

La famiglia religiosa dei Servi di Maria raccoglie la vocazione di quanti vogliono essere servi di Chi all'annuncio della incarnazione del Verbo rispose dicendo Si prima di tutto ancilla, serva. La mistica umiltà che costituisce il fondamento spirituale dell'Ordine si realizza nei valori della interiorità della preghiera e della contemplazione, compenetrati dello spirito apostolico e missionario.

Scopo di questa guida, e per l'inadeguatezza di chi la scrive e per la sua propria natura di trattazione strumentale, non può essere che adombrare un'immagine lontana di quella spiritualità, mentre segue la vicenda di uno dei luoghi in cui si manifesta. Anzi, spesso il lettore avrà fastidio dinanzi alla contiguità dei riferimenti alla ispirazione dell'Ordine con le vicende secolari che lo hanno coinvolto e con il travaglio fin troppo umano della costruzione di questa sua sede senese.

L'Arte Sacra italiana è però proprio la rappresentazione di questo travaglio. Il Verbo che si è incarnato, mentre in altre espressioni artistiche della religiosità è stato preservato nella Sua natura trascendente e spirituale o puramente simbolica, nel nostro Medioevo e Rinascimento è stato colto nel mistero del Suo farsi carne, in quella vicinanza tra altezza incorruttibile del Divino e umile corruttibilità dell'umano che forma una misticità spesso non comunicabile a parole, ma solo con il ricorso alle espressioni dell'arte.

Anche un convento e una chiesa dei Servi della Serva del Signore è dunque frutto di una storia calata nella storia dei secoli dell'uomo, fatta di corruttibilità e dei tentativi per far sorgere dal dolore di quella storia qualche motivo di espiazione e di speranza. Questa storia proveremo a raccontare, con parole e immagini che non potrebbero invece riferire ciò che può solo essere contemplato.

L'ORDINE DEI SERVI DI MARIA A SIENA

Nel 1250, anno della morte di Federico II, quando più si era accesa la lotta tra l'Imperatore e papa Innocenzo IV, una comunità eremitica presente sul monte Senario, sopra Firenze, è legittimata ad accogliere postulanti e a togliere la scomunica ai seguaci pentiti dell'Imperatore svevo. In quello stesso anno, il priore di quell'eremo deduce fondazioni suburbane a Firenze e a Siena, secondo la regola conventuale di Sant'Agostino. Con le fondazioni di qualche anno dopo dei conventi di Città di Castello e San Sepolcro, un nuovo piccolo Ordine si era formato ed iniziava la tormentata via del riconoscimento.

Com'è noto, l'origine dell'Ordine si fa tradizionalmente risalire al ritiro da Firenze a Cafaggio (zona allora fuori città, ora corrispondente al luogo della Basilica della SS. Annunziata sulla centralissima piazza omonima) di sette uomini adulti fiorentini, secondo quanto narra la *Legenda de origine ordinis*, redatta nel secondo decennio del Trecento. La data del ritiro eremitico dei sette fiorentini (che Leone XIII nel 1888 canonizzerà) è incerta dal punto di vista meramente documentale, ma non c'è motivo di contraddire la tradizione che tramanda l'anno 1233 (quello in cui i catari italiani e altri eretici furono combattuti con la predicazione, che fu detta dell'Alleluia, in tante piazze italiane, e in cui nasce il primo campione dell'Ordine, San Filippo Benizzi). Nel 1245 la sede del romitaggio dei Sette Fondatori si era già spostata sul Monte Senario (altura a nord di Firenze tra la valle dell'Arno e quella della Sieve, di fronte alle prime asperità del Mugello) che non tardò a divenire un punto di riferimento spirituale per la piccola comunità eremitica. La vita dell'Ordine appena fondato non ebbe seguito nella forma originaria oltre la fine degli anni cinquanta del Duecento, quando quello che subito si chiamò il *priore generale* aveva già sede a Cafaggio. Il prestigio spirituale delle origini sul Senario non sarà ristabilito che agli inizi del Quattrocento (nel corso del Trecento la letteratura registra solo un'allusione nel Decameron boccaccesco, nella storiella di Filippo Balducci, inserita nella "cornice" e non in una novella).

In effetti, i primi anni di vita dell'Ordine, ancora legati alla scelta di abbandono della vita secolare e della corruzione cittadina da parte dei Santi Fondatori, erano stati improntati ad un misticismo pauperistico che appare confermato da un atto pubblico del 7 maggio 1251 con cui da Cafaggio i Servi escludono il possesso anche comunitario di beni immobili per i membri dell'Ordine. Del resto, l'acquisto, l'anno prima, del fondo suburbano per la costruzione del convento di Siena era stato effettuato non direttamente dai frati, ma da un loro procuratore laico. Anche la bolla *Deo grata* con cui nel 1256 papa Alessandro IV dava una prima approvazione all'Ordine, prendeva atto della promessa di povertà. La tendenza muterà proprio in concomitanza con il provvisorio abbandono dell'eremo sul monte Senario. Il generalato di fra Iacopo da Siena (priore generale dal 1257 al 1265) segna l'inizio della rinuncia al pauperismo assoluto in favore di una scelta definibile *conventuale*, nel senso di una interpretazione della mendicizia dell'Ordine meno legata all'aspetto contemplativo puro e più aperta alle esigenze organizzative di una comunità clericale che svolga funzioni di culto e di apostolato.

La tendenza conventuale continuerà nei generalati di fra Manetto da Firenze e di San Filippo Benizzi (1267-85). Si tratta di una impostazione

che contribuirà a salvare l'Ordine dai pericoli indotti dal canone 23 (*religionum diversitatem nimiam*) del Concilio Lionese II del 1274 (sotto il pontificato di Gregorio X), che, volendo regolare la confusa diversità delle tante regole sorte in quel secolo, imponeva appunto la soppressione di ogni regola di Ordine mendicante all'infuori dei Francescani e dei Domenicani e delle regole approvate prima del Concilio Lateranense IV del 1215, che già era intervenuto sull'argomento. Poichè potevano invece sussistere gli ordini non mendicanti, l'esistenza dei Servi apparve legata alla questione del loro pauperismo. Il successore di San Filippo, fra Lotaringo, dedicherà le proprie energie fisiche alla ricerca spasmodica di lettere di protezione e di *consilia* favorevoli rispetto al quesito "an ordo servorum Sanctae Mariae sit approbatus per sedem apostolicam".

Nonostante l'impegno di fra Lotaringo durante il pontificato di Niccolò IV, l'Ordine, dopo il Concilio del 1274, non documenta alcuna vocazione. Solo nel 1291 ad Orvieto, si riceverà la professione di fra Michele da Siena, definito negli atti conventuali *novitius fratrum Sanctae Mariae, ordinis Sancti Augustini*, con la consueta cautela formulare. Il convento senese, citato spesso come molti altri solo come appartenente all'Ordine agostiniano, allo scopo di non svegliare polemiche circa la ancora irrisolta questione della mendicità (quella *incerta mendicitas* ancora *sub iudice* nella curia romana), riceve comunque una lettera (*Devotionis vestre precibus*) che autorizza le celebrazioni pur in tempo di interdetto e una lettera di indulgenza (*Cum ad premerenda*) che in quel difficile periodo fanno sperare di non incorrere nella soppressione. Correva il 1291 e l'indulgenza riguardava le feste della Natività della Madonna, di San Clemente, eponimo della parrocchia, di Sant'Agostino, delle loro ottave e dell'anniversario della dedizione.

Già dal tempo del generalato di San Filippo, del resto, la comunità servitana di Siena godeva di deroghe all'interdetto del noviziato, concesse con bolla pontificale di Onorio IV. In tal senso si possono spiegare le notizie di fonte agiografica sulla entrata nel convento senese nel 1288 del ventiduenne Francesco (il beato Francesco da Siena) e nel 1290 di quel forlivese venticinquenne che sarà San Pellegrino Laziosi. Se si considera la pressochè ininterrotta presenza del beato Gioacchino, la fama di profonda spiritualità della comunità conventuale, congiunta alla popolarità del carattere anche taumaturgico della vita di quelle personalità, doveva aver conferito una particolare posizione alla presenza dell'Ordine nella città dedicata alla Vergine fin dal periodo filoimperiale e ghibellino.

Fine di secolo davvero difficile per la posizione dei vari altri conventi cittadini dei Servi. Se a Firenze, dopo il breve pontificato e la rinuncia di Celestino V, il lavoro di intensa diplomazia per il riconoscimento svolto da fra Lotaringo era messo a rischio per la vicinanza del convento (e della stessa famiglia di San Filippo) alla fazione dei Guelfi Bianchi, avversi al cardinale Caetani, divenuto papa col nome celebre di Bonifacio VIII, il convento senese, nel rispetto di un tradizionale guelfismo che aveva agevolato i primi passi dell'Ordine al tempo della lotta tra Innocenzo IV e Federico II, è vicino al nuovo papa nell'avvicinarsi dell'anno giubilare. A riprova di queste diverse situazioni cittadine, è davvero significativo che nell'anno 1300, quando Firenze subisce la scomunica e i guelfi bianchi avversi a Bonifacio hanno la sorte che ci è ben nota dalle vicende dell'esilio di Dante, il cardinale Matteo d'Acquasparta, dei frati minori, corrisponda

alla richiesta del *prior et conventus loci Senensis fratrum Servorum Sancte Marie ordinis sancti Augustini* con la lettera *Ecclesiarum fabricis* contenente indulgenze per chi avesse dato contributo alla fabbrica della chiesa dei Servi a Siena.

La presenza servitana nella Siena di fine Duecento doveva essere dunque il risultato di una coesione con la vita cittadina iniziata già nel periodo ghibellino e filoimperiale del Comune, se all'indomani della battaglia di Monteaperti, in pagamento (così la non improbabile tradizione) del proprio riscatto di prigioniero di quel fatto di sangue, il fiorentino Coppo di Marcovaldo aveva dipinto per l'altar maggiore della primitiva chiesa dei Servi la Madonna in maestà ancora conservata nella chiesa attuale.

E all'inizio di quel decennio che concluderà il Duecento in modo tormentato ma proficuo per l'avvenire dell'Ordine, a Siena il vescovo Rinaldo concedeva indulgenze per l'iscrizione ad una società laicale, ispirata anche dal beato Francesco e istituita *de novo in ecclesia religiosorum virorum fratrum servorum sancte Marie de Senis*.

E' all'inizio del nuovo secolo, quello segnato nella storia della Chiesa dall'esilio avignonese, che la bolla *Dum levamus*, nel 1304, sotto il pontificato del domenicano Benedetto XI, concesse quei privilegi apostolici e organizzativi che costituiscono la definitiva approvazione dell'Ordine. Il nuovo travaglio della Chiesa alle prese con le monarchie nazionali pare aver fatto di colpo dimenticare quei tormenti interni sugli scontri tra le interpretazioni della castità e della povertà professate dagli ordini mendicanti nonché la disputa sul ruolo universale del papato e dell'impero. E' iniziato un periodo di consolidamento delle istituzioni dell'Ordine in mezzo alla nuova realtà europea e allo sviluppo delle sue città.

Consideriamo dunque alcuni episodi importanti che riguardano la vita del convento senese nel Trecento.

Nel 1305 è morto fra Gioacchino, forse l'esponente più significativo della spiritualità mistica del secolo precedente. Pochi anni dopo iniziano i miracoli post mortem e il conseguente onore ufficiale cittadino a partire dal 1320. Tra il 1325 e il 1341 un anonimo redasse la *Legenda beati Joachimi* e fra Cristoforo da Parma la *Legenda beati Francisci*. I due trattati agiografici ("legenda" è usato ancora secondo l'etimo latino: cose che devon esser lette a nostra edificazione), pur narrando la santa vita dei due mistici, il primo come *exemplum* di frate laico, il secondo come chierico, tendono a mettere in evidenza virtù conventuali, a conferma della via che l'Ordine tenta di intraprendere all'interno della Chiesa del Trecento.

Nel 1310 divenne priore del convento fra Francesco di Donato. Era destinato ad essere una figura di spicco nell'Ordine nei decenni successivi. Durante il priorato senese fu spesso incaricato dal vescovo di Siena per trattare cause presso la curia romana. Fu procuratore del generale Pietro da Todì. Trattò col vescovo di Reggio nel 1313 per una fondazione servitana in quella città, così come nel 1318 promosse la costruzione del convento dei Servi di Verona. Nel 1325 fra Francesco di Donato da Siena divenne infine priore provinciale a Venezia, dove nel 1316 aveva fondato il primo convento dell'Ordine in quella città.

Nel 1317 e nel 1328 i capitoli generali dell'Ordine si svolgono nel Convento di Siena.

