
VIVENS HOMO

Anno XXVIII - luglio-dicembre 2017

28/2

RIVISTA DI TEOLOGIA E SCIENZE
RELIGIOSE

Semestrale della Facoltà Teologica dell'Italia Centrale e del-
l'Istituto Superiore di Scienze Religiose di Firenze.

EDB

EDIZIONI DEHONIANE BOLOGNA

SOMMARIO

DANTE TEOLOGO

LA "CATTEDRA DI TEOLOGIA DANTESCA" DELLA FACOLTÀ TEOLOGICA DELL'ITALIA CENTRALE

ATTI: PRIMA PARTE

S. TAROCCHI,	<i>Dante e la Bibbia. Il "Padre nostro" nel Canto XI del Purgatorio</i>	pag. 225
A. PELLEGRINI,	<i>"Altissimo e congiuntissimo consistorio de la Trinitade". La Vita Nuova e il Convivio. Approccio alla teologia trinitaria del Sommo Vate</i>	» 235
L. BODECCHI,	<i>San Francesco d'Assisi nella Commedia di Dante (Paradiso XI)</i>	» 277
C. VASCLAVEO – V. LOIODICE,	<i>Il Bifoglio de La Vita Nuova (Frammento Trespiano, 1325-1350) nel Carmelo di S. Maria degli Angeli e S. Maria Maddalena de' Pazzi in Firenze</i>	» 321

LA VOCAZIONE TEOLOGICA DEGLI ARTISTI

SESSIONE FIORENTINA DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE

LE ARTI E L'ECUMENISMO

T. VERDON,	<i>Nel V Centenario della Riforma Protestante. Il convegno Le arti e l'ecumenismo: la tappa fiorentina</i>	» 337
B. PETRÀ,	<i>Spirito e materia, mano d'uomo e fede della Chiesa: il carattere sacramentale dell'icona nella teologia orientale</i>	» 341
S. DIANICH,	<i>Architetture e confessioni cristiane diverse. Differenze, contrapposizioni, convergenze</i>	» 351
AG.M. FORTUNA,	<i>Le porte del Regno: una lettura narratologica dei progetti iconografici realizzati da Lorenzo Ghiberti per il Battistero di Firenze</i>	» 369
G. CIOLI,	<i>Piste teologiche tridentine nel programma di don Vincenzo Borghini per l'intradosso della cupola di Santa Maria del Fiore</i>	» 391

ARTICOLI

M.E. SENESI,	<i>Dignitatis humanae: l'incontro della Chiesa con la modernità. Un esempio di ricezione del Concilio nel Concilio</i>	» 415
	<i>Recensioni</i>	» 455
	<i>Indice generale anno 2017</i>	» 461

SIGLE

- CCL* *Corpus Christianorum. Series Latina*, Turnholti
CCM *Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis*, Turnholti
Denz H. DENZINGER – A. SCHÖNMETZER – P. HÜNERMANN, *Enchiridion symbolorum, definitionum et declarationum de rebus fidei et moribus*, Bologna 1995
EOec *Enchiridion Oecumenicum*, Bologna
EV *Enchiridion Vaticanum*, Bologna
PG *Patrologia Graeca*, Lutetiae Parisiorum
PL *Patrologia Latina*, Lutetiae Parisiorum
SCh *Sources Chrétiennes*, Paris

LA VOCAZIONE TEOLOGICA DEGLI ARTISTI
SESSIONE FIORENTINA DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE
LE ARTI E L'ECUMENISMO

Dal 25 al 26 maggio 2017, a Firenze e poi a Barga (Lucca), si è svolta una tre giorni di studi dal titolo: La vocazione teologica degli artisti. È stata la terza sessione del simposio internazionale Le Arti e l'ecumenismo: 1517-2017, organizzato in occasione del V centenario della Riforma protestante.

Il Convegno, progettato in cinque tappe, è stato promosso dal Mount Tabor Ecumenical Centre for Art and Spirituality (Barga), in collaborazione con numerose istituzioni europee e americane: l'Institut Catholique de Paris, la Faculté de Théologie Protestante dell'Université de Strasbourg, l'Opera di Santa Maria del Fiore (Firenze) insieme alla Facoltà teologica dell'Italia centrale, il Yale University Institute for Sacred Music, New Haven (CT) e la Community of Jesus, un monastero ecumenico di tradizione benedettina, a Orleans (MA).

