

Civitas Virginis

Sena vetus civitas virginis è, per l'esattezza, un'espressione formulare di uso numismatico, presente nella monetazione del comune senese forse dal 1376, a compendio delle precedenti formule *senae vetus* e *senae civitas virginis* in uso dai primi del XII secolo.

E' Girolamo Gigli (che sulla Città della Vergine scrive nel 1716) a dare grande importanza alla monetazione con tale simbologia: se nella moneta viene trasferita la volontà di ogni ordinatore di monetazione, come dire ogni regnante, di imporre la propria immagine in un'azione talmente quotidiana (il corrispondere a bisogni materiali col denaro) da risultare una continua ed assidua presenza del regnante stesso, *riparatore delle indigenze*, nella vita dei sudditi, la pervasività dell'immagine può dunque rivelarsi oppressione del potere in quanto invasività nel quotidiano, o invece trasformarsi in pervasività di un'immagine che alla preponderanza del potere temporale sostituisce ogni attimo della giornata una presenza trascendente. Si badi bene: non si tratta di cosmesi di un potere che dissimula la propria oppressività, quanto di coinvolgimento del cittadino nella dimensione di una città-stato com'era Siena nel trecento, nella quale lo stesso palazzo pubblico, elaborato in quel secolo, rinuncia alla frontalità della facciata (adeguandosi con i suoi tre non allineati corpi di fabbrica all'andamento della piazza, sulla quale insiste non dominandola ma nel lato più basso e più esposto al limite della campagna).

Qualunque vizio si paghi, a qualunque necessità corporale si ottemperi, il sigillo numismatico esprime la garanzia, l'affrancamento dalla contaminazione della materialità: il denaro è pagamento del lavoro, dunque correlato oggettivo della condanna dopo la cacciata. La verginità di Maria è insieme verginità dal peccato e dalla carnalità e rimedio a quella colpa, quando calpesta il serpente che l'ha indotta nell'uomo e che striscia pericolosamente tra le attività cittadine.

Non a caso la *vetustas* diviene formulare insieme alla *virginitas*. Il Gigli, seguendo l'autorità di Celso Cittadini che nel cinquecento già setacciava le parole dei senesi, pensa ad un'espressione sineddolica riferita al primo castello, al Castel Vecchio, al quale poi si aggiunsero gli altri due terzi della città. E' Siena delle origini ad essere *civitas virginis*, e la Vergine è in assoluto il simbolo di Siena. Per il Gigli la balzana (lo stemma bianco e nero del comune senese) è simbolo posteriore, che si è sovrapposto alla simbologia mariana nei sigilli comunali (simbologia che però resta nelle monete nella serie *senae vetus*): essendo però secondo il Gigli il bianco e nero dello stemma desunto dal dicromatismo del duomo, che avrebbe una serie di precedenti – pavimenti soprattutto – in luoghi del culto mariano, la balzana senese sarebbe addirittura realizzazione araldica dell'aretologia mariana (castità e umiltà) o addirittura (si potrebbe aggiungere) delle Sue ossimoriche attribuzioni (umile e alta, vergine e madre) o del mistero della Sua maternità (*Verbum e caro*). Se poi si avvalora l'idea di Siena come città del pellegrinaggio sulla via francigena, non sarà fuori luogo pensare ad una fermata *mariana* su questa via, e non solo per effetto dello Spedale di santa Maria della Scala, in continua espansione, ma anche per qualche altra traccia che ci richiama tale vocazione. Viene in mente l'eremo di Montespecchio, agostiniano, ora divorato dalla vegetazione, nei suoi resti di mura orizzontalmente bicolori, nella valle della Crevole (in un bosco a una ventina di chilometri da Siena), che potrebbe essere bicolore non per imitazione della chiesa cattedrale senese, ma per autonoma simbologia mariana, dato il collegamento, per le vie di un pellegrinaggio tutto mariano, con la Madonna di Rocca-Amadour (ora Rocamadour), nella Francia sudoccidentale. Quell'eremo (le sue reliquie sono quattro mura della chiesa inclinate ma non crollate, coperte da edere che per l'ingiuria del tempo son dette "il Conventaccio") conservò per qualche tempo

la prima tavola databile e originale espressa dall'arte di Duccio, la Madonna di Crevole.