Nel 1311 i Servi cercarono di ostacolare un insediamento di Silvestrini (devoti di San Silvestro e seguaci della regola benedettina) nella chiesa di

Santo Spirito, avvalendosi di un “privilegio delle 140 canne” (divieto di altra fondazione monastica entro quella distanza) che qualche anno prima Ruggero, vescovo domenicano di Siena, aveva concesso loro. Il capitolo del 1317 si occupò poi di un compromesso per tale controversia urbanistica.

E’ nel capitolo generale dell’Ordine tenuto a Siena nel 1328 che si manifestò con drammatica evidenza come l’Ordine condividesse con il resto della Chiesa i primi aneliti di riforma e la ricerca di regole interne agli istituti religiosi. Il capitolo si aprì durante la presenza in Italia dell’Imperatore Ludovico il Bavaro, l’ultimo a credere fermamente nella possibilità di restaurare l’autorità e l’idea stessa dell’impero universale, prima che, verso la metà del secolo, l’impero divenisse un potentato solo germanico. Il papato avignonese combatteva senza tregua quest’ultima speranza ghibellina. Il generale Pietro da Todi (che una quindicina di anni dopo subirà addirittura un tentativo di scomunica) dovette salvaguardare la legittimità delle decisioni del capitolo vietando la partecipazione ai frati che avessero dato qualche adesione alla causa di Ludovico o osteggiato il papa avignonese Giovanni XXII. Il capitolo prenderà una serie di decisioni che riguardano la riforma interna (istituzione del maestro dei novizi, criteri per l’elezione di priori e lettori) e varie prescrizioni riguardanti reati secolari (sodomia, avvelenamenti) e pratiche contrarie alla vita religiosa (libri di alchimia e magia, facili concessioni di dispense alla regola, intromissione di estranei nella vita dell’Ordine). Molte di tali regole saranno abolite in capitoli successivi e rimarrà per i primi decenni del Trecento una ambivalenza di posizioni tra la scelta conventuale e il richiamo alla spiritualità delle origini, non senza qualche avvicinamento all’ultimo ghibellinismo, che pur non impediranno il definitivo schierarsi dalla parte dei Cardinali Bertrando del Poggetto e Gaetano Orsini, legati in Italia del papa avignonese.

Nel 1320, in località Camminata, vicino le mura di Monteriggioni, venne fondato un piccolo convento servita.

Al 1332 data un atto capitolare con cui i frati senesi alienavano in favore di alcune pie donne della città un terreno su cui si sarebbe edificato un eremo femminile. L’atto prevedeva però che alla morte delle pie donne il terreno sarebbe tornato ai frati. Si tratta di un episodio interessante per le vocazioni femminili. Nella tradizione della *Legenda de Origine*, si parla della vocazione di alcune delle mogli dei Santi Fondatori, al momento dell’inizio del romitaggio dei mariti. Un’altra tradizione, presente nella *Legenda beati Philippi*, cita invece il fatto miracoloso di due prostitute di Todi pentite e convertite alla vita religiosa dal Santo.

Un episodio del 1341 è invece segno della vitalità apostolica della comunità servita senese e insieme della nuova realtà determinata dalla necessità da parte della Chiesa di dialogare con le monarchie nazionali che ormai hanno sostituito come rappresentanti del potere secolare il simbolo imperiale. Il capitolo conventuale di Siena, composto allora dal ragguardevole numero di trentotto frati, nominò fra Niccolò Petri da Siena per trattare con Filippo VI re di Francia, che intendeva fondare nel suo regno un luogo dell’Ordine “a lode, riverenza e gloria dell’onnipotente Iddio, del Signor Nostro Gesù Cristo, della beata Maria sempre vergine sua madre e del beato Agostino”.

Intanto l’assetto organizzativo e conventuale dell’Ordine veniva stabilito dalle cosiddette “Constitutiones Novae” (per distinguerle dalle

“Antiquae” raccolte ai tempi di San Filippo), contenute nella bolla *Regiminis Universalis Ecclesie* del pontefice Clemente VI.

Se dunque il Trecento si articola per le comunità servite nel senso di una legittimazione degli aspetti conventuali e organizzativi, il Quattrocento (secolo della ricomposizione dello scisma, secolo dei Concili e dei tentativi di riforma) si apre con un anelito di restaurazione della regola delle origini. Nel contesto di una ricerca di religiosità rigorosa, come rimedio alla corruzione simoniaca e ai compromessi della curia romana, si sviluppano in vari ordini i movimenti di *osservanza* della regola. Nel 1404 proprio un frate senese, Antonio d'Andrea, salì al monte Senario, ormai da tempo quasi dimenticato nelle vicende dell'Ordine, per restaurarvi con altri sei frati un modo di vita monastico com'era stato quello dei Fondatori. Questo movimento di osservanza, pur ufficializzato da Eugenio IV nel 1434 e diffusosi nell'Ordine (anche se non più legato a monte Senario) fino al 1570, al tempo di Pio V, non avrà mai carattere di separatezza dall'Ordine conventuale (come avvenne nell'Ordine Franciscano), ma è comunque indicativo di come anche i Servi partecipassero del travaglio di riforma della Chiesa nel Quattrocento. In questa epoca di concilii, occorre qui segnalare quanto avvenuto in Siena nel 1423. Tra le decisioni prese durante il concilio di Costanza, il decreto *Frequens* stabiliva che il pontefice, in ossequio alle tesi conciliariste, convocasse con regolarità il concilio. Martino V, cinque anni dopo la chiusura del concilio di Costanza, riunì dunque un concilio a Pavia, che nel giugno 1423 fu spostato a Siena. La partecipazione del generale dei Servi al concilio si inserisce in una continuità di attenzione da parte dell'Ordine alle vicende conciliari, che avevano procurato altri privilegi nei primi decenni del secolo, sia al tempo del concilio di Pisa che di quello di Costanza. A Siena il generale fra Stefano da San Sepolcro ottenne, durante le sessioni conciliari a cui partecipava, la lettera *Sacer Ordo Vester*, che permetteva la fondazione di conventi. La primavera dell'anno successivo, il concilio senese si chiuderà senza alcun risultato generale per la Chiesa e per i grandi problemi che si stavano accumulando nel centro della cristianità. Come in altre simili circostanze però dai concilii potevano scaturire provvedimenti minori atti ad aiutare la vita di istituti particolari della spiritualità cristiana che in qualche modo ne stavano continuando la tradizione e il prestigio nei momenti di pericolo e di incertezza della storia secolare.

Controverse le testimonianze del tempo, raccolte solo due secoli più tardi, sulla presenza di quattro frati senesi nel monastero dei Servi di Praga che nel 1420 fu dato alle fiamme, con sessanta frati all'interno, nel corso delle lotte tremende contro i seguaci di Jan Hus, riformatore boemo considerato eretico. Alla fama di martirio dei quattro senesi si aggiunge quella dell'altro senese fra Clemente dei conti d'Elci, morto nelle stesse circostanze in Boemia qualche anno prima. Tali testimonianze riflettono comunque di sicuro l'impegno dell'Ordine nella complessa questione hussita, che dalla Boemia stava sconvolgendo in quegli anni l'Europa cattolica.

Degno di considerazione il ruolo svolto per il prestigio dell'Ordine da fra Ivo da Siena. Si tratta di una figura di religioso che ben si inserisce nelle necessità apostoliche e nel carattere culturale del secolo dell'umanesimo, quel secolo che ha visto San Bernardino fiorire tra i frati minori e Sant'Antonino tra i domenicani fiorentini. Ogni Ordine pare affidare la

propria presenza nel secolo alle capacità organizzative e alla profonda preparazione culturale di alcuni dei suoi membri che instancabilmente viaggiano tra i conventi italiani. Essi trovano queste città guidate da classi borghesi e abitate da classi lavoratrici che, in misura e con modalità diverse, richiedono un apostolato della parola consono ai nuovi ambienti umanistici delle classi egemoni e alla vita comunque inserita nella dinamica cittadina dei lavoratori manuali e dei contadini che abitano nel suburbio e frequentano ogni giorno il mercato. Sono città a cui si può parlare non solo con aneddoti di popolare misticismo, ma anche predicando il senso delle scritture e richiamandosi direttamente ai precetti dell'etica. Sono anche città in cui i conventi sopravvivono se sanno essere anche istituzioni ben organizzate e in grado di rinnovarsi anche nel prestigio e nella presenza delle sedi conventuali. Frate Ivo, senese, nel 1430 è *lettore in arti*, nel 1433 è teologo abilitato a commentare la S. Scrittura (*bacelliere cursore*) a Bologna. Negli anni successivi è a Firenze e a Pistoia, dove diviene priore nel 1438. Predica a Venezia e negli anni quaranta passa all'Osservanza servitana, per tornare presto ai conventuali e divenire cancelliere del priore generale. Nel 1449 è priore della provincia di Toscana. Nel 1450 sovrintende alla costruzione della biblioteca (il progetto è di Michelozzo, l'architetto favorito nella prima Firenze medicea) del convento servita fiorentino della SS. Annunziata. Sua la firma in un contratto per la realizzazione delle vetrate. Tiene i rapporti col cardinale Pietro Barbo, coadiuvato da due confratelli senesi (fra Taddeo e fra Mariano). Nel 1453 predica ancora a Venezia e ha il titolo di maestro di teologia e di dottore. Più o meno in questo periodo pare abbia collaborato a Firenze col vescovo Sant'Antonino nell'attività teologica che sta dietro alla *Summa Theologica* del predicatore domenicano. Negli anni sessanta è per due volte priore a Bologna, dove si segnalano sue predicazioni. Predica in questi anni la quaresima anche a Mantova (poco dopo che vi ha soggiornato il dotto papa senese Pio II), dove tra l'altro prende la parte dei Domenicani contro i Francescani a favore della realtà e venerabilità della reliquia del Sangue di Nostro Signore ivi custodita. La vicenda non è solo di Ordine teologico, visto che i Gonzaga, signori della città ma non di antica nobiltà, ripongono nel possesso di quella ampolla una parte notevole del loro prestigio gentilizio. Nel decennio successivo (l'ultimo della sua vita) torna a Siena forse anche per insegnare nello studio senese, dove sarà cooptato nel collegio teologico. Di lui si cita un'opera (non conservata) dal titolo *Apologia*, in difesa di uno scritto *de divina preordinatione* del vescovo di Foligno Antonio Bettini, ancora a testimonianza della sua fama di dotto teologo.

Il secolo della riforma e del concilio tridentino vede l'Ordine sia in mezzo alle traversie della Chiesa universale, sia travagliato da problemi interni. Ne è indice il discorso tenuto dal generale fra Girolamo Amidei da Lucca nel capitolo generale tenuto proprio a Siena nel 1533. Il suo appello per lo stato dell'Ordine riguarda da una parte la situazione dell'eremo del monte Senario, uscito dal movimento dell'Osservanza e in progressiva decadenza, dall'altro la mancanza di unità tra i cenobi dell'Ordine che proprio il Senario avrebbe potuto, almeno simbolicamente, rappresentare.

Frattanto continuava in Siena la fabbrica della chiesa che avrebbe dato le forme ancora attualmente visibili. La *facies* cinquecentesca fu completata e consacrata nell'anno di quel capitolo del 1533.