Nelle pagine seguenti pubblichiamo una presentazione del Convegno a cura di Timothy Verdon, e quattro degli interventi proposti il 26 maggio presso il Centro di arte e cultura dell'Opera del Duomo, a Firenze, ovvero quelli di Basilio Petrà (FTIC), di Severino Dianich (FTIC), di Agnese Maria Fortuna (ISSR Beato Ippolito Galantini) e di Gianni Cioli (FTIC).¹

*The third session of the International Symposium *The Arts and Ecumenism: What Theology Risks in Artistic Creation, Reformation Comme-**

¹ L'elenco di tutti gli interventi presentati il 26 maggio è il seguente: *Resoconto delle sessioni di Parigi e Strasburgo*: (Jérôme Cottin, Prof. Denis Villepelet, Prof. Denis Hétiér); *Firenze e la vocazione teologica dell'arte da Giotto e Arnolfo a Michelangelo* (Timothy Verdon); *Spirito e materia, mano d'uomo e fede della Chiesa: il carattere sacramentale dell'icona nella teologia orientale* (Basilio Petrà); *Fotis Kontoglou and the struggle for an "authentic" ecclesiastical art in Greece*. (Vasileios Marinis); *Architettura e arti visive nella divisione delle chiese e nel cammino verso l'unità* (Severino Dianich); *Le porte del Regno: un'esegesi dei progetti iconografici realizzati da Lorenzo Ghiberti per il Battistero di Firenze* (Agnese Maria Fortuna); *Piste teologiche tridentine nel programma di Don Vincenzo Borghini per l'intradosso della cupola di Santa Maria del Fiore* (Gianni Cioli); *Orthodox Icons, Likeness and Reformation Spirituality* (William Dyrness); *Romano Guardini e Van Gogh: Per una ricezione spirituale ecumenica dell'immagine* (Yvonne zu Dohna Schlobitten); *Ricoeur e Van Gogh: dall'ermeneutica biblica alla spiritualità nell'arte* (Jérôme Cottin).

moration 1517-2017, was held in Florence and Barga (Lucca) on 25-26 May 2017 under the title *The Theological Vocation of Artists*.

The five stage Symposium was promoted by the Mount Tabor Ecumenical Centre for Art and Spirituality (Barga), with the collaboration of the Institut Catholique of Paris, the Faculté de Théologie Protestante, University of Strasbourg, The Opera di Santa Maria del Fiore with the Faculty of Divinity of Central Italy, Florence, the Yale University Institute of Sacred Music, New Haven (CT), and The Community of Jesus, a Benedictine ecumenical monastery in Orleans (MA).

An introduction to the Symposium by Mons. Timothy Verdon has been published below, together with the lectures presented on 26th May at the Centre for Arts and Culture of Opera di Santa Maria del Fiore (Florence) by Prof. Basilio Petrà (FTIC), Severino Dianich (FTIC), Agnese Maria Fortuna (ISSR Beato Ippolito Galantini), and Gianni Cioli (FTIC).

PISTE TEOLOGICHE TRIDENTINE NEL PROGRAMMA
DI DON VINCENZIO BORGHINI PER L'INTRADOSSO
DELLA CUPOLA DI SANTA MARIA DEL FIORE

Gianni Cioli

Il programma iconografico per l'intradosso della cupola di Santa Maria del Fiore (fig. 1) è stato ideato da Vincenzio Borghini che ha lasciato documentata la sua «invenzione della Cupola», com'egli la chiama, in una lettera indirizzata a Giorgio Vasari, incaricato dal duca Cosimo de' Medici, divenuto poi il Granduca Cosimo I, di realizzare gli affreschi.¹ Non mi risulta una datazione certa della lettera che presumibilmente si può collocare intorno al 1571, dopo la decisione di porre mano all'impresa nel 1568 e prima dell'avvio del cantiere nel 1572.