La città aveva partecipato alla spiritualità dugentesca, quando la vocazione dei nuovi ordini mendicanti, sempre collegata alla castità monacale, abbandonava gli eremi (la castità vissuta *in deserto*) ed affrontava con la predicazione la peccaminosa vita cittadina. E' una rinnovata castità che vive a contatto con la carne e le sue seduzioni e che trova una vocazione mariana diversa da quella di Bernardo di Chiaravalle (... *quel contemplante*), perché non può che cercare nella Vergine Madre il mistero dell'incarnazione del Verbo, lo Spirito che si fa carne senza assumerne il peccato.

Se insomma per troppi senesi di oggi il consegnarsi di allora (1260) alla Vergine (alla Sua immagine ancor troppo bizantineggiante della Madonna del Voto) fu un improvviso sussulto dovuto alla paura delle truppe guelfe e la successiva vocazione mariana della città fu effetto della vittoria a Montaperti, non sarà invece quella vocazione da considerarsi un lampo a ciel sereno, ma solo l'esasperazione drammatica di un sentimento condiviso e già presente nella popolazione inurbata nella città dugentesca. Questo il senso della teatralità dell'azione di Buonaguida Lucari (il magistrato che guidò il corteo di concittadini, che intonò il *Te Deum*, che tra l'esaltazione collettiva trasformò il timore materiale della carne in dedica delle proprie debolezze e della propria città alla Vergine), una teatralità che ebbe spettatori pronti a comprenderla e a dividerla e non solo cittadini terrorizzati dai fiorentini o a quelli ostili per campanilistica avversione.

La verginità non è della città: lo vediamo oggi con le città inquinate, contaminate, violentate. Lo vedevano ieri con la sporcizia, il vizio, l'usura. Lo vediamo oggi con le periferie prive di una vocazione umana e di una storia coerente col fascino degli antichi centri. *Civitas Virginis* è in realtà un ossimoro, una contraddizione insanabile e a tratti blasfema. La città dell'uomo è il lavoro dopo la caduta, è mercato, vizio, dove francescani e domenicani erano arrivati a predicare per sradicare quel vizio. La città è lotta con le altre città, mura difensive che non difendono, terrore dei nemici che entrano in quelle mura e contaminano con nuova violenza, che violentano le donne dopo l'assedio, dopo che sono penetrati in quelle porte. Si dedica la città alla Vergine prima della battaglia o durante una pestilenza perché si ha paura di una contaminazione o di una violenza. Si invoca la Vergine come Soccorritrice e come Avvocata perché una città ha un continuo bisogno di essere difesa; difesa anche dalla propria natura di città. Le altre città la attaccano, la insidiano; la vita in comune porta sporcizia e contagio; i dolori e i vizi dei suoi cittadini la insozzano con la prostituzione e l'usura, ma i pellegrini vi vengono accolti e le vie del pellegrinaggio la legano a città più lontane di quelle che la violentano. La città non è casta e cerca Chi la salvi. Un'immagine mariana che la tradizione vuole sia stata di Provenzan Salvani (ebbe in città il potere dopo Montaperti) ricomparve al tempo dell'assedio di Siena a metà cinquecento e bloccò miracolosamente il gesto sacrilego di uno degli sgherri spagnoli che erano entrati in città profanando le sue porte. Ma quella immagine era nel luogo (poi vi si innalzerà la tardo rinascimentale chiesa della Madonna di Provenzano) della lussuria postrivolare e la Sua venerazione doveva difendere la città dalla profanazione della libertà e dal peccato della carne. La verginità di Maria difende la città dalla sua natura carnale e da chi all'esterno vorrebbe profanare le sue porte.