Dalla metà del secolo, l'Ordine è impegnato in una revisione costituzionale che si concluderà nel 1580. I decenni che stan dietro al Concilio Tridentino pongono a tutti gli Istituti Religiosi e agli Ordini questioni di rideterminazione e consolidamento delle regole del proprio apostolato. Si instaura un contesto in cui il singolo cenobio vive come membro di una spiritualità e di una missione di dimensioni ben superiori alla provincia. Il contributo di perfezione vissuto nell'apostolato cittadino o nell'ascesi illuminata dalla ammirazione del popolo del luogo ha la sua continuazione nella storia della Chiesa Cattolica in un canone di beatitudine che contempera la storia individuale di santità con l'inserimento come esempio di virtù in una struttura morale e dottrinale ecumenica. Allo stesso modo la vita di una comunità conventuale sente le vicissitudini della propria regola con minore coinvolgimento quotidiano e senza quell'ansia di dissolvimento tra i pericoli secolari con cui ogni Ordine aveva fino ad ora professato la pur incrollabile adesione alla regola dei Fondatori. Il ruolo degli Ordini, delle loro provincie e dei loro conventi è la loro funzione di membro della comunità ecclesiastica riorganizzata dai dettami conciliari tridentini. Se quindi anche nel secolo successivo i conventi serviti si espandono in Europa e si organizzano in nuove provincie (mentre piccoli cenobi italiani vengono soppressi), sarà nel settecento che si riproporranno temi precipui della vita interna tradizionale dell'Ordine. Significativo, in tale prospettiva, il generalato (1725-1734) di fra Pietro M. Pieri, servita senese, che divenne poi cardinale per nomina di Clemente XII. Si tratta di un decennio in cui il prestigio e la struttura interna dell'Ordine riprendono a consolidarsi anche secondo le prerogative specifiche della tradizionale vocazione all'apostolato mariano e con riguardo alle istanze organizzative interne. Da un lato dunque vanno avanti o si concludono processi di canonizzazione di frati dell'OSM (San Pellegrino Laziosi, poi associato nel martirologio al Beato Gioacchino da Siena, Santa Giuliana Falconieri), si precisa il ruolo del Terz'Ordine femminile, si estende a tutta la Chiesa l'ufficio dell'Addolorata per il venerdì di Passione, si ottengono alcuni privilegi. Dall'altra parte si affermano o riaffermano regole e precetti della vita dell'Ordine. Ne è esempio la lettera circolare rivolta dal Pieri al Priore della provincia toscana, che in venti paragrafi dà indicazioni per la vita dei conventi serviti toscani. I primi punti riguardano uffici e obblighi di culto interni all'Ordine. Si danno poi quattro prescrizioni sulla istruzione e il grado di cultura da accertare prima di ammettere agli ordini sacri, ad amministrare il sacramento della Penitenza, ad avere la patente di "studente formale" e a raggiungere il baccellierato e il magistero (in particolare per l'ammissione al collegio Gandavense di Roma, massima istituzione per gli studi filosofici e teologici dell'OSM). Il decimo paragrafo richiama la coerenza tra quanto studiato nei testi e l'atteggiamento di vita, precludendo alla seconda parte della lettera che prescrive canoni di comportamento: povertà, sobrietà e funzionalità nel vestire, divieto di ricevere regali, rispetto dei ruoli all'interno dell'Ordine, attenzione e cura per gli oggetti del culto, obbligo per i superiori di redarguire e punire, obbligo di mantenere i segreti dell'Ordine, divieto di ricorrere ai laici per ottenere vantaggi per sé e per loro, divieto di indugiare nella pratica degli auguri natalizi che distraggono dalla preghiera, obbligo di comunicare ogni fatto significativo a chi cura gli Annali dell'Ordine, obbligo di applicazione assidua nella preghiera mentale.

La questione dei richiami alla preparazione intellettuale richiama alla mente la originale figura del frate senese Alessandro M. Bandiera (1699-1775), il cui profilo di intellettuale, traduttore e pedagogo si segnala nelle polemiche culturali del tempo. Membro della Compagnia di Gesù fino a quarant'anni, era stato licenziato dai Gesuiti con apposite deroghe concesse per entrare nei Servi, che apparvero più consoni alla sua vocazione. Sviluppò in effetti convinzioni antitetiche alle tradizioni educative dei Gesuiti, sostenendo sia riforme strutturali dell'insegnamento (diminuzione delle ore di scuola, controllo del lavoro domestico, spazio a materie non letterarie) che la trasformazione dei metodi (abbandono degli esercizi di latino parlato e composizione di versi, riduzione delle regole grammaticali all'essenziale, studio del volgare insieme al latino). Non incontrò né il favore delle Accademie né quello dei riformisti e venne ad essere bersaglio polemico dello stesso Parini.

La storia del nuovo secolo è poi segnata dalle soppressioni. La prima, napoleonica, nel 1810, preceduta nel 1808 da confische di beni ai conventi e con effetti perduranti al 1817. La seconda, del Regno d'Italia, con legge del 7 luglio 1866, che imponeva l'abbandono dei conventi da parte dei frati, ad eccezione di chi vi svolgesse incarichi parrocchiali. Anche i beni conventuali subivano una nuova confisca, fatti salvi solo quelli che erano, o si facevano diventare, proprio nel tentativo di salvarli, di proprietà dei singoli frati o della parrocchia. Le conseguenze di questa legge dureranno fino al 1873, quando diverrà priore del convento senese Sostegno Biagiotti, che darà inizio alla ricostituzione della comunità e, in seguito, ai restauri di fine secolo della Basilica.

La vicenda del convento senese nel secolo appena concluso segue la storia dell'Ordine. L'apostolato dei Servi viene esteso dagli anni venti agli anni settanta nei vari continenti, con nuove fondazioni dall'Uruguay, al Mozambico, all'India, all'Australia. Prosegue intanto l'approfondimento teologico, specie di tipo mariologico, in Istituti vecchi e nuovi, come la Facoltà teologica del "Marianum" di Roma o l'Istituto Storico dell'OSM. Lo stesso convento senese svolge attualmente funzioni di formazione. La diminuzione vocazionale degli ultimi decenni del novecento, registrabile in ogni Ordine, si iscrive e si compendia, anche per i Servi di Maria, nel duplice impegno che il Concilio ha indotto nella vita degli Ordini stessi: leggere i segni dei tempi mentre si ricerca lo spirito della regola e delle sue origini.

LA BASILICA DEI SERVI A SIENA

Gli anni in cui i Sette Fondatori si allontanano da Firenze, sono anche quelli che vedono entrare nelle città ormai urbanisticamente risorte e in via di consolidamento istituzionale come comuni, gli ordini dei Domenicani e dei Francescani. Diversamente dalle regole del monachesimo più antico, essi sono interessati ad una forma di apostolato della parola che proprio nelle città trova raccolti nuovi noveri di fedeli cui rivolgersi. A Siena, al tempo di Papa Onorio III, il vescovo Bonfiglio degli Ugurgeri patrocina tali movimenti e insediamenti di religiosi. Doveva essere un tempo in cui molte vocazioni all'eremitaggio, alla fuga dalla peccaminosità cittadina, si trasformavano in breve in un ritorno tra la gente per predicare e convertire. E' verosimile che in questo contesto colui che era stato il più giovane dei Fondatori dell'Ordine, Alessio Falconieri, ora il più longevo dei Sette, anche Lui di ritorno ad un apostolato cittadino dopo il ritiro al Monte Senario, sia stato fatto venire in Siena da Bonfiglio allo scopo di fondare un luogo del nuovo ordine. Il luogo non poteva essere distante dalle mura ed apparve consono al primo insediamento dei Servi di Maria un terreno donato da un Piccolomini nella zona attualmente occupata dall'ex ospedale psichiatrico e dunque vicino al Castel Montone. Così si chiamava la zona a sud della città che ereditava il nome da un incastellamento precedente alla riunione in un solo centro cittadino. Le origini della denominazione non sono chiare e non si rifanno certo, come vorrebbe la leggenda, al nome di un fortilizio risalente alle lotte successive alla venuta su questi colli di Aschio e Senio, figli fuggitivi del soccombente Remo. Solo al 1252 risale comunque il primo documento certo della presenza dei Servi a Siena. I frati, dopo qualche anno di permanenza fuori delle mura, furono fatti stabilire dentro la porta. Pare però che il loro desiderio di romitaggio e di solitudine li convincesse a tornare nel primo luogo, tanto che il comune senese stesso, nella persona del capitano del popolo Manfredo Marengo, si vide costretto a elargire una sovvenzione, a patto che i Servi si stabilissero definitivamente all'interno della città. Nel frattempo in quella zona di Siena si stava tentando di por rimedio al degrado della chiesa di San Clemente, anche con l'intervento del comune e addirittura con un'indulgenza concessa da papa Alessandro IV a chi avesse finanziato il restauro. Ma nel 1259 il prete Ventura, parroco, rinunciava alla parrocchia nella constatata impossibilità di procedere ai lavori. Sulla scia della tendenza a rafforzare la presenza degli ordini dentro alle mura cittadine e forse anche per un consolidarsi di devozione mariana (che non sarà stato davvero un fulmine improvviso nell'imminenza della battaglia di Monteaperti, tutto dovuto allo spavento per l'incombente scontro con le forze guelfe), il vescovo di Siena pensa alla soluzione di affidare la parrocchia di San Clemente ai Servi di Maria, sfruttando la donazione che il priore Gregorio ebbe in quello stesso anno dai Tolomei. Nel 1263 il priore Domenico di Bonaccolto poteva iniziare la costruzione di una nuova chiesa intitolata a San Clemente, nel luogo dove ancora la vediamo. Sembra una vicenda significativa nel processo dell'adeguamento delle regole originarie alle necessità dell'apostolato nel nuovo contesto urbano. Per una decina d'anni proseguirono delibere della Biccherna per l'acquisto di migliaia e migliaia di mattoni per San Clemente, che dovevano integrare il materiale ricavato dalla demolizione della vecchia chiesa parrocchiale, la cui posizione precisa ci è ignota. Sui tempi di costruzione,

possiamo dire che nel 1298 doveva essere pressochè ultimata, dato che in quell'anno si stabilisce di *seliciare* la strada che da San Girolamo sale alla nuova facciata. Già comunque al tempo del pontificato di Niccolò IV (1288-92) si concedono indulgenze per festività mariane, di San Clemente e Sant'Agostino nella chiesa servita senese, segno di una già consolidata posizione del nuovo luogo di culto nella spiritualità senese. Anche il convento dovette ingrandirsi di pari passo con il ruolo assunto dalla chiesa nella zona sud della città. Risale al 1271 la conclusione della scrittura dell'*Antiphonarium nocturnum*, che costituisce il più antico codice corale appartenente ad una chiesa dell'Ordine. Il costo e la funzione di tali codici (necessari per uffici di culto abbastanza complessi) non si spiegano se non in una istituzione religiosa già consistente ed in crescita. Alla fine del secolo il numero dei frati ammontava a 18. Dopo una ventina d'anni era salito a 50, probabilmente in seguito al grande impulso dato alla fama dell'Ordine dalla figura del beato Giovacchino, morto tra l'ammirazione dei senesi, come si diceva, nel 1305. Anche la zona di San Clemente stava conoscendo maggiore prestigio e assumendo importanza urbana in virtù dell'aumentato passaggio di gente e merci sulla via verso Roma. Un'importanza che produrrà il rinnovo dell'accesso cittadino con la costruzione nel 1327 della Porta Nova su disegno di Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura. Nel 1315 intanto risultano già avviati lavori di ampliamento della chiesa dei Servi (è documentata per quest'anno la costruzione di una nuova cappella). Non sappiamo quando i lavori avevano avuto inizio. Fatto è che nel 1300 il cardinale Matteo d'Acquasparta aveva accordato le già citate lettere commendatizie per le indulgenze e che nel 1308 il vescovo di Siena Ruggero Malavolti aveva concesso il privilegio della 140 canne (il divieto di cui abbiamo parlato di edificare entro quella distanza altri conventi). Lasciti per la costruzione di altre cappelle sono registrati per tutta la prima metà del trecento. L'ampliamento allora progettato si realizzò in maniera assai complessa nel corso dei due secoli successivi, sia nel senso della larghezza sia prolungando la chiesa dalla parte del presbiterio. La larghezza primitiva è ben visibile per la traccia ancora evidente nella facciata. La nuova pianta doveva essere presente fin dall'inizio nelle intenzioni di Priori e fabbricatori, e dovette essere concepita secondo l'idea di demolire il vecchio solo al termine della costruzione di una serie di cappelle laterali e presbiteriali, che nel loro insieme avrebbero costituito i nuovi spazi allargati dell'edificio. In tal modo, costruendo all'esterno delle mura perimetrali esistenti, con l'intenzione di eliminare delle vecchie strutture solo quelle che non servivano alla nuova, si sarebbe potuto amministrare il culto senza soluzione di continuità e procedere nella edificazione cappella per cappella secondo la disponibilità di finanziamento dei singoli committenti e donatori. Esiste dunque una fase di costruzione delle cappelle che, considerati gli affreschi della bottega o della maniera dei Lorenzetti, dovevano essere completate d'intorno alla metà del secolo XIV e altre le cui pareti vennero completate con la decorazione a fresco nei decenni successivi, quelli del cosiddetto gotico internazionale, quando il gusto anche negli edifici sacri si orienta verso l'ornamento completo ed elegante degli spazi murari. Avvenne anche che nel 1383 oltre alla parrocchia di San Clemente fosse concessa ai Servi anche quella di San Michele Arcangelo, con la chiesa che si trovava attigua alla parte del convento già costruita. Può darsi che la costruzione del nuovo transetto avesse tolto spazio al convento che a sua volta stava

cercando nuove disponibilità, mentre si accettava con favore qualche privilegio derivante dall'inglobamento della nuova parrocchia ed utile agli ampliamenti. D'altra parte è verosimile pensare che il prestigio dell'Ordine avesse spostato l'attenzione dei fedeli della zona di Castel Montone verso la parrocchia di San Clemente, producendo inevitabilmente la decadenza dell'altra. A quel tempo comunque la lunghezza della nuova chiesa era ormai precisata, poichè dovevano già essere prossime al completamento o già terminate le quattro cappelle absidali ai lati della maggiore. Abbiamo infatti lasciati testamentari e documenti di pagamenti e commissioni almeno dal 1309 al 1363 per opere architettoniche o d'arredo riferite a queste cappelle.

Negli ultimi anni del trecento, quando ormai diverse cappelle, anche nella parte absidale, erano state erette, dovettero fermarsi i lavori di riassetto generale della struttura dell'edificio e della copertura.