Vincenzio Borghini, monaco benedettino della Badia fu spedalingo degl'Innocenti, ma soprattutto uomo di cultura, teologo, filologo e storico. Cosimo lo nominò luogotenente per l'Accademia del disegno e a lui fece costantemente riferimento come consulente per ogni apparato figurativo sacro e profano.²

Il Borghini era nato nel 1515, due anni prima dell'inizio della riforma luterana (1517) ed è morto nel 1580, l'anno successivo alla conclusione della decorazione pittorica della cupola compiuta da Federico Zuccari nel 1579. Gli anni del concilio di Trento (1545-1563) hanno pertanto occupato il periodo centrale della sua vita e quelli della realizzazione delle pitture in Santa Maria del Fiore ne hanno segnato l'ultima parte. È naturale presumere che la teologia del Concilio abbia influenzato il suo

¹ VINCENZIO BORGHINI, «Invenzione per la pittura della Cupola, data da Vincenzio Borghini a Giorgio Vasari», in *La Cupola di Santa Maria del Fiore illustrata con i documenti dell'archivio dell'Opera secolare – Saggio di una compiuta illustrazione dell'Opera secolare e del tempio di Santa Maria del Fiore – Per cura di Cesare Guasti, già archivista dell'Opera*, Barbera Bianchi e Comp., Firenze 1857, 132-140. Una copia della lettera, scritta di pugno da uno scrivano con correzioni autografe dello stesso Borghini, si trova presso la biblioteca del Uffizi, nel fascicolo 2 di un manoscritto cartaceo (248 x 175 mm) composto da tre fascicoli di 39, 10 e 15 cc. (Firenze, Biblioteca degli Uffizi, ms. n. 9, fac. 2, cc. 1r-ss.; cf. la scheda n. 50, con foto, di R. SCORZA, «Invenzione di don Vincenzo Borghini per la cupola di Santa Maria del Fiore», in A. CECCHII – A. BARONI – L. FORNASARI, *Giorgio Vasari: disegnatore e pittore. "Istudio, diligentia et amorevole fatica"*, Milano 2011, 199-201).

² C. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento*, II, Milano-Roma 1999, 65.

programma iconografico per l'intradosso della cupola ed è interessante chiederci in che modo questo possa essere avvenuto.

Seguiamo il percorso elaborato nella sua «invenzione».

1. L'esaltazione dei santi e del loro ruolo

Innanzitutto il Borghini considera che lo spazio della cupola, per vastità e collocazione, costituisce un'opportunità da valorizzare: «insomma la più bella occasione per pittura, che forse sia nel mondo».³

La collocazione dello spazio da dipingere, il cielo della chiesa, pare «attissima» alla raffigurazione del Giudizio universale che avviene in cielo; la vastità di questo cielo suggerisce inoltre di collocare accanto al Cristo giudice non soltanto le figure tradizionali, gli Apostoli, Maria e il Battista, ma di raffigurare tutta «la corte del paradiso». Insomma il Borghini immagina il «Tribunale di Iesu Christo» accompagnato dai santi dell'Antico e Nuovo Testamento, distinti e distribuiti secondo un certo ordine, «i qua' Santi herebbono a sedere su nugole, girando intorno intorno per la Cupola, quasi una compagnia, et come una corte di nostro Signor venuto a giudicar il mondo, secondo che fu promesso agli Apostoli, et a tutti quegli altri che come loro l'havevon seguito».⁴

Il Borghini allarga a tutta la schiera dei santi, distinta come vedremo in specifiche categorie, la prerogativa di giudicare insieme a Cristo nel giudizio finale. Si tratta in realtà di una prerogativa che l'iconografia tradizionale assegnava ai dodici apostoli sulla base di Mt 19,28.⁵ La raffigurazione del Giudizio così come il Borghini la concepisce, seppur radicata in una tradizione iconografica plurisecolare, trascende l'impianto tradizionale e vira in quella che possiamo definire una esaltazione della gloria dei santi, vero tripudio della santità cattolicamente intesa. In realtà quella dei santi, come il Borghini lascia poi intendere nel considerare il ruolo dei santi fiorenti e dei patroni della città, piuttosto che come una corte giudicante, può essere finalmente interpretata come presenza orante d'intercessione.

