino economico, e qualcuno, nello stesso momento in cui Ambrogio Lorenzetti era al lavoro al ciclo del Buon Governo, sosteneva in una petizione al Consiglio generale che «la città e 'l contado di Siena è per venire al tutto meno».³ Del resto, da almeno tre decenni si rincorrevano situazioni di conflitto violento e armato, legate alla richiesta di allargamento della base sociale che sosteneva il governo dei «mercanti della città di Siena o vero de la mezza gente», ossia il governo 'di Popolo' dei noveschi, sempre più legati da clientele, interessi, alleanze economiche e matrimoniali con i più ricchi della città, i 'magnati', e sempre più distanti dalle altre componenti di Popolo. A ciò si sommava il crescente debito pubblico,

che ebbe un'impennata a partire dal 1336, con meccanismi tali – ben spiegati dall'autrice – che avevano portato alla rovina delle fasce sociali più deboli, colpendo i loro consumi. Proprio nel 1338, mentre Ambrogio era sui ponteggi della sala dei Nove, «tutto il sistema senese del credito» scrive Gabriella Piccinni «era stato messo, come diremmo oggi, in amministrazione straordinaria». Attraverso lo scintillante quadro di una città retta da Giustizia e votata al Bene Comune, si attuava – scrive l'autrice con felice sintesi espressiva – un modo di «porre la fiducia» da parte di un governo e di un blocco sociale sempre più in crisi e che iniziava a vedersi franare il terreno sotto ai piedi. È nel quadro di «una società in fermento e non pacificata», dunque, che nasce l'«Operazione Buon Governo», strumento di costruzione di un rinnovato consenso intorno all'azione dei Nove. Si capisce bene, così, che grande attenzione sia tributata alle magnifiche iscrizioni in versi che corredano il ciclo, la cosiddetta *Canzone* del Buon Governo, in volgare e di retaggio dantesco, perché esse integrano e potenziano il messaggio.

Al di là della sua orditura etico-politica – che ha parlato a generazioni diverse, di carattere forse addirittura metatemporale – è di tutta evidenza che il ciclo del Buon Governo «nasce dentro la storia», e come tale, programmaticamente, è studiato e raccontato nel libro. Con un corollario che non dovremmo dimenticare (come invece talvolta è accaduto nella discussione intorno alle fonti dell'allegoria politica messa in scena da Ambrogio Lorenzetti), ossia che «l'artista non fu ingaggiato, e pagato, per parlare a noi posteri e nemmeno per tradurre in immagini erudite qualcuno dei trattati politici di maggior successo» del tempo. «L'operazione che il pittore realizzò fu qualcosa di più complesso e anche più raffinato dal punto di vista della comunicazione politica»: una trascinate illustrazione di un'utopia politica presentata come realizzabile, 'qui e ora'. E ciò grazie a un racconto per immagini di straordinaria forza naturalistica, dotato, dunque, di una carica irresistibile di credibilità. Lo mostra tutta la terza parte del libro (intitolata *La gente, i luoghi, le cose*), implicitamente ma con grande forza. Sono pagine di indugio descrittivo divertito e accuratissimo dei «civili effetti» – in città e in campagna – del vivere regolato e retto da Giustizia, degli animali, delle vesti, delle colture, degli oggetti, degli edifici, delle professioni, degli svaghi (fig. 2). Una descrizione al rallentatore, tuttavia, mai fine a sé stessa, dato che sottostante si avverte sempre la spinta a cogliere le strategie messe al servizio del messaggio dal 'pittore della realtà'.⁴ Il quale imbastisce un discorso politico per immagini tanto efficace e persuasivo proprio perché è il risultato della capacità



di afferrare la realtà e di riproporla in pittura oltrepassando i codici figurativi del tempo.

Nel libro mi pare si avverta una costante tensione politica, ovvero l'acuita sensibilità (anche esegetica) di chi crede decisamente, oggi, nel ruolo della politica. Ma si avverte anche lo slancio di chi, in modo fermo, crede nella funzione civile della trasmissione del sapere. E come potrebbe essere altrimenti in chi ha dedicato la vita alla ricerca e alla docenza universitaria? Ogni passo, se non vedo male, ogni pagina, sono sostenuti dalla convinzione che tale funzione sia inderogabile: da qui la continua necessità (anche etica) di spiegare, far comprendere, fare un passo indietro e talvolta uno in avanti per illuminare di una luce più spessa un fatto, un dato, un'idea. D'altra parte, Gabriella Piccini dichiara nelle avvertenze che ha discusso a lungo con gli studenti di questo suo progetto, e li ringrazia. Si ha la conferma, quindi, che è un lavoro concepito anche nell'aula universitaria, non solo entro il recinto dei professionisti della ricerca storica. Una conoscenza stratificata di questioni storiografiche è messa così al servizio di chi legge (come di chi era presente in aula), in modo da ricreare un 'mondo' e un 'tempo' (gli anni di apogeo e di incipiente declino di cui si diceva) nei quali ogni centimetro quadrato del ciclo possa riacquistare pieno senso. È come un gioco di specchi: i dipinti sono un «punto di osservazione» che guida a comprendere più in profondità le condizioni storiche e po-