Nel 1416 si aprì lo spazio della piazza, anche abbattendo alcune case. Evidentemente la chiesa e il convento, oltre ad aver trovato posto nella spiritualità senese e nella divisione territoriale delle parrocchie, era ormai un punto fermo nell'organizzazione urbanistica della parte meridionale della città.

Lungo il quattrocento, le commissioni di pale e arredi sacri mostra che l'allestimento delle cappelle stava proseguendo. Nel 1469 uno stanziamento consistente del Comune testimonia l'avanzamento dei lavori. Finalmente nel 1471 (quando si dà anche incarico a Matteo di Giovanni di dipingere la tavola per l'altar maggiore) si incaricava il maestro di pietra Domenico di Pietro da San Vito (presso Como) per i lavori di definitivo allestimento del complesso del nuovo edificio. Si trattava evidentemente di costruire una copertura omogenea alla nuova parte presbiteriale e absidale e di ristudiare l'assetto interno dell'edificio allargato enormemente dalle cappelle. La modalità dell'ingrandimento nei molti decenni precedenti e le diverse committenze, così dilungatesi nel tempo, dovevano aver prodotto squilibri architettonici e visivi assolutamente in contrasto con il gusto rinascimentale che si stava affermando e con i concetti stessi del classicismo quattrocentesco. Tale necessità progettuale imponeva senz'altro la scelta di una personalità notevole e consona al prestigio senese dell'Ordine. Mancano tuttavia evidenze documentali e tradizioni certe sulla paternità del progetto. L'attribuzione del colonnato interno, che ristabilì l'equilibrio formale e avvicinò l'interno della chiesa ai canoni di eleganza del tempo, al nome di Baldassarre Peruzzi è piena di fascino e conferisce prestigio reciproco all'uomo e al monumento, ma non può andare al di là della verosimiglianza. Nomi concorrenti possono essere (qualora il concepimento del progetto si anticipi di qualche decennio) Pietro Paolo Porrina da Casole o il grande Antonio Federighi, autore degli interventi piccolominei nel centro di Siena, della cappella di piazza e del palazzo de'Diavoli. Nel 1513 il Comune concesse di abbattere forse l'ultima torre rimanente dell'antico Castel Montone, allo scopo di riutilizzare il materiale. Durante tutte le fasi della costruzione dovevano essere stati utilizzati i lacerti dell'antico edificio, sia, come in questo caso, per il riutilizzo di pietre, sia, come nel caso del campanile, per utilizzare fondamenta esistenti. Una notizia raccolta già nel seicento riferiva come la stessa Repubblica senese, sciogliendo un proprio voto alla Vergine, fin dal 1511 avesse deliberato di far demolire le vecchie strutture, ad eccezione della facciata e del campanile, per far edificare il

nuovo assegnandone il disegno al Peruzzi. La stessa tradizione riferisce come le colonne che separano le navate sarebbero state alcune di quelle che dovevano servire a “contenere i portici intorno alla piazza del Campo” (strutture naturalmente mai poste in opera). E’ certo comunque che fu Ventura di Ser Giuliano Turapilli a dirigere l’ultima fase dei lavori e a disegnare anche la facciata, che non verrà mai realizzata. La consacrazione del nuovo edificio, nelle forme architettoniche in cui ancora oggi lo vediamo, fu del vescovo di Pienza Girolamo Piccolomini e data al 18 aprile 1533. Si trattava probabilmente di un periodo di intensificazione del culto mariano e in particolare della “Concezione Immacolata della Madre di Dio” come fu il titolo della nuova Chiesa dei Servi. L’anno prima lo stesso Comune senese era riuscito ad imporre ai Domenicani del convento cittadino, per interessamento del Generale di quell’Ordine, di far cessare ogni resistenza alla celebrazione del dogma dell’Immacolata. Ancora nell’anno della consacrazione, la Repubblica stabiliva che le offerte delle Arti senesi, fino ad allora destinate alla Madonna del Voto nella Cattedrale, andassero alla Chiesa dei Servi. La protesta immediata dell’Operaio del Duomo fece annullare quel decreto, ma un altro istituì comunque la visita e l’offerta annuale ai Servi nella domenica tra l’ottava della Concezione, che durerà per oltre due secoli. Papa Paolo V, all’inizio del secolo successivo, concederà indulgenza plenaria per la visita della chiesa la domenica infra l’ottava della festa dell’Immacolata Concezione.

I secoli XVI e XVII, con i loro profondi mutamenti di gusto, agiranno nell’esterno solo nella forma della scalinata del sagrato, che assunse alla metà del settecento la forma baroccheggianti lobata al centro, mentre dagli ultimi decenni del seicento l’interno aveva cominciato a subire incrostazioni tardo barocche di stucchi e incorniciamenti. Addirittura erano state chiusi finestrone ogivali nelle cappelle. Una patina sei-settecentesca che i restauri di tipo neo-gotico della fine dell’Ottocento aboliranno quasi interamente. L’unica permanenza significativa saranno gli altari delle navate laterali.

Dal 1895 al 1899 data infatti un cantiere ispirato a quei principi del restauro stilistico che in quel momento imperversavano e che sono molti lontani dalla nostra attuale sensibilità. Il criterio di base è la fedeltà (che spesso sconfina nell’imitazione incontrollata) ai tratti fondamentali del gusto goticizzante, tanto da legittimare, da parte del restauratore, interventi pesanti sul monumento purchè condotti secondo uno stile trecentesco. E’ così che si ricostituisce un fantasioso ambiente medievale nella cappella di San Clemente (compreso il trittico a fondo oro) ad opera di Alessandro Franchi, che, insieme ad altri architetti e decoratori, espande tale gusto a tutta la basilica. In particolare, basandosi su alcune decorazioni antiche riscoperte sotto gli strati di intonaco, furono ridipinte con quello stile ampie parti delle pareti absidali. Non mancano i grandi meriti di questo lungo cantiere, come la scoperta degli affreschi di scuola lorenzettiana nella cappella di San Giovanni.

E’ questo l’ultimo intervento nella complessa costituzione dell’ambiente interno della chiesa. I restauri degli anni sessanta del novecento, improntati invece alla conservazione, non innoveranno alcuna impostazione, pur essendo fondamentali per il mantenimento e la sicurezza delle strutture del monumento e per la vita dell’apparato pittorico, soprattutto per quanto riguarda gli affreschi del trecento nelle cappelle

absidali e i lacerti quattrocenteschi della controfacciata e della prima parte della parete della navata destra.

Per quanto riguarda il campanile, le notizie di una tradizione ben informata forniscono la data del 1382 per la sua edificazione. Dietro alla parte di tradizione secondo la quale questa struttura costituirebbe il riuso di una torre dell'antico castello, va probabilmente vista la circostanza reale, come si diceva, del riutilizzo delle fondamenta di una struttura antica. Non ne conosciamo le fasi costruttive e gli adeguamenti agli stadi di costruzione della chiesa che abbiamo sinteticamente esaminato. Siamo invece sicuri che la forma attuale è pura invenzione escogitata durante un rigurgito di purismo neogotico dell'anno 1926. Da foto antecedenti quella data, sappiamo che si trattava di una costruzione di stile tardoromanico con finestre di apertura di poco crescente verso l'alto e le sestine di archetti nel coronamento subito sotto le file di mattoni a dente di sega. Il pesante intervento neogotico ha trasformato le quattro aperture di ogni lato in una serie ordinata di monofora-bifora-trifora-tetrafora inserendo ove mancavano le colonnine goticheggianti a spartire i fornic. Si pensò inoltre di aggiungere di sana pianta gli altrettanto fantasiosamente goticheggianti quattro pinnacoli sulla sommità e la cuspide centrale. Chi si prendesse la briga di salire sul *facciatone* del duomo nuovo (per godere di uno dei migliori sguardi a volo d'uccello su Siena e sui Servi in particolare), noterebbe, col voltarsi semplicemente a destra e sinistra, come l'imitazione del campanile del duomo è quasi sfacciata.

Il complesso basilicale appare attualmente carico di un fascino particolare a chi vi si avvicini come viaggiatore, come pellegrino o come senese. In prima istanza si percepisce la posizione. La breve e dolce ascesa che conduce al sagrato è sufficiente a far dialogare la costruzione in laterizio con le altre sporgenze della silhouette urbana. Se la nostra chiesa si valorizza come estremo dato architettonico significativo dell'impianto urbano, in leggero isolamento e ben evidente nel panorama del centro cittadino colto da una qualsiasi delle affascinanti specole che i fastigi dei monumenti senesi offrono, d'altra parte un effetto prospettico sottolinea il valore visivo della particolare angolazione con cui dai Servi si osservano il palazzo pubblico e la cattedrale. Una determinazione di ambiente urbano particolarmente consona per la sede di un Ordine che, pur nella scelta mistica del distacco conventuale, non ha rinunciato, nel corso di ogni secolo, ad accostarsi alle vicissitudini delle città dell'uomo.

GUIDA AL MONUMENTO

Di lontano.

Il profilo di Siena, *civitas supra montem posita*, offre di lontano alla vista tre acumi: al centro, vicini, il campanile del Duomo e la torre del Mangia; a distanza, ad indicare la direzione di Roma e insieme dove termina l'antico centro, spunta il campanile dei Servi.

Esterno.

Favorita dalla posizione elevata, la facciata mostra prima il fascino della monumentale umiltà che il difetto della incompiutezza. Anche il campanile, che con l'attuale aspetto neogotico appare fin troppo rifinito, non contrasta con l'insieme della costruzione in laterizio. La scalinata, modellata con la bombatura nel centro alla metà del settecento, conduce alla scoperta di una facciata ben strana. Non solo l'incompiutezza, ma anche l'evidente inglobamento (anni venti-trenta del cinquecento) della parte non rifatta della antica facciata, quella precedente alla ricostruzione rinascimentale, testimoniano quel travaglio nella edificazione, che avrebbe dovuto scomparire dietro una struttura marmorea disegnata e mai realizzata. Proprio questo travaglio invece rimane sottolineato dalla asimmetria, rispetto al portale, della traccia del foro ricoperto del vecchio rosone. Di ben diversa accuratezza gode la parte absidale (vi si accede girando sul fianco sinistro), ancora di elegante e imponente aspetto per chi salga deviando dalla via Roma su per via Val di Montone. Può darsi che non sia un caso. Esiste nella storia dell'architettura sacra una cultura delle parti absidali che non tralascia il retro degli edifici specie quando l'arrivo dei pellegrini si orientava da quel lato: non è da escludere che il tratto urbano della *francigena* trovasse il maggiore impatto con la zona del castel Montone sulla via del ritorno da Roma, quando il luogo dei Servi offriva la prima chiesa cittadina dentro le mura e ispirava la fermata dei viandanti. Proprio l'abside appare ben visibile e imponente non appena si entri dentro porta Romana.

Il fianco sinistro è poi interessante per come testimonia ancora la vicenda costruttiva della chiesa: ad una cortina fatta di filari di pietre conce alternati a liste di mattoni, segue bruscamente un pezzo a soli mattoni e, prima della sporgenza della cappella laterale del transetto, una vecchia struttura angolare, forse del precedente transetto della prima chiesa. Evidentemente non fu del tutto smantellato per servire da contrafforte al nuovo transetto.

La piazza davanti alla basilica si intitola ad Alessandro Manzoni. Memoria di un soggiorno veramente breve dello scrittore (dieci giorni tra settembre e ottobre del 1852) per visitare, da Massarosa, la figlia Vittoria, sposata Giorgini, che viveva allora fuori porta Pispini, prima di trasferirsi, nel 1854, alla Lizza. Con lei abitava da tempo la dolce e delicata sorella minore Matilde, che morirà venticinquenne di tisi a Siena nel 1855, senza aver potuto rivedere il padre, dopo quel breve incontro. Le sue spoglie riposarono ai Servi e la sua lapide sepolcrale è ancora visibile nel corridoio d'ingresso al convento.

Interno.

L'incompiuta facciata in laterizio e pietre non concepisce nel visitatore un'impressione visiva del tutto contrastiva con quanto lo aspetta nell'interno basilicale. Le dieci colonne in pietra, di fattura classica, spartiscono lo spazio più che dividerlo e portano una struttura aerea costituita da archi a tutto tondo. I capitelli hanno le volute dell'ordine ionico e reggono un dado separato per mezzo di cornici dalle volute stesse e dall'arco soprastante. Le parti dei capitelli sotto le volute sono una diversa dall'altra, alcune con semplici strigilature quattrocentesche, altre con foglie stilizzate d'acanto. Il penultimo capitello a sinistra mostra un'originale *grottesca* con tridenti, delfini e motivi floreali. Gli spigoli degli archi sopra le colonne, di quelli di divisione tra le campate e di quelli sopra le cappelle laterali sono evidenziati in grigio, mentre la parte interna è disegnata a quadrati con rosoni sempre in grigio, secondo il gusto rinascimentale. I quadrati hanno tutti lo stesso lato e servono da unità di misura visiva per stabilire al primo impatto le proporzioni tra gli elementi architettonici.