È questa la prima pista teologica tridentina, la più evidente e la più diretta, che possiamo individuare nel programma del Borghini e nella sua realizzazione pittorica compiuta dal Vasari e poi dallo Zuccari. Il Concilio, infatti, nel decreto del 3 dicembre 1563 aveva stabilito che s'istruissero diligentemente i fedeli «sull'intercessione dei santi, sulla loro invoca-

³ BORGHINI, «Invenzione per la pittura della Cupola», 132.

⁴ BORGHINI, «Invenzione per la pittura della Cupola», 133-134.

⁵ «In verità vi dico: voi che mi avete seguito, nella nuova creazione, quando il Figlio dell'uomo sarà seduto sul trono della sua gloria, sederete anche voi su dodici troni a giudicare le dodici tribù di Israele».

zione, sull'onore dovuto alle reliquie, e sull'uso legittimo delle immagini», insegnando «che i santi, regnando con Cristo, offrono a Dio le loro orazioni per gli uomini». ⁶

Su questa base si può affermare che il programma del Borghini è in linea con la dottrina tridentina sia nel merito che nel metodo: nel merito perché esalta la funzione dei santi, come il Concilio chiede; nel metodo perché lo fa, sempre secondo le raccomandazioni di Trento, attraverso l'arte visiva valorizzata, potremmo dire, all'estremo. ⁷

Il tema del Giudizio universale non è sicuramente estraneo alla spiritualità postridentina come testimonia la «macchina» realizzata dallo stesso Vasari per l'altar maggiore della chiesa del convento domenicano di Bosco Marengo nel 1569 su commissione di Paolo V, in cui la raffigurazione del Giudizio era il soggetto principale; ⁸ e come pure si evince dallo stesso Catechismo del Concilio pubblicato nel 1566, in cui si raccomanda di ricordare ai fedeli la dottrina sul Giudizio universale distinguendolo da quello particolare. ⁹ Ma, come è stato osservato, ¹⁰ la scelta di questo soggetto per la cupola di Santa Maria del Fiore è stata verosimilmente dettata, più che dall'influenza del Concilio, dall'opportunità di stabilire un percorso di continuità fra il Battistero di San Giovanni, dove il Giudizio campeggia, e la Cattedrale caratterizzata da un'analoga cupola ottagonale sebbene di tutt'altre dimensioni. La minore altezza della cupola del Battistero aveva permesso di concepire i mosaici che la decorano come una sorta di compendio di tutta la storia della salvezza che, ripercorrendo numerosi episodi biblici a partire dalla creazione, culminava nell'evento del Giudizio universale. Quest'ultimo, in effetti, occupava solo tre degli otto spicchi dell'intera cupola del Battistero (fig. 2).

⁶ CONCILIO DI TRENTO, *Sessio 25, Decretum de invocatione, veneratione et reliquiis Sanctorum, et sacris imaginibus*, 3 dec. 1563 (Denz 1821).

⁷ Cf. M. PIGOZZI (ed.), *Il Concilio di Trento e le arti (1563-2013). Atti del convegno (Bologna, 1° dicembre 2013)*, Bologna 2015; L. SALVIUCCI INSOLERA (ed.), *Immagini e arte sacra nel Concilio di Trento. Atti del Convegno "Per istruire, ricordare meditare e trarne frutti" per il 450° anniversario del decreto sulle immagini del Concilio di Trento (Roma, Pontificia Università Gregoriana, 2-3 dicembre 2013)*, Roma 2016.

⁸ Cf. A.-S. MOLINIÉ, «Giorgio Vasari, Francisco Pacheco et le Jugement dernier», in *Mélanges de la Casa de Velázquez* 42(2011)2, 165-184; G. CIOLI, «Il Cristo Giudice e la spada nella volta della cupola di Santa Maria del Fiore», in *Giornale di bordo. Di storia, letteratura ed arte*, terza serie 38(2015), 13 nota 7.