La "ghibellinità" di Montaperti è del resto ricerca di un'idea politica universale, fiducia nell'impero che porta la pace, nell'assetto politico garantito dalla volontà divina. Il pulpito di Nicola Pisano è opera ghibellina perché nel marmo la gente soffre, si affolla, si muove, si contrappone nella difficile stanza dinanzi alle vicende e ai misteri della storia sacra rappresentati nel marmo. Nelle prediche, gli ordini mendicanti a questa gente nel marmo

paragonano il popolo reale che in città ondeggia, si muove, soffre davanti ai grandi avvenimenti; a quel popolo la Vergine è presentata come il grembo dove il Verbo *caro factum est*. Anni dopo, all'inizio del nuovo secolo, il governo è mutato, ma non questo senso delle sofferenze collettive. La grande Maestà sarà presa in processione solenne dalla bottega di Duccio, dal luogo del lavoro, e portata sull'Altar Maggiore del duomo, non su un laterale, come in genere le pale con la Maestà e i Santi a mezzo busto. E' questa una pala per l'altare che tutto l'anno la città guarderà e la figurazione non di origine evangelica e di tradizione bizantina (la Madonna in trono) acquista ora una realtà non solo per la folla dei santi che la attorniano su uno spazio reso verosimile dai piani dove si affollano, ma anche perché la presentazione a-storica del trionfo della Vergine non è che il *recto* di una pala dove il *verso* è un'affollata, drammatica *Passio*.

Qualche anno prima della battaglia il comune convinceva i Servi di Maria ad entrare dentro le mura. Priore generale dei Servi è in quegli anni (1257-1265) fra Iacopo da Siena. Che l'ingresso dei Servi in un contesto urbano sia segno dell'avvio di un apostolato mariano, che questo sia voluto anche dalle istituzioni repubblicane, coincide con la tendenza dell'Ordine in quei tempi a calarsi dal Monte Senario nelle città, dove pur le tensioni sono altissime e la salvaguardia della vita contemplativa è ardua. E' però anche il modo di precisare la vocazione dell'Ordine, di farsi addirittura Ordine, tra le difficoltà e le prudenze del riconoscimento regolare, tramite una scelta irreversibile di apostolato mariano, una fedeltà e una devozione profonda a Chi non si è sottratta alla chiamata. Varcare le mura della città è trovare il serpente del peccato cui schiacciare verginalmente la testa.

Coppo di Marcovaldo, secondo la non inverosimile tradizione prigioniero a Siena dopo Montaperti, lascia a pagamento del suo riscatto la pala della Madonna del Bordone: è il risarcimento per aver combattuto e viene pagato ai Servi che sono lì ad accogliere quell'espiazione in nome della Vergine. Anche questa è un'immagine mariana che risponde ad una committenza pubblica ed è destinata ad un altar maggiore. Il tema della Madonna in trono, quarant'anni prima della grande pala di Duccio, si sta già trasformando a Siena da astratta icona bizantina a segno di una regalità conferita dalla nascita di Chi riscatterà, col sacrificio della Croce, gli uomini che soffrono il dolore della città dell'uomo.

Se nelle speranze ghibelline la Vergine era l'unica Soccorritrice, l'unica mediazione tra Dio Padre e un Impero pacificatore universale, la nuova situazione in cui l'Ordine si trova ad avere la definitiva approvazione risente ormai di un'ingerenza nelle politiche cittadine di stati nazionali e potentati che più che contendere sul ruolo universale del successore di Pietro, ne trattano ormai la sede come un soglio tanto violabile, da poterne disporre il trasferimento. I Servi, come nel capitolo generale tenuto a Siena nel 1328, tempereranno nell'Ordine le tendenze ancora filoimperiali (era l'epoca di Ludovico il Bavaro) con le difficoltà poste dal dialogo con la cattività avignonese.

All'inizio del secolo dei concili, sarà il servita senese Antonio d'Andrea a tornare sul Senario col desiderio di uno spirito di riforma e ritorno alla vocazione originale che manifesta un evidente disagio nella vita conventuale cittadina. Un desiderio di osservanza della regola che non dividerà l'Ordine nel secolo dei tentativi interni di riforma della chiesa né comprometterà la sua presenza nelle città.