Questo spazio cinquecentesco mostra un esito goticeggiante dove la vista giunge alle spalle dell'altar maggiore, con i finestrini trilobati e la decorazione del catino absidale. Allo stesso modo un riaffacciarsi dell'arco ogivale ci sorprende se ci spostiamo nelle navate laterali a guardarne le arcate.

Il pavimento è una realizzazione in cotto dell'Impruneta degli anni sessanta. All'altezza della prima colonna di destra, una *acquasantiera* in marmo, forse degli inizi del sec. XIV, talvolta e senza alcuna evidenza attribuita a Gano di Fazio (lo scultore delle tre storie di Gioacchino Piccolomini nelle formelle della Pinacoteca, già nel perduto sepolcro del Beato ai Servi), poggia su una base con fusto diviso da costoloni e capitello a fogliame. Sulla parte esterna della pila, divisa in sette spicchi da costole in forma di serti vegetali terminanti con protomi di visi umani, si raffigurano uccelli piumati che beccano foglie da rami d'albero. Ogni spicchio mostra una pianta diversa. Se è chiaro il senso generale di paretosi a cibarsi delle virtù, più difficile l'individuazione della simbologia specifica delle specie vegetali. Può esserci un riferimento ai sette Fondatori, come piante vive dell'Ordine. Proprio la diffusione nella prima metà del trecento della *Legenda de origine ordinis*, che diffonde la fama dei Fondatori, fa però pensare all'attenzione mostrata in quel testo verso i sette doni dello Spirito Santo, la cui presenza dà forza all'esempio dei Sette.

La controfacciata presenta lacerti di affreschi: doveva esserne pressoché interamente ricoperta, per lo meno nella porzione che apparteneva alla vecchia chiesa del XIII secolo, quando difficilmente si lasciavano intonaci non dipinti. Sulla sinistra della porta di ingresso il frammento di un riquadro con una Madonna incoronata da due angeli, forse del XIV secolo (si è tentato di attribuirle a Cristoforo di Binduccio "Malabarba"). La rimanenza più interessante è sul lato opposto e continua sulla prima parte della parete esterna della prima cappella di destra. Evidentemente quello era l'angolo della chiesa primitiva e dietro a quella parete furono aggiunte le cappelle nell'ampliamento quattrocentesco. L'affresco intero rappresentava un giudizio finale con il Cristo giudice sulla parete laterale, visibile nel frammento sopra l'arcata della prima cappella, tra due angeli suonanti e due serafini, la Vergine e San Giovanni Battista in ginocchio e, assisi intorno

negli scanni, Santi e Beati, tra i quali si riconosce dalle chiavi San Pietro. Sotto stanno gli eletti in posizione orante: l'apertura della cappella ha distrutto questa parte, di cui rimane una scena molto particolare che si trova attualmente circoscritta da una cornice ottocentesca che ne fa una specie di quadro a sè stante. E' infatti citata dalle descrizioni degli ultimi secoli come la **Madonna delle Anime**, poichè raffigurava, nel contesto del grande affresco, la Madonna che accoglieva delle anime (in forma di bambine) che evidentemente avevano compiuto il cammino di espiazione (un modo primitivo e popolare di rappresentare il compimento dell'espiazione e la riconquistata innocenza in un'epoca in cui da poco il purgatorio era stato precisato come un dato di fede). Sulla destra, nella parte della controfacciata che incontra ad angolo retto la parete che stiamo osservando, il frammento della parte di affresco che continuava su questa superficie con le scene dei reprob: si vedono tre diavoli alati intenti a tormentare su un terreno infuocato tre dannati. L'affresco può datare agli inizi del trecento (secondo altri può attribuirsi a qualche decennio dopo, se vi si vede la maniera martiniana, con la mediazione di Lippo Memmi); quando si iniziò l'ampliamento se ne salvò solo la parte della *Madonna delle Anime*, che anzi fu più volte restaurata ed estrapolata dal contesto come pittura autonoma. La rilevanza data alla scena delle anime ridivenute innocenti e perciò rappresentate bambine, può essere ritenuta originale. La parte mancante dell'affresco sotto il Cristo giudice poteva verosimilmente rappresentare il purgatorio, forse come caverna da cui escono le anime purificate. La consonanza di questa iconografia con l'Ordine dei Servi è testimoniata dall'affresco nella chiesa (già dei Servi) annessa al monastero di San Francesco a Todi, datato al 1346 e attribuito a Jacopo di Mino del Pellicciaio, dove le anime vengono accolte dalla Vergine e da San Filippo Benizzi.

Vicino alla porta di ingresso, una lapide ricorda, in forma epigrafica abbreviata, la consacrazione della chiesa dopo il rifacimento rinascimentale: *Illustrissimus et Reverendissimus Hyeronimus Piccolominaeus Episcopus Pientinus hanc Ecclesiam consecravit A.D. MDXXXI*. Fu infatti questo Vescovo di Pienza a consacrare il rinnovato luogo di culto.

Prima cappella a destra, del Campanile.

La cappella è ricavata alla base del campanile. Attualmente non ospita opere d'arte significative, solo statue recenti per esigenze di culto. Nel sec. XV il patrono Mariano Baldecchi da Livorno aveva commissionato ad Alessandro Casolani una tela della Natività del Signore, ora in una cappella dall'altro lato.

Seconda cappella a destra, della Madonna del Bordone.

Il nome proviene dai patroni cinquecenteschi, la famiglia Bordoni. Giovan Pietro Bordoni negli anni settanta del XVI secolo aveva commissionato ad *Arcangelo di Ventura Salimbeni* (1535-1580) le due tavole ad olio con Santa Caterina e San Rocco, ancora presenti ai lati della pala d'altare.

Sull'altare la grande tavola della **Madonna del Bordone** di *Coppo di Marcovaldo*. Il pittore fiorentino la dipinse nel 1261 (come recita il *me*

pinxit ancora visibile sul lato inferiore della tavola), quando pare si trovasse a Siena come prigioniero dalla battaglia di Monteaperti dell'anno precedente: il dipinto sarebbe anzi il prezzo pagato per il suo riscatto. Sia o no vera la notizia, potrebbe al massimo costituire l'occasione per ricevere la committenza della tavola. Coppo doveva già godere di qualche fama, se i Servi senesi, che proprio allora stavano allestendo la loro chiesa con il favore della Repubblica, ricorsero a lui per la tavola allora destinata all'altar maggiore e che corrispondeva alla propensione verso questo tipo di tavole già espresso dall'Ordine per la chiesa di Orvieto, ove si trovava una Madonna già attribuita a Coppo. Nella nostra tavola, il Bambino ha nella mano sinistra una pergamena (le scritture) rossa (allusione alla Passione) e con la destra benedice. La Vergine Gli tocca il piede con la mano, con un gesto di per sè già tradizionale ma che qui dà un tono di intimità all'immagine. Il fascino del dipinto risiede proprio nel saper usare i caratteri fissi della tradizione bizantina col nuovo intento di dare espressione insieme alla maestà nella presentazione del Salvatore e alla dolcezza nel tenere maternamente il Figlio sul panno dalle morbide pieghe. Anche il velo bianco, che interrompe sulle spalle il tradizionale mantello scuro, richiama una luce sul volto della Vergine che evidenzia col suo riflesso le linee dorate del manto e illumina il Bambino non per rischiare di offuscarlo ma per presentarlo ai fedeli, e per ridare così vita reale al modello bizantino della Odigithria (che indica la via della salvezza). Così Coppo partecipa a quell'ambiente in cui stanno per nascere le grandi innovazioni della scuola fiorentina e di quella senese, con Cimabue e con Duccio. La pala incontrò il favore dei senesi se rimase più di cinquant'anni sull'altar maggiore, donde pare sia stata rimossa nel 1317, quando, con qualche ridipintura per rendere l'incarnato del volto della Vergine con i tratti ormai affermati della pittura duccesca, lasciò il posto alla Madonna del Popolo di Lippo Memmi.

Terza cappella a destra, della Natività di Maria.

La famiglia Bindi, durante il cinquecento, vi aveva fatto collocare una Natività di Gesù, forse al posto del trittico dello stesso soggetto di Taddeo di Bartolo, la cui parte centrale si trova attualmente in altra cappella. La nuova Natività fu rimossa all'inizio del nuovo secolo e rimase della prima dedica solo una piccola immagine tra stucchi di Ilario Casolani (1588-1661, figlio di Alessandro), vicino alla finestra sull'altare.

Intanto era stata commissionata a *Rutilio Manetti* (1571-1639) la **Natività di Maria**, realizzata nel 1625 e ancora sull'altare. La scena coglie un momento preciso successivo al parto, quando intervengono al fatto umili personaggi: la luce individua i loro volti in un colloquio di sguardi, con pezzi di bravura nelle pieghe della manica arrotolata della serva e nei riflessi rameici del bacile. Com'è tipico dell'epoca, l'evento sacro è colto nelle reazioni varie di persone che popolano il dipinto e, come attori non protagonisti, affollano e fanno vivere la scena.

Lo stemma *inquartato* è della famiglia Bindi-Sergardi (nel primo e nel quarto, Bindi, d'argento alla croce di Sant'Andrea d'azzurro accantonata da quattro rose di rosso; nel secondo e terzo, Sergardi, partito di rosso e d'azzurro, a due martelli d'oro passati in croce di Sant'Andrea, le teste in alto ed attraversanti sulla partizione, col capo d'Angiò, d'azzurro seminato a tre gigli d'oro posti fra quattro pendenti di un lambello di rosso, abbassato

sotto il capo dell'Impero, d'oro caricato dell'aquila spiegata di nero; sul tutto capo di Santo Stefano d'argento alla croce a otto punte biforcata e allargata di rosso).

Quarta cappella a destra, dei Sette Santi Fondatori.

Prima dedicata a Sant'Andrea e patrocinata dai Della Ciaia, conteneva una Madonna di Matteo di Giovanni del 1470, ora in Pinacoteca. Fu sostituita nel seicento dalla tela con l'Assunta e Santi di Antonio Ugolini da Bologna, che fu spostata nel convento (dove ancora si trova), nel 1888, quando la cappella fu dedicata ai Sette Fondatori che in quell'anno vennero canonizzati.

Fu allora commissionata la tela di *Alessandro Franchi*, con il ***Sogno della vocazione dei Sette***, che fu posta prima nella cappella ora detta del Crocifisso e tralata in questa nel 1970. La resa puristicamente descrittiva dei primi piani con i Sette nobili eremiti fiorentini addormentati contrasta efficacemente con la luminosa trascendenza della visione nella parte superiore, dove la Vergine, circondata di angeli, porge l'abito ai Fondatori. Fedele alla sua visione fantastica del misticismo medievale, il pittore pare rifarsi, oltre che a chiari spunti della pittura cosiddetta preraffaellita, anche all'Ossian di Ingres, per celebrare con un'apparizione insieme onirica ed epifanica le origini dell'Ordine. Sopra e sotto la cornice corre la scritta veterotestamentaria (Proverbi, 9,1): *La sapienza si è costruita la casa, ha intagliato le sue sette colonne*.

Stemma della famiglia della Ciaia (troncato d'azzurro e di verde, al levriere d'argento collarinato d'oro rampante sul tutto).

Quinta cappella a destra, degli Innocenti.

La famiglia Spannocchi ottenne da papa Gregorio XIII nell'anno 1577 il privilegio di ottenere indulgenza per anime del purgatorio con la celebrazione di una messa in questo altare, con un decreto riportato in sintesi nella lapide a fianco della cappella e come ricorda la scritta aggiunta sulla pala d'altare.