1. Ambrogio Lorenzetti, *Allegoria del Buon Governo* (particolare), dipinto murale, 1338. Siena, Palazzo del Comune, sala dei Nove. Crediti: archivio dell'autore.



3. Ambrogio Lorenzetti, *Pace* (particolare dell'*Allegoria del Buon Governo*), dipinto murale, 1338. Siena, Palazzo del Comune, sala dei Nove. Crediti: archivio dell'autore.

correre lavorando sul tema che si è prefissa. Sa bene, infatti, «che il linguaggio delle immagini, come il linguaggio verbale o come quello architettonico o quello giuridico, ha le sue regole e le sue strutture, ha una sua grammatica e una sintassi che si sono costruite nel tempo e che, soprattutto per le epoche antiche come il Medioevo, la conoscenza di questi codici è fondamentale per la comprensione delle opere stesse e del messaggio di cui esse sono depositarie». Ed è consapevole che non si possono ignorare «il pubblico cui l'opera si rivolge, il genere cui essa appartiene, le tradizioni in cui essa si inserisce, i modelli cui fa riferimento», nonché la natura e il ruolo degli artisti. Nel libro queste problematiche non sono eluse, nascondendosi dietro al fatto che

L'autrice, di professione, è una storica e non una storica dell'arte. Sono anzi ben presenti e, compiuto un vaglio critico, pur senza perdere di vista altri apporti, l'autrice fa propria prioritariamente una specifica tradizione di studi e le sue linee interpretative, quella che, dipartendosi da Nicolai Rubinstein,⁵ ha avuto negli ultimi decenni una grande protagonista in Maria Monica Donato.⁶

Il libro, dunque, rientra perfettamente nell'orizzonte degli storici sociali, della comunicazione politica, delle società urbane, ecc., come degli storici dell'arte. Non mancano affatto proposte innovative su singole questioni, come l'interpretazione in senso proprio, etimologico, della figura allegorica della *Concordia*, e quanto al significato del gruppo dei ventiquattro cittadini che conducono la fune fino al Comune/Ben Comune (vale a dire gli «animi molti», come sono detti nei versi della *Canzone*) (fig. 1). Senza scomodare l'assonanza con la concordia o l'armonia degli strumenti musicali, sulle quali hanno insistito, invece, diversi esegeti del ciclo del Buon Governo, il «tirare a dritta corda» degli «animi molti» è interpretato, in modo illuminante, come l'«agire insieme, senza diversioni, per il conseguimento dello stesso fine», metafora, dunque, di ogni unità di intenti. E altrettanto rivelatrice, almeno ai miei occhi, è la lettura della *Pace*, figura chiaramente enfatizzata accanto alle virtù cardinali, le *virtutes politicae* per eccellenza, bellissima nella sua posa disinvolta, come adagiata su un'armatura smontata e in atto di calpestare un palvese, e contraddistinta dall'olivo: un enorme ramo e un serto 'primaverile', punteggiato dalla mignola (fig. 3). La *Pace* è interpretata non in termini valoriali generali (i nostri termini, oggi più cruciali che mai) ma piuttosto come «tregua armata», momento in cui le armi sono dismesse ma sempre lì pronte per essere indossate di nuovo, stanti le coordinate entro cui si muove la Siena di quei decenni. È letta dunque, in buona sostanza, come «pacificazione interna» e «difesa dal crimine», entro un orizzonte in cui un governo 'giusto' è legittimato, e anzi è tenuto, «a usare la forza necessaria per costruirsi un territorio e imporre su di esso l'ordine e la legge», garantendo la sicurezza dei cittadini. Oppure – ultimo esempio – si consideri il sasso tenuto da *Furor*, uno dei rivoltanti vizi che attorniano la Tirannide nella parete di sinistra (fig. 4), che l'autrice sa interpretare non come un «richiamo generico o casuale», quanto «citazione di cronaca» in grado di evocare i tafferugli e le sassaiole che si erano susseguite a Siena negli anni, e dunque elemento di un linguaggio metaforico di valenza politica. Quasi senza volere, è definito così in modo mirabile quello che è il ruolo proprio di Ambrogio Lorenzetti nell'«Operazione Buon Governo», il suo ruolo, intendo, di pittore-iconografo:⁷ «nel ciclo»,

scrive Gabriella Piccinni, «le immagini [...] colmano in modo davvero efficace la distanza tra ciò che si vuol dire (il programma politico, con il suo retroterra giuridico, l'ammonimento etico) e la capacità di comprensione da parte di destinatari che erano sicuramente molto vari per cultura e capacità di intendere».