Del 1436 è nella chiesa senese dei Servi una Madonna del Manto, di Giovanni di Paolo. La tipologia iconografica del manto, tanto estesa nell'arte collegata alla devozione mariana, è trasposta in ogni epoca dell'arte di scuola senese a protezione della città, costituendo così un riuso di un tratto iconografico di origine cistercense in una valenza civica, quasi a permanenza nella storia di

Siena del pronunciato uso di monaci di quell'ordine non solo nella prima fabbrica del Duomo, quanto nell'amministrazione finanziaria del comune. Nel dipinto, di committenza servita, sotto il manto, a sinistra, una schiera di donne con davanti Santa Giuliana Falconieri, a destra, una schiera di uomini con davanti San Filippo Benizi. I due Santi indicano il ruolo spirituale dell'Ordine nella invocazione mariana, essendo posti in posizione esemplare a mostrare l'atteggiamento di preghiera verso la Vergine. La postura appena flessuosa del corpo della Madonna, oltre a conferire maggiore eleganza al dipinto, avvicina la Vergine ai protetti eliminando il rischio presente in queste raffigurazioni, di trasformare l'umanità di Maria nella fissità di un colosso statuario. Si veda al contrario nel secolo successivo la Madonna del Manto di Fontegiusta, di Bartolomeo Neroni (il Riccio), dove il livello umano degli appestati e il paesaggio cittadino formano piani molto distinti da quello soprannaturale della Vergine soccorritrice. Forse avvicinandosi alla fine della repubblica, con le decine di occasioni in cui la città ha ripetuto il voto e la consegna alla Avvocata (anche nel caso, come quello di Fontegiusta, di apparizioni miracolose nella tradizione popolare), l'immagine della devozione tende addirittura a divenire stereotipa e formulare.

Nel 1526, quando nella monetazione pare compaia una Madonna del Manto, si decreta, ci racconta ancora il Gigli, che l'immagine di Maria sia dipinta su tutte le porte cittadine dove non lo sia già. Il motivo e il fine è che *tenga lontano da quelle il commercio d'ogni male colla nostra città*. L'espressione del Gigli usa a bella posta termini allusivi ad un commercio carnale, ad una contaminazione. La Vergine chiude le porte (evidente l'allusione alla verginità carnale) della città. La verginità difende dalla penetrazione carnale.

Alla simbologia apotropaica pagana si sostituisce la virtù che chiude le porte, che non scaccia il male con pagana violenza aiscrologica, ma preserva con la forza della virtù. Il timore di base per la contaminazione di quanto è fuori della porta è lo stesso, ma la risposta è opposta.

La paura prima delle battaglie, il terrore delle pestilenze, lo sgomento prima dell'assedio di Siena, il chiudersi della città dentro le mura dopo la perdita libertà repubblicana, sono una tendenza secolare di Siena, una tendenza a chiudere le porte per evitare quel che può penetrarvi. Non occorre scomodare antropologia e psicanalisi. La simbologia è biblica e mariana: Ezechiele, 44,2 *et dixit Dominus ad me: Porta haec clausa erit; non aperietur, et vir non transibit per eam, quoniam Dominus, Deus Israel, ingressus est per eam, eritque clausa*. Nella esegesi agostiniana, questa porta è anticipazione figurale del ventre della Vergine.

La Vergine è dunque soccorritrice e avvocata perché la verginità è difesa dal peccato, dalla contaminazione che reca la carne. L'idea non era del tutto estranea alla civiltà pagana, con la quale il Gigli stabilisce confronti (Diana Treissa, che sarebbe stato l'ultimo culto pagano a Siena), anche se qui occorre pensare non solo alla simbologia della luna di Diana, quanto ad Atena Parthenos, armata di scudo e protettrice di città. Il contributo della civiltà della Rivelazione è la scoperta di una difesa come soccorso, che anziché opporsi al nemico si fa interprete e mediazione della pietà celeste che si volge al dolore umano. La statua della Immacolata di fine seicento presente nella chiesa dei Servi e citata dal Gigli (che ne scrive, come si diceva, nel 1716) ha la luna sotto i piedi ma l'identificazione possibile con la donna di Apocalisse, 12, 1 (*vestita di sole con la luna sotto i piedi*) fa ben sentire come per i cristiani quella figura di casta maternità osservi il dolore umano, visto che nell'ultimo libro neotestamentario partorisce dinanzi alla minaccia di un drago. La verginità della Vergine soccorritrice della città non è tirarsi fuori asceticamente dalla comunità, ma vivere la castità in mezzo alle seduzioni della carne.