La grande tela con ***Strage degli Innocenti*** era stata dipinta da *Matteo di Giovanni* (1430-1495) nel 1491, per essere disposta su questo altare dove sempre è rimasta. Nativo di Borgo San Sepolcro e attivo soprattutto in Siena dal 1452 al 1498, Matteo una decina d'anni prima aveva già dipinto a Siena una *Strage* per la chiesa di Sant'Agostino e un cartone con lo stesso soggetto per uno degli scomparti marmorei del pavimento del duomo, così come prima (pare oggi confermata la data 1468) ne aveva eseguita una a Napoli (si trova alla pinacoteca di Capodimonte). La scelta di questo soggetto può spiegarsi sia con la presenza nella Chiesa dei Servi dell'affresco lorenzettiano, sia con la presenza di una reliquia dei Santi Innocenti. Si tende oggi a sfumare il legame diretto con l'orrore suscitato dalla strage perpetrata dai turchi nel 1480 nella città di Otranto. Rispetto alle altre realizzazioni senesi di dieci anni prima, quella dei Servi appare meno pateticamente concentrata sullo strazio e la disperazione delle madri e pone Erode come mastodontica figura di tiranno al centro del quadro (in genere è rappresentato ad un lato) incorniciato da una nicchia che è parte di un'architettura complessa e studiata per dare l'idea del palazzo di un potere

usurato (si colga il particolare con la fatica d'Ercole, di solito simbolo di forza legittima): in tal senso va letta la scena in basso a destra, dove la madre tenta (in un atteggiamento inusitato nell'iconografia della strage) con dignità la ribellione contro lo scherano che brandisce un'ingiusta spada. I neonati a terra sono stati dunque massacrati non per una furia insensata, ma per la mostruosità di chi esercita il potere (Erode non sta ordinando la strage con un suo gesto come nelle altre rappresentazioni della strage, ma sembra rivolgersi al suo consigliere). Forse già si profilava in città il pericolo della tirannide, allora che la fazione dei Noveschi, rientrati a vendicarsi delle violenze subite dalla fazione popolare, stava preparando quelle riforme degli organi di governo che apriranno la strada al dispotismo di Pandolfo Petrucci? Se è vero che compaiono nei volti della folla dei ritratti (Matteo avrebbe rappresentato il suo stesso volto in quello dell'assassino di cui sopra, quasi per un senso di espiatione delle proprie colpe), anche queste allusioni alla contemporaneità vanno lette dunque come partecipazione al dramma della tirannide. L'espressione dell'orrore è comunque affidata anche a particolari allusivi e non solo d'effetto drammatico (si noti, quasi al centro della scena, il bimbo trafitto mentre viene allattato, secondo una tradizione omiletica che vede nello spargimento del latte delle madri una allusione simbolica di maggior gravità rispetto allo stesso spargimento di sangue). La tavola era completata da una predella (due pannelli su tre forse a San Francisco) e dalla lunetta ancora presente, con Madonna e Bambino con paesaggio alle spalle, tra due angeli e due Santi, prima identificati (senza evidenza iconografica) con Marco e Girolamo che avrebbero disposto rispettivamente alla preghiera i loro protetti Marco e Girolamo Spannocchi. Oggi si è con maggiore precisione araldica e documentaria riferito il patronato della cappella alla famiglia Spannocchi degli scacchi (del Monte del Popolo) e non più alla famiglia omonima di banchieri del Monte dei Gentiluomini. Si è così potuto riconoscere a ragione i Santi Ansano e Andrea e i committenti Sano e Andrea (padre e figlio) accanto ai Protettori onomastici.

Stemma della famiglia Spannocchi degli scacchi (d'azzurro ad una fascia scaccata di nero e d'oro accompagnata in capo da due stelle d'oro di otto raggi ed in punta di un monte di tre cime d'oro; sul tutto capo dell'Impero).

Si entra nel braccio destro del transetto: alla parete a destra, **Angelo Annunciante** di *Francesco Vanni* (1563-1610), opera del 1585, che si completa con il quadro situato sulla parete corrispondente del braccio sinistro, la **Vergine Annunziata** dello stesso autore, in modo che dal presbiterio si coglie attualmente la scena dell'Annunciazione. Tale sistemazione è anomala rispetto alla normale disposizione. Sappiamo del resto che il priore del tempo li aveva commissionati per fiancheggiare, com'è consueto, l'altar maggiore. L'Angelo annuncia alla Vergine l'Incarnazione, che ad ogni celebrazione eucaristica si ripete: per questo motivo le due figure vengono solitamente disposte a contorno del ripetersi del mistero cristologico che si compie sull'altare. La visione prospettica dei due complessi tabernacoli, con complicati timpani retti da colonne tortili, dà l'illusione ottica di contemplare due elementi architettonici sporgenti dalla superficie e visti obliquamente come è normale per chi li veda dal centro,

suggerendo così un tempo la navata dei fedeli come ideale punto di vista della scena, ora sostituita dal luogo del celebrante.

Cappella della testata destra del transetto, del Crocifisso e del Beato Francesco Patrizi.

Era stata fatta costruire dalla famiglia Luti (Ambrogio Luti vi aveva fatto mettere nel cinquecento la Madonna del Popolo del Memmi, allorché fu tolta dall'altar maggiore), per poi passare al patronato dei Castori, famiglia estinta nel XVII secolo, quando si originò una questione tra il convento e i Luti, che la rivendicavano per vecchi lasciti e sepolture di famiglia; passò infine nel 1714 ai Patrizi, che, in quanto congiunti del Beato che ivi riposava da un centinaio d'anni, allestirono l'urna della venerata salma come ancora si vede sotto l'altare.

Sopra questo altare, davanti ad uno sfondo ottagonale di complessa decorazione, pende la grande **Croce dipinta** (alta quattro metri, larga due e mezzo) attribuita ad *Ugolino di Nerio* (ca.1270-ca.1349), forse definitivamente, dopo un dibattito secolare che aveva fatto i nomi, tra gli altri, di Niccolò, figlio di Segna di Buonaventura e addirittura del quattrocentesco Sassetta. La datazione va dunque riportata agli anni trenta del trecento, visto che l'opera appare essere frutto della maturità di Ugolino, seguace tra i maggiori di Duccio e attivo in altre città toscane e particolarmente a Firenze. La croce, dipinta proprio per la chiesa dei Servi, doveva pendere all'inizio sull'altar maggiore, per un certo tempo sopra l'Incoronazione del Fungai, donde venne spostata nel seicento nella cappella di San Giovanni e poi nella posizione attuale forse già durante i restauri di fine ottocento. Nel corso del novecento fu per motivi non chiari appeso provvisoriamente alla controfacciata, prima di recuperare la posizione attuale. Il colore livido del corpo, le ossa che premono sotto la pelle, gli occhi semiaperti con le iridi per metà visibili tra le palpebre e stravolte verso l'alto, sottolineano drammaticamente l'imminenza dello spirare. Alla base, vicino ai piedi, una piccola figura di orante con l'abito servita, da intendersi come un Santo o un Beato dell'Ordine, forse lo stesso Beato Francesco Patrizi: la figurina, oltre a testimoniare come la croce sia stata dipinta per i Servi, ripete un motivo iconografico noto (si pensi alle tre figurine di frati della Madonna dei Francescani di Duccio) che va letto come dichiarazione di umiltà dinanzi alle proporzioni enormi del Cristo e come invito rivolto all'osservatore ad uniformarsi all'atteggiamento di preghiera davanti alla Passione. Ai lati della traversa, i capicroce originali dovevano presentare le immagini dei Dolenti (la Vergine e San Giovanni): non sappiamo in quale occasione furono sostituite dalle attuali tabelle a fondo scuro. Nella volta, quattro formelle dipinte con figure di Beati della Famiglia Patrizi. Da sinistra, il Beato Giovanni, il Beato Patrizio, il Beato Antonio, il Beato Francesco.

A sinistra, sulla porta che conduce alla sagrestia, protetta da vetro, una pregevole **Madonna col Bambino**, attribuita a *Segna di Buonaventura* (ca.1270-dopo il 1325). Forse parte di un vasto polittico, è datata con qualche dubbio al 1319. La tavola ha subito danni nel passato per un incendio, è stata tagliata ai bordi e danneggiata in modo irrecuperabile in basso a destra. Il suo autore, Segna, è indicato come l'artefice della

diffusione del modo di fare pittura nato nella bottega di Duccio di Buoninsegna. Forse suo nipote, fu comunque uno dei migliori pittori della generazione di scuola senese che seguì Duccio e seppe anche cogliere le ulteriori innovazioni che nel linguaggio pittorico del trecento senese stava portando Simone Martini. La maniera duccesca è innovata soprattutto nella posizione del bambino, che si muove nello spazio con una rotazione di respiro martiniano. Di alta qualità sia l'incarnato, che purtroppo ha perduto parte del colore che ne sottolineavano il rilievo, che il panneggio, in particolare nelle pieghe del velo rosa della Vergine; più tradizionali le crisografie (linee dorate), in bel contrasto col blu del manto scuro. Il restauro del 2000 ha restituito le qualità originarie al dipinto, che era sporco ed aveva subito ridipinture. Ora lo ammiriamo nel suo equilibrato intreccio di tradizione e modernità.

Prima cappella absidale da destra, della Madonna del Popolo.

Fatta costruire da Guglielmaccio Petroni e dalla moglie Agnese Malavolti, venne affrescata forse dalla mano stessa di Pietro Lorenzetti, e vi trovò posto la Madonna del Belvedere (ora in altra cappella) che era stata commissionata dal figlio di Guglielmaccio. Nel seicento la cappella era ancora dei Petroni, dedicata a San Lorenzo: nel 1602 Rutilio Manetti aveva dipinto per essa una tela col martirio del Santo e delle "antiche dipinture" si riconosceva "appena vestigio". Solo con i restauri di fine ottocento e nell'entusiasmo della riscoperta dei caratteri gotici, fu riscoperta la parte affrescata nel trecento. Intanto vi era stata traslata la Madonna del Popolo che nel 1714, come abbiamo visto, era stata tolta dalla cappella del Crocifisso, quando i Patrizi ne mutarono l'allestimento, e appesa sopra la porta della sagrestia dove ora si trova la Madonna di Segna. Il dipinto del Manetti fu dimenticato nella soffitta del convento, dove fu ritrovato malridotto e polveroso nel 1970. Attualmente si trova nel convento, dopo aver avuto un restauro conservativo. Notevoli le lacune e le cadute di colore, soprattutto in prossimità delle ripiegature subite dalla tela. L'impostazione del quadro è interessante per la forte fonte di luce costituita dal fuoco sotto la grata del supplizio, da cui si doveva generare un effetto particolare molto attenuato dalle attuali condizioni del dipinto.

Lippo Memmi (ca. 1290-1347) compone la *Madonna del Popolo* come un'immagine tutta ispirata dalla ascetica verginità della Madonna, che conferisce al Figlio i tratti e l'atteggiamento di consapevolezza del fine dell'Incarnazione. Il Bambino tiene (senza dissimulazioni infantili) nella mano destra il cartiglio con la frase evangelica, nella sinistra il cardellino (simbolo preannunciante la passione di Cristo, per il rosso della testolina, che, secondo una leggenda eziologica, sarebbe rimasto nel piumaggio dell'uccellino per via di una goccia del sangue di Cristo, allorché l'umile volatile tolse al Crocifisso una delle spine della corona). La tavola è del 1317 e doveva essere la parte centrale di un polittico commissionato a Lippo dallo stesso convento dei Servi con una sovvenzione del Comune.

La *Strage degli Innocenti* raffigurata nell'affresco di *Pietro Lorenzetti* (ca.1290-1348) è la rappresentazione dell'evento biblico nella sua fisicità. Il luogo è determinato dalla verisimiglianza dello scorcio architettonico che concentra la scena in uno spazio urbano delimitato e affollato. Nella calca l'arrivo dei cavalli da dietro e il premere degli scudi dal palazzo di sinistra

procurano il parapiglia in cui si consumano i singoli infanticidi. Se dietro la folla mostra nell'espressione dei volti il dolore misto al panico, in primo piano tre episodi si svolgono con maggiore compiutezza narrativa: a sinistra la scena del lutto delle tre donne intorno alla madre che contempla il figlio nel sudario, al centro il gesto preciso dell'assassino che sceglie il punto dove tagliare la gola dell'impietrito bambino, a destra la madre china sui cadaverini che riconosce il figlio. Erode guarda la scena da un balconcino retto da colonnine esili e deboli quanto la vanità del suo potere dispotico. La qualità dell'affresco può misurarsi nell'efficace resa di ogni volto e nella posizione data ad ogni personaggio della affollata scena nella profondità ben rappresentata con lo stratagemma dello sfondo in salita rispetto al primo piano (tratto di realismo quando si pensi al paesaggio urbano senese). Da notare infine la citazione dai *Sarturnalia* di Macrobio ("meglio esser porco che figlio di Erode") opera di compilazione erudita e fonte di citazioni dell'inizio del V secolo.

A fianco dell'affresco maggiore, **Sant'Agnese**, che porta ben in evidenza il tondo con l'Agnus Dei. Il simbolo dell'agnello è collegato iconograficamente alla Santa per assonanza con il nome (Agnus-Agnese), così come la Santa è qui dipinta come protettrice onomastica di Agnese Malavolti.

Seconda cappella absidale da destra, dell'Immacolata.