Il libro porta un contributo anche a una questione più generale, che tocca lo 'specifico' più frequentato dagli storici dell'arte. Si può convenire che un dipinto, un ciclo di dipinti, una scultura, ecc., d'età medievale o della prima età moderna, di significato sacro come profano, politico o meno, presuppone un corto circuito in cui determinanti sono due polarità: da un lato, le intenzioni e la volontà della committenza; dall'altro, una concretizzazione 'in figura' di queste ultime che implica le competenze speciali dell'artista, intese come conoscenza delle *lignées* iconografiche e capacità di riproporle o di riformularle, o comunque di creare immagini che diano icastica apparenza visiva a catene di pensiero. Tra i due poli – che di norma costituiscono gli elementi sufficienti, di partenza e d'arrivo, entro il campo di forze in cui un'opera nasce – nel caso del ciclo del Buon Governo è necessario introdurre un terzo 'agente', impiegando già negli anni che ci interessano il 'triangolo ermeneutico' elaborato per l'età moderna,



4. Ambrogio Lorenzetti, *Furor, Divisio e Guerra* (particolare dell'*Allegoria della Tirannide*), dipinto murale, 1338. Siena, Palazzo del Comune, sala dei Nove. Crediti: archivio dell'autore.

attingendo al campo della retorica, da Settis e che in seguito è stato ulteriormente articolato da Pinelli, vale a dire una triangolazione che veda in campo committenza/*advisor(s)*/artista.⁸ Questo libro lo fa toccare con mano come forse, prima d'ora, non si era percepito. Perché la committenza, il governo, i Nove, in quanto espressione di un ceto «di mercanti di mezzana gente», di norma non «sapevano di gramatica», secondo l'espressione del *Costituto* volgare senese del 1309-10, non erano «litterati» né esperti di diritto. Il 'terzo agente' è il ceto intellettuale che spalleggiava il governo dei Nove (ciò che configura, almeno in parte, l'«autore collettivo» di cui parla l'autrice), ad alcuni esponenti del quale – giuristi, in massima parte – negli stessi anni era stata affidata la revisione del corpo normativo senese, vale a dire l'elaborazione dello statuto poi promulgato nel 1344, che da tempo è chiamato «del Buongoverno». Ebbene, il proemio e i versi alla fine di questo statuto esibiscono in modo manifesto esattamente gli stessi temi etico-politici che innervano il ciclo della sala dei Nove, configurando appunto una complessa «Operazione Buon Governo» a più voci, in cui entrano più attori. Gabriella Piccinni l'ha mostrato in modo molto chiaro in un contributo del 2017,⁹ che ora riprende e articola, peraltro pubblicando il proemio e i versi leonini dello statuto in appendice al volume. Quindi, tra le aspirazioni, la volontà della committenza, di peso insostituibile ma necessariamente di carattere molto generale, e il loro prendere corpo e figura, nei modi tanto icastici e discorsivamente efficaci propri di Ambrogio, e che sono prerogativa dell'artista-iconografo, è necessario postulare un 'dare forma' a tali tematiche, costituzionali e politiche, da parte di questo mondo di frequentatori del diritto, o comunque dotti *cives* con forte cultura di governo, al quale poté appartenere anche il versificatore cui si deve la *Canzone*. Ed è necessario immaginare le parole di uno scambio ricorrente e fattivo tra di essi e Ambrogio Lorenzetti (una zona, per così dire, d'azione comune, d'intersezione), che fu pittore propriamente civico, con un suo ruolo negli organi consiliari del Comune¹⁰ ed espressione del medesimo blocco sociale che sosteneva il governo dei Nove.