Con il disegno di Francesco Vanni sul “Paradiso senese” (la schiera dei Santi e delle Sante di Siena sulla Carta della città di Siena, primi del Seicento) la formula *Senavetus civitas virginis* indica la via della spiritualità civica senese dopo la perdita libertà. La città, suo malgrado conscia della cancellazione come stato in uno scacchiere ormai europeo, cerca la protezione delle virtù civiche non più in valori della collettività: sostituisce anzi ad un senso di coralità quello della molteplice pluralità di *exempla* individuali di virtù. Non a caso nella schiera di senesi che raggiungono la beatitudine e la santità notevole è il numero delle donne, quasi il quadro di Giovanni di Paolo ai Servi fosse premonitore del bisogno di santità femminile che poi avrebbe avuto Siena. La Vergine nella nuova iconografia è Avvocata in quanto media tra la santità cittadina (come nella statua d’argento del 1699, raffigurante la Vergine a Cui Sant’Ansano, dopo un terremoto, offre la città, oppure nell’incisione su disegno di Giuseppe Nicola Nasini del 1733, con i quattro protettori insieme a Santa Caterina e San Bernardino). L’*exemplum* di Santa Caterina è esaltato nei termini di una verginità non avulsa dalla vita in una separata castità, ma intatta pur nel contatto con le piaghe della peste, del vizio, della violenza, della faziosità politica. Nel periodo post-tridentino (un’epoca dunque di espansione della teologia mariana), il tema delle *nozze mistiche* è trattato senza timore di dipingere la fisicità dei protagonisti della scena, secondo una tendenza che durante il barocco si arricchirà di nuove e sperimentali forme, (si veda in Duomo la tela del 1679 di Pier Dandini, fiorentino, accolta ormai nella cattedrale di una Siena medicea, come segno di una spiritualità “tridentina” e non più civica). Le Sante di tutti i secoli successivi opporranno all’orizzonte troppo lontano o, che è uguale, alla mancanza di orizzonti di una città non più protagonista e spesso chiusa dentro le sue mura, la difesa dei valori dell’intimità personale e familiare. Nel 1873, dal chiuso ambiente popolare senese, una donna, la beata Savina Petrilli, che era passata dalle sofferenze fisiche dell’infanzia ai voti di castità, fonderà una congregazione (le Sorelle dei Poveri di santa Caterina) che con l’inizio del secolo scorso aprirà il suo apostolato in quaranta case tra il vecchio e il nuovo mondo. Così come dall’altrettanto chiuso e oppressivo mondo di famiglie di antica prosapia in declino, Bianca Piccolomini Clementini, rivolgendosi alla emergente questione sociale, intollererà alla Vergine, *Advocata senensium*, il suo “laboratorio cooperativo”, centro di una cultura operaia femminile che nella lunga vita della fondatrice si dipanerà congiunta ad una vocazione virginale, evidente nella dedica della compagnia da lei fondata a Sant’Angela Merici. A significare una vocazione di apostolato che (proprio nel richiamo alla Santa di Desenzano, educatrice di giovani donne e dedita alla cura delle piaghe di malattie veneree, indotte dalle contaminazioni delle soldatesche che violentavano in quegli anni lontani l’Italia) ammira la castità vissuta nel contatto con i vizi ad essa antitetici, come, a pensarci, sono gli atti di sfruttamento sociale della donna, sempre in qualche modo legati anche allo sfruttamento volgare della sua sessualità.

Antonio Vannini

Antonio Vannini, preside di liceo, ha curato per l’OSM la guida artistica della Chiesa dei Servi a Siena.