Nessuna traccia rimane di quanto sappiamo che era stato fatto in questa cappella, a partire dalla decorazione a stucco cinquecentesca pare per mano di Bartolomeo Neroni detto il Riccio. Ne furono patroni i Lunadori che nel seicento vi avevano fatto mettere una immagine dell'Ascensione. Nel 1708 gli stucchi e l'antico organo furono tolti per dar posto a ingombranti decorazioni barocche. Alla fine dell'ottocento, questo spazio fu interamente liberato e riallestito di sana pianta secondo l'interpretazione neogotica di *Alessandro Franchi* (1838-1913) che è autore del *trittico* moderno improntato a quei principi di ricostruzione fantastica della pittura trecentista su fondo oro e tavole cuspidate con pinnacoli. Vi si rappresenta l'Immacolata Concezione tra San Michele Arcangelo (che sconfigge il demonio in forma di drago e ha in mano la bilancia per la pesa delle anime) e San Clemente papa (terzo successore di Pietro) e martire (ha in mano la palma). Il trittico allude ai Santi dedicatari delle due parrocchie inglobate dalla chiesa dei Servi. Nella volta i quattro Evangelisti (manca, a causa della caduta di intonaco, San Giovanni). Nel catino absidale, Cristo in gloria in una mandorla di Serafini.

Cappella dell'Altare Maggiore.

Tra lo spigolo e il costolone rialzato dell'arco che introduce la volta della cappella, entro un tondo con effetto prospettico sorretto da due angeli, un **Cristo in pietà** attribuito a *Jacopo Cozzarelli*, degli inizi del XVI secolo.

Sull'altare maggiore, tela con l'**Incoronazione della Vergine** (1500 o 1501) di *Bernardino Fungai* (1460-1516). La scena dell'incoronazione è frequente nell'arte senese, forse perchè col privilegiare l'episodio dell'Assunzione si sposta l'attenzione, all'interno del culto mariano, verso gli esiti della vita della Vergine. L'impostazione della pala, nata come pala

d'altare per questo altare, tende alla simmetria, sia nella disposizione degli angeli in forma di putti, che nelle due terne angeliche (due portacortina seguiti dalle coppie di musicisti, i primi a corda, i secondi a fiato) in alto. Anche i sei Santi sono disposti con simmetria: in alto a destra della Vergine San Giovanni Battista, San Paolo (con spada) e San Clemente papa (sul capo il "triregno" papale), cui corrispondono alla sinistra del Figlio San Giovanni Evangelista, San Pietro e Sant'Agostino, in vesti vescovili (si ricordi che i Servi seguono la regola agostiniana). In basso alla destra della Vergine Santa Caterina d'Alessandria (con la ruota del primo supplizio) San Gregorio Magno, papa e dottore della Chiesa (la piccola colomba vicina all'orecchio è simbolo dell'ispirazione divina dei suoi scritti) e il Beato Giovacchino Piccolomini; a sinistra del Figlio, Sant'Apollonia (ha in mano la tenaglia con uno dei denti strappati), San Girolamo (ha in mano la pietra simbolo dell'eremitaggio durante il quale il santo si batteva per vincere le tentazioni della carne) e il Beato Francesco Patrizi.

Sull'altar maggiore si erano dunque avvicendate la Madonna di Coppo (dal 1261 fino al 1317) e la Madonna del Popolo del Memmi. Una commissione a Matteo di Giovanni nel XV secolo non fu mai eseguita. Sull'altare era stato appeso anche, come abbiamo visto, il Crocifisso di Ugolino. Alla fine del cinquecento, dopo un incendio avvenuto nell'altare, e per ottemperare a prescrizioni episcopali posttridentine, si dovette allestire un altare più sobrio, a scaloni con il ciborio sopra. Come era successo qualche decennio prima in duomo alla Maestà di Duccio, anche ai Servi dunque la grande pala viene spostata. Quella del Fungai non viene comunque portata via, ma arretrata nel coro. Alla fine del seicento fu posta sull'altare una Immacolata Concezione e l'altare stesso fu impreziosito di marmo. Al tempo dei restauri neogotici di fine ottocento, si disegnò un nuovo altare per riporvi la pala del Fungai inserita nella nuova cornice neoquattrocentesca disegnata da Agenore Socini e intagliata dall'artigiano Tito Corsini. Nella predella della cornice, l'invocazione tratta dal Cantico dei Cantici modificata come prefigurazione dell'incoronazione della Vergine (*Tutta bella tu sei amica mia, in te nessuna macchia, vieni dal Libano mia sposa, vieni ad essere incoronata*).

La pala era stata commissionata da Battista di Pietro Guerrini. La fondazione aveva visto come patrona la famiglia Petroni.

Nell'ambito di quei restauri di fine ottocento, furono poste anche le vetrate realizzate su cartoni di Alessandro Franchi e Giuseppe Catani. I cinque **finestroni** sono occupati per la maggior parte dello spazio disegnato da un ciclo di figure di santi e Beati. Procedendo dall'alto in basso e da sinistra verso destra, nel primo finestrone sono raffigurati Sant'Albino e San Vittore (due dei quattro protettori di Siena), il Beato Giovacchino Piccolomini e il Beato Francesco Patrizi; nel secondo San Giuseppe sposo della Vergine e San Giovacchino padre della Vergine, San Bonagiunta e Sant'Alessio, due dei Sette Fondatori; nel terzo l'Immacolata Concezione, San Michele Arcangelo e San Clemente; nel quarto San Pietro e San Paolo, San Filippo Benizzi e San Pellegrino Laziosi; nel quinto Sant'Ansano e San Crescenzo (gli altri due protettori di Siena), la Beata Giuliana Falconieri e la Beata Giovanna Soderini.

Gli stalli lignei del coro risalgono ai primi del settecento.

Seconda cappella absidale da sinistra, dell'Addolorata.

La statua di cartapesta dell'Addolorata è del 1836 (forse dei fratelli Graziani di Faenza, che hanno prodotto simili immagini per i Servi), in sostituzione di un'altra statua dell'Addolorata che aveva a sua volta preso il posto della Madonna del Manto, spostata in altra cappella nel 1708. In quell'anno era iniziato anche il rifacimento pittorico da parte di Giuseppe e Alessandro Nasini, inserito in un contesto di decorazione a stucco, con il quale il gusto dell'epoca soppiantava una probabile affrescatura trecentesca che si perse definitivamente. Tutta la decorazione era ispirata alla venerazione dell'Addolorata. Ne rimangono, ora inseriti nella decorazione parietale di fine ottocento, *sei tondi ed un ovale con la **via Matris*** dipinti da *Giuseppe Nasini* (1657-1736) all'inizio del settecento. A partire dall'ovale in alto nella colonna alla sinistra dell'osservatore, abbiamo Maria che incontra Gesù con la Croce, Gesù smarrito tra i dottori del tempio, la fuga in Egitto, la presentazione al tempio; nella colonna di destra. A partire dal basso a sinistra dell'osservatore, abbiamo la presentazione al tempio, la fuga in Egitto, Gesù tra i Dottori del tempio e, nell'ovale, la Madre che incontra Gesù con la Croce; nella colonna di destra, dall'alto, Crocifissione, Deposizione dalla Croce, Deposizione nel Sepolcro. Negli spicchi della volta, le quattro virtù cardinali: da sinistra, *prudentia* (saggezza, con serpente e specchio), *iustitia* (giustizia, con una spada divide equamente un oggetto), *temperantia* (temperanza, mescola dei liquidi), *fortitudo* (fortezza, ha un ramo di rovere, l'armatura e lo scudo con la scritta "deus fortitudo mea").

Sul pilastro tra questa cappella e l'attigua, resti dell'affrescatura trecentesca, con *l'immagine di San Paolo*. Durante i restauri di fine ottocento, per ricostruire, secondo l'esasperazione dello spirito che guidava quei rifacimenti, una pretesa antica simmetria, si dipinse un San Pietro sul corrispondente pilastro dell'altro lato del transetto.

Prima cappella absidale da sinistra, della Natività di Gesù.

Fondata da Giovanni da Firenze, poi appartenuta alla famiglia Spinelli fino al XVII secolo, quando dell'aspetto trecentesco rimaneva solo la dedica ai Santi Giovanni Battista ed Evangelista. Gli affreschi (vedi sotto) che avevano dato il nome alla cappella erano già scomparsi allora e saranno riscoperti solo nei restauri di fine ottocento. Nel seicento albergò in questo vano anche il crocifisso di Ugolino di Nerio, quando la cappella fu sede della Congregazione detta appunto del Crocifisso. Durante i restauri del novecento fu situata la Natività di Taddeo di Bartolo, parte di un trittico si trovava, come abbiamo visto nella terza cappella di destra della navata.

La tavola della **Adorazione dei Pastori** di *Taddeo di Bartolo* (ca.1362-1422) data al 1404. Rispetto alla sua Adorazione dei Pastori nella Pinacoteca senese, la scena è più concentrata e meno diffusa nel paesaggio. Ne guadagna l'attenzione ai personaggi, con i due pastori ben delineati sia nella postura evidenziata dal panneggio, sia nei volti adoranti. San Giuseppe non è in disparte ma contempla da vicino il Bambino contribuendo ad evidenziare la Vergine sia col suo atteggiamento di preghiera che con la disposizione del suo mantello che funge da cortina dell'umile sedile in pietra da cui la Madre benedice e presenta il Figlio. La tavola è efficace per

come da una parte dipinge con nuovi spunti di realismo le singole persone, che assumono un loro preciso volume nel ristretto spazio, mentre dall'altra proprio la stilizzazione dell'ambiente e gli atteggiamenti di consapevole meditazione delle quattro figure adoranti sono i mezzi per una lettura mistica della scena evangelica.

Complesso il ciclo pittorico affrescato sulle pareti, rinvenuto in occasione dei restauri di fine ottocento. Con prudenza, si attribuisce alla bottega o alla *maniera di Pietro Lorenzetti*, poco oltre la metà del XIV secolo. Le due grandi scene sono contornate da *formelle con figure di santi e beati* (nell'arco, a sinistra, San Benedetto, San Leonardo, San Filippo Benizzi, a destra, San Domenico, San Bernardo, San Giorgio; intorno all'affresco di sinistra, in alto e di lato, il Beato Francesco Patrizi, Santa Caterina, Santo Stefano, il Beato Giovacchino; sotto, il Beato Tommaso da Massa e il Beato Giovanni di Sassonia; intorno all'affresco di destra, in alto e di lato, San Michele, San Filippo Apostolo, San Lorenzo, San Basilio; in basso, il Beato Andrea da Borgo San Sepolcro, San Pellegrino Laziosi da Forlì) e sono separati dai finestrini absidali da *quattro figure intere di Santi*. Sulla sinistra in alto San Giuseppe (deteriorato) e in basso San Gregorio Magno; sulla destra in alto San Giovacchino padre della Vergine e in basso Sant'Ambrogio.

La parete di destra contiene la scena del **Banchetto di Erode**. Si svolgono contemporaneamente due momenti. Sulla destra il carnefice decolla il Battista dalla finestra della prigione. Nel resto del dipinto, sotto la struttura architettonica, la testa di Giovanni viene presentata al banchetto durante la danza di Salomè. Il dipinto dà maggiore evidenza al personaggio del carnefice (una sorta di gigante dall'abbigliamento molto curato, che campeggia nella scena e al quale la strana struttura architettonica riserva una specie di nicchia per il suo ingresso nel palazzo), al musico e al coppiere rispetto ad Erode, Salomè ed Erodiade, quasi si cercasse uno stratagemma per spostare tutta l'attenzione sulla realtà fisica del martirio anziché sulla folle richiesta della danzatrice.

Sulla parete di sinistra, la rappresentazione dell'**ascensione al cielo di San Giovanni**, un aspetto non molto trattato della vita di San Giovanni Apostolo. Se qualche anno prima Giotto e Filippo Lippi a Firenze avevano reso famosa la storia di Drusiana, la nobildonna resuscitata da Giovanni al suo ritorno dall'esilio a Pathmos, dove ebbe la visione dell'Apocalisse, seguendo il racconto della Legenda Aurea di Jacopo da Varazze, il nostro affresco sviluppa un episodio meno noto di quel racconto e più difficoltoso da rappresentare. In basso, in ginocchio, Drusiana, discepola dell'Evangelista, mentre ne contempla in preghiera la tomba, ha la visione dell'ascensione del Santo. Ciò che lei vede si rappresenta al di sopra, con San Giovanni che sale tra nimbi al cielo dove lo accoglie Gesù al cospetto degli altri Apostoli. Mentre Drusiana ha un atteggiamento estatico e sembra l'unica a percepire misticamente l'ascensione, gli altri astanti riflettono e discutono, alcuni rivolti al cielo, altri alla tomba vuota, altri ragionando tra loro, mentre il vescovo sulla destra è intento alla lettura.

Sappiamo che in origine la cappella era dedicata al Battista e all'Apostolo. Il ciclo pittorico è dunque da leggersi come concepito nel complesso, secondo una dialettica che metta in relazione il ruolo dei due Santi nel cammino della salvezza. Il Battista è qui l'anticipatore della Chiesa Militante dei Martiri, con la rappresentazione incentrata sulla decollazione e

sull'evidenza data al personaggio del carnefice guerriero. L'Evangelista anticipa invece la condizione meditativa e contemplativa, Lui che ha redatto in tal senso il Vangelo e ha narrato la visione escatologica dell'Apocalisse, suggellando la Sacra Scrittura.