Il fatto sommamente interessante – un altro aspetto dell'eccezionalità di quest'opera – è poi che i committenti (i Nove, che si alternavano nella carica ogni due mesi) siano anche i primi destinatari del ciclo («*Volgiate gli occhi [...] vo' che reggiete*», dice la *Canzone*), i primi destinatari dell'invito a conoscere la complessità (del corpo sociale e del territorio dominato) per poter ben governare e del monito a tenersi lontani dall'abuso del potere e dalle tentazioni del «Ben Prop(r)io» (quali prendono figura in termini tanto orribilmente espressivi nella

parete di sinistra, quella che ha a protagonista la Tirannide e i suoi «civili effetti»). Il ciclo, insomma, doveva «esercitare la sua influenza su chi prendeva le decisioni», oltre a porsi come strumento di propaganda orchestrato dal ceto di governo e pienamente accessibile ai cittadini («chi vi va [nel palazzo del Comune] el può vedere», scriveva un cronista del tempo).¹¹

Possiamo chiudere, dunque, con una constatazione. L'autrice, congedandosi dal lettore, si augura di aver contribuito con questo libro a una lettura più integrata e contestualizzata dell'«Operazione Buon Governo». Dobbiamo riconoscere che ci è riuscita. E che ha fatto molto di più.

¹ G. Piccinni, *Operazione Buon Governo. Un laboratorio di comunicazione politica nell'Italia del Trecento*, Einaudi, Torino 2022, pp. XII, 323, ill.

² La cronaca di Agnolo di Tura è edita in *Cronache senesi*, a cura di Alessandro Lisini e Fabio Iacometti (*Rerum Italicarum Scriptores*, tomo XV, parte VI), Nicola Zanichelli, Bologna, 1931 (la citazione da p. 523, all'anno 1338).

³ Archivio di Stato di Siena, *Consiglio generale* 124, cc. 48-50, edita da Gabriella Piccinni, *Il sistema senese del credito nella fase di smobilitazione dei suoi banchi internazionali. Politiche comunali, spesa pubblica, propaganda contro l'usura (1332-1340)*, in *Fedeltà ghibellina, affari guelfi*, a cura di Gabriella Piccinni, Pacini, Ospedaletto (Pisa), 2008, vol. I, pp. 210-289, in particolare pp. 281-286.

⁴ Utilizzo la categoria 'pittura della realtà' nei termini in cui l'intese Longhi, che nei suoi *Quesiti caravaggeschi* accostò Ambrogio Lorenzetti al Foppa pittore di paesaggio: Roberto Longhi, *Quesiti caravaggeschi. II. I precedenti*, in «Pinacotheca», II, 1929, 5-6, pp. 258-320, nuova edizione in Idem, *Me pinxit' e Quesiti caravaggeschi, 1928-1934*, Sansoni (Edi-

zione delle opere complete di Roberto Longhi, IV), Firenze, 1968, pp. 97-143, in particolare p. 105.

⁵ Nicolai Rubinstein, *Political Ideas in Sienese Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico*, in «Journal of the Courtauld and Warburg Institutes», XXI, 1958, pp. 179-207.

⁶ Tra i molti suoi studi (elencati in Piccinni, *Operazione Buon Governo*, cit., p. 302), quello preferito dall'autrice (come detto a p. 92) è Maria Monica Donato, *Il princeps, il giudice, il «sindacho» e la città. Novità su Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena*, in *Imago urbis. L'immagine della città nella storia d'Italia*, atti del convegno (Bologna, 5-7 settembre 2001), a cura di Francesca Bocchi e Rosa Smurra, Viella, Roma, 2003, pp. 389-416.

⁷ Sul tema dell'«artista come iconografo» in età tardomedievale sono centrali gli studi di Seidel. Qualche riflessione e le indicazioni bibliografiche in Roberto Bartalini, *Stile, iconografia, funzioni. A proposito di Padre e figlio di Max Seidel*, in «Prospettiva», 155-156, 2014, pp. 167-172, in particolare pp. 168-169 e nota 9 a p. 172.

⁸ Salvatore Settis, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, 1981, edizione in volume: Einaudi, Torino, 2020, pp. 32 sgg.; Antonio Pinelli, *«Intenzione, invenzione, artificio»*. Spunti per una teoria della ricezione dei cicli figurativi di età rinascimentale, in «Ricerche di storia dell'arte», 91-92, 2007, pp. 7-42.

⁹ Gabriella Piccinni, *Siena negli anni di Ambrogio*, in *Ambrogio Lorenzetti*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 22 ottobre 2017-8 aprile 2018), a cura di Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini e Max Seidel, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano), 2017, pp. 79-93, in particolare pp. 90-92.

¹⁰ Si vedano le fonti documentarie edite da Andrea Giorgi e Stefano Moscadelli, *«Dixit sua sapientia verba»*. Documenti per una biografia di Ambrogio Lorenzetti, in *Ambrogio Lorenzetti*, cit., pp. 473-483, in particolare pp. 475, note 5-6, 480-481, nota 23.

¹¹ «E queste dipinture sono in nel detto palazzo del comuno salito le schale al primo uscio a mano sinistra; e chi vi va el può vedere» (*Cronaca senese di autore anonimo*, in *Cronache senesi*, cit., p. 78).