⁹ *Catechismo, cioè istruzione secondo il decreto del Concilio di Trento a' parochi, pubblicato per la prima volta per comandamento del Sommo Pontefice Pio Quinto e tradotto poi per ordine del medesimo in lingua volgare dal Rev. Padre fr. Alessio Figliucci dell'Ordine de' Predicatori e ora ristampato per ordine di N.S. Clemente XIII*, Nella stamperia della Camera apostolica, appresso il Bernabò ed il Lazzarini, Roma 1763, 68-73.

¹⁰ C. ACIDINI LUCHINAT, «Il Giudizio universale: dal Battistero alla Cupola», in T. VERDON (ed.), *La cattedrale di Santa Maria del Fiore*, Firenze 1993, 40-63.

Per la cupola del Duomo un programma iconografico analogo sarebbe stato con molta probabilità poco fruibile per l'eccessiva distanza dall'osservatore di scene narrative piccole e dettagliate. Il Borghini è stato così stimolato a immaginare una tipologia innovativa di Giudizio universale esaltando, in linea con il decreto tridentino, la presenza e la funzione dei santi. Egli ha saputo inoltre concepire un'articolazione sorprendente e coinvolgente della corte celeste, attraverso l'abbinamento delle diverse categorie di santi a immagini simboliche ed allegorie ispirate alla numerologia cristiana, riuscendo ad estrarre «dal suo tesoro cose nuove e cose antiche» (Mt 13,52), come lo scriba del Vangelo.

2. I settenari tradizionali e la dottrina sulla giustificazione

In questa «invenzione» il teologo di Cosimo I è stato in certo modo sfidato dalla particolare conformazione ottagonale della cupola a fare, egli stesso dice, «della necessità virtù».¹¹

Il Borghini, stimolato dal grande ottagono, intuisce l'opportunità di un programma iconografico che valorizzi i settenari cari alla tradizione cristiana soprattutto dal medioevo. Egli riesce a mettere insieme gli elementi di un puzzle che, con la raffigurazione del Giudizio universale, vuole esaltare la realtà e la funzione dei santi per indurre il cristiano alla conversione, mettendolo di fronte alla prospettiva della salvezza e della dannazione eterna.

Così, partendo dall'alto, sotto i ventiquattro «Seniori dell'Apocalisse» affacciati dal prolungamento pittorico della lanterna,¹² nella porzione dell'intradosso rappresentante il cielo egli propone di raffigurare i cori angelici e i «Misterii della passione»;¹³ nel registro sottostante colloca le varie categorie dei santi; sotto di essi sono le personificazioni allegoriche dei doni dello Spirito, delle beatitudini e delle virtù; e infine, nell'ultimo registro corrispondente alla terra e alle bocche dell'inferno, colloca i simboli teramorfici dei peccati. In realtà gli unici veri settenari sono costituiti dai doni dello Spirito e dai «sette peccati mortali»,¹⁴ come li chiama il Borghini. Se i cori angelici sono nove e le beatitudini otto, il Borghini tuttavia è riuscito a combinare questi numeri con la scansione settenaria dei doni e dei peccati assegnando i cori dei Cherubini e dei Serafini¹⁵ e l'ulti-

¹¹ BORGHINI, «Invenzione per la pittura della Cupola», 134.

¹² BORGHINI, «Invenzione per la pittura della Cupola», 139-140.

¹³ BORGHINI, «Invenzione per la pittura della Cupola», 136.

¹⁴ BORGHINI, «Invenzione per la pittura della Cupola», 134.

¹⁵ BORGHINI, «Invenzione per la pittura della Cupola», 135.

ma beatitudine – «Beati i perseguitati a causa della giustizia» (Mt 5,10), identificata con la Chiesa militante che diventa trionfante – al settore est corrispondente al Cristo Giudice.¹⁶

Per quanto riguarda le virtù, invece, la tradizione cristiana ben conosceva il settenario costituito dall'insieme delle tre teologali e delle quattro cardinali, raffigurato fra l'altro da Giotto nella Cappella degli Scrovegni proprio in relazione al Giudizio universale. Il Borghini tuttavia ha preferito non seguire questo elenco perché le tre virtù «Theologiche», come egli le chiama, «non corrispondono a un Peccato solo»,¹⁷ e dunque ha chiesto che fossero rappresentate insieme sotto il Cristo giudice, attribuendo fra l'altro una posizione di preminenza alla