Sul pavimento la lastra tombale a graffito copre le spoglie del P. Sostegno Biagiotti, Priore del convento senese al tempo della ristrutturazione neogotica.

Cappella della testata sinistra del transetto, del Beato Giovacchino Piccolomini.

Prima sotto il patronato della famiglia Luti, agli inizi del seicento appariva come una delle più fastose, per un tabernacolo in alabastro e gli scanni in noce, forse eliminati a partire dal 1636, quando la cappella passava ai Piccolomini. La traslazione in questo luogo del corpo del Beato Giovacchino (ancora oggi è possibile venerarlo nell'urna sotto l'altare) fu seguita da una ristrutturazione secondo il gusto dell'epoca, con stucchi e con l'esposizione di una tela che nel 1630 il convento aveva commissionato a Niccolò Tornio, ma che verosimilmente fu dipinta da Rutilio Manetti (vedi sotto). Nel 1708 trovò posto nella cappella anche la Madonna di Giovanni di Paolo, proveniente dalla cappella dell'Addolorata.

La Madonna del Manto o della Misericordia costituisce una iconografia ricorrente nell'arte sacra ispirata dal culto mariano. Ha origine nella spiritualità ascetica cistercense, ma è una presenza frequente in ogni contesto sacro di invocazione rivolta alla Vergine in quanto Regina Misericordiae, Mater Misericordiae e Advocata. In atteggiamento regale (corona, manto e abiti sontuosi) accoglie sotto il mantello due schiere di fedeli che la invocano, dipinti (indipendentemente dall'epoca del quadro) in prospettiva gerarchica, senza cioè tener conto delle dimensioni reali o dovute alla visuale, ma solo col disegnare come più grandi i personaggi più importanti. La **Madonna del Manto** che abbiamo davanti è opera di *Giovanni di Paolo* (1403-1483), datata al 1436 (apocrifa e sicuramente errata la scritta ai piedi della Vergine). Sotto il manto, a sinistra, una schiera di donne con davanti Santa Giuliana Falconieri, a destra, una schiera di uomini con davanti San Filippo Benizzi. I due Santi dell'Ordine, oltre a testimoniare la destinazione servita della pala (o meglio del polittico che la conteneva), 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 (eliminando il rischio presente in queste raffigurazioni, di trasformare l'umanità di Maria nella fissità di un colosso statuario) evidenzia la fascia dorata centrale e le figure verticali di profeti sulla maniche del suo abito. Queste figurine sembrano annunciare una specie di stile da pilastro, se così possiamo chiamare lo specializzarsi di Giovanni nel riempire con figure di Santi i pilastri posti a lato delle sue opere più tarde (si vedano nella Pinacoteca senese i due pilastri staccati, la Maestà e la Pala di Staggia).

A destra è appesa la *tela di Rutilio Manetti* che raffigura, fermando l'attimo del miracolo e dell'immediato stupore degli astanti, uno dei miracoli più popolari della vita del Beato Giovacchino. Assalito da un attacco di mal caduco, il sant'uomo, mentre assiste il celebrante, stramazza

al suolo, mentre il cero che stava reggendo resta miracolosamente a mezz'aria. L'opera fu commissionata nel 1633. La convulsione di Giovacchino con la caduta all'indietro è celebre nell'arte senese per la rappresentazione di questo miracolo in una delle formelle in marmo di Gano di Fazio che rappresentano tre miracoli del Beato nel bassorilievo della Pinacoteca senese.

Nella volta, i quattro Evangelisti, di fattura neogotica.

Sul lato opposto, *Siena violentata dalla peste* (in occasione del passaggio del morbo del 1630-31), con sopra una gloria d'angeli, tela di *Astolfo Petrazzi* (1589-1665), pittore coevo del Manetti e ben presente nell'arte senese a soggetto sacro della prima metà del seicento. Nella cornice ostensoria al centro del quadro fu esposta la Madonna del Popolo, ora in altra cappella.

Quinta cappella a sinistra, di Cristo Morto.

Prende il nome attuale dal Cristo Morto in gesso sotto l'altare. La famiglia Pieri di origine grossetana ne fu il primo patrono alla fine del quattrocento.

Sull'altare, una *tela di Dionisio Montorselli* (prolifico autore di quei tempi di tele e cicli murali anche in altri minori luoghi sacri senesi) dipinta negli anni ottanta del seicento forse per la chiesa di Fontegiusta e qui trasportata dopo un centinaio d'anni. Vi è rappresentata una **Epifania**, con il tentativo di realizzare lo spirito epifanico tramite la riflessione del raggio di luce proveniente dal cielo sul velo bianco che accoglie il Bambino. Altre fonti di luce evidenziano però i primi piani distraendo lo sguardo dalla scena principale verso i personaggi più umili.

Stemma della famiglia Pieri di Siena (d'azzurro alla fascia d'argento caricata di tre rose di rosso, sormontata da un grifo d'oro uscente dalla fascia e tenente con l'artiglio destro una spada d'argento in banda, accompagnata in punta da una stella di otto raggi d'oro).

Quarta cappella a sinistra, di San Filippo Benizzi.

La famiglia de'Santi aveva dedicato la cappella a San Michele e vi aveva posto una tavola di Pietro di Giovanni d'Ambrogio di metà quattrocento. Nel 1633, dovendosi dedicare la cappella a San Filippo Benizzi, fu commissionata una tela a Raffaello Vanni, figlio di Francesco. La tela fu eseguita in effetti da *Francesco Curradi* (1570-1661), pittore fiorentino attivo in varie parti di Toscana, ed ha per soggetto la visione del Santo nella chiesa fiorentina della SS. Annunziata. San Filippo, inginocchiato, vede la Madonna, incoronata e su un carro dorato trainato da un agnello e da un leone (umiltà e regalità). Alla presenza dello Spirito Santo in forma di colomba, di una schiera di cherubini, di angeli in sacra conversazione o in contemplazione dell'evento, e di San Michele Arcangelo (con la spada e la bilancia per la pesa delle anime), la Vergine mostra a San Filippo l'abito dei Servi. A terra il giglio della castità e il libro delle Scritture. Accanto al Santo, il triregno papale, segno della rinuncia per umiltà al papato.

Sulla parete sinistra, la **Natività** di *Alessandro Casolani* (1553-1607), della fine del cinquecento, già situata nella cappella del campanile. Nella

tela il maggior effetto è prodotto dalla manieristica torsione delle figure di San Giuseppe e del Bambino, che si accompagna ai diversi movimenti individuali degli altri personaggi della scena (compresi gli angeli nei luminosi nimbi) con un senso di notevole dinamicità dinanzi all'evento della Nascita del Salvatore.

Terza cappella a sinistra, di Santa Giuliana Falconieri.

Prima sotto il patronato degli Amidei, poi dei Campari. Vi fu collocata a lungo la Madonna del Belvedere (ora nella cappella attigua), la cui variante del nome (Madonna di Belverde) deriverebbe proprio dall'essere stata portata in processione e poi esposta in questa cappella tra un tripudio di drappi verdi, in segno di speranza per la fine della pestilenza che angustia la città nel 1529. Fu anche la cappella che per prima ospitò la tela del miracolo del cero del Beato Giovacchino.

All'altare, *Santa Giuliana Falconieri e San Filippo Neri adoranti la Vergine col Bambino* tra angeli, tela del primo settecento di *Giuseppe Nasini*, della famiglia di pittori protagonista del gusto figurativo senese del tempo, e che già abbiamo incontrato all'opera nella cappella dell'Addolorata. I due Santi sono accomunati dalle origini fiorentine e dal ruolo di fondatori rispettivamente del ramo femminile dei Servi e degli Oratoriani.

Seconda cappella a sinistra, della Madonna del Belverde.

Di patronato dei Grazzini, era detta delle tre immagini, per una Madonna (si è pensato a quella di Segna di Bonaventura) tra Sant'Antonio e Santa Caterina. Dopo l'estinzione della famiglia, nel primo seicento si era progettata una decorazione a stucchi e una dedica ai Santi Pietro e Paolo. Il vano fu invece utilizzato per esporvi la Madonna del Belverde (che come abbiamo visto già era stata invocata nella cappella attigua nel secolo precedente contro la peste), per intercessione contro una nuova pestilenza.

La **Madonna di Belverde** di *Jacopo di Mino del Pellicciaio*, di cui abbiamo seguito gli spostamenti nella basilica, ora sull'altare della cappella, risale ad una commissione dei Petroni del 1363 e fu terminata l'anno successivo. E' certo che l'opera fu ripassata da altra mano poco dopo l'esecuzione. Non ha perduto comunque la solennità delle figure sia nell'atteggiamento dei volti che nelle vesti, la cui preziosità si ispira già al gusto del tardo gotico. Il fervore popolare per la sacra immagine può dunque spiegarsi anche con un certo indulgere all'ampiezza del disegno e al decorativismo, certo meno incisivi e profondi del linearismo gotico dei Lorenzetti o del Martini, ma più adatti al primo impatto con la religiosità del popolo. La denominazione "Belvedere" viene certo dalla deformazione di "Belverde" con l'origine che abbiamo visto.

Sulla sinistra e sulla destra dell'altare, due pannelli con bordo dorato di *Bernardino Fungai* con soprastanti San Giuseppe (tiene in mano la verga con la cima fiorita, con allusione al miracolo per cui fu scelto come sposo della Vergine) e Santa Maria Maddalena (col vasetto dell'unguento); sottostanti, in virtuosistico primo piano, il Bambino Gesù (con la corona simbolo preannunciante la Passione) e San Giovannino.

Prima cappella a sinistra, dell'Annunziata.

Dopo vari patronati, la cappella venne alla famiglia Cancelli, che commissionò la tela ancora sull'altare, anche in adempimento di un voto di un precedente patrono.

L'**Annunziata** di *Francesco Vanni* (1563-1610), tela della fine del cinquecento, sfrutta ogni esperienza manierista per ottenere vari effetti di luce e di colore. Il cangiantismo giunge alle più audaci mutazioni cromatiche nelle pieghe del pannello e nelle ali dell'angelo, mentre la luce proviene da diversi punti (il cielo giallo oro, il bianco abbagliante della colomba, il riflesso dell'angelo, la finestra nel vano interno). Ne risulta una ricercata trascendenza senza mistero che circonda la virginale semplicità del volto dell'Annunciata.

Addossata alla controfacciata, statua di anonimo scultore senese, datata al 1698, rappresentante Maria Immacolata. Sul complesso podio compare il serpente (con la testa minacciosamente sporgente) e una vistosa mezzaluna, posta ai piedi della Vergine come simbolo doppio atto ad alludere sia alla castità che alla maternità (tale il suo significato fin dalla classicità, quando la luna era avvicinata ad Artemide, dea vergine che proteggeva le nascite) ovvero per richiamare la donna "vestita di sole con la luna sotto i suoi piedi" che partorisce un figlio dinanzi alla minaccia di un drago poi sconfitto dall'arcangelo Michele, in Apocalisse, 12,1 (attualmente l'esegesi neotestamentaria fa prevalere sull'identificazione con Maria madre di Gesù quella con la Chiesa o con Israele).

Quanti hanno offerto nei secoli il frutto del loro lavoro per la costruzione e l'abbellimento della basilica, hanno usato la fatica del corpo e lo sforzo dell'ingegno perchè in questo luogo si possa contemplare la bellezza, pregare Dio e cercare così, per l'umile tramite della materia plasmata dall'uomo, una via al trascendente. Se ne approfitti dunque per invocare l'intercessione della Beata Vergine Maria, prima di lasciare questo tempio a Lei dedicato.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- F. Buondelmonti, *Memorie del Convento di S.Maria dei Servi*, Bibliot. Com.di Siena, manoscritto, 1632.
- V. Lusini, *La Basilica di S. Maria dei Servi in Siena*, Siena, 1908.
- A. Liberati, *La Chiesa di S. Clemente ai Servi di Maria*, Bull. senese di st. patria, Siena, 1943.
- V. Bruschelli, *Origini e storia del rione di Valdimontone*, Siena,
- V. Benassi, O.J. Dias, F.M. Faustini, *I Servi di Maria*, Roma, 1984.
- Atti della settimana di spiritualità sett. 1979, Quad. Monte Senario, 2, 1979.
- F.A. dal Pino, *Spazi e figure lungo la storia dei Servi di S.Maria*, Roma, 1997.
- C. Borntrager, P. Branchesi, *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, s.u. "Servi di Maria".
- Duccio. *Alle origini della pittura senese*. Catalogo mostra. Milano, 2003.
- Matteo di Giovanni. *Cronaca di una strage dipinta*. Catalogo mostra. Siena, 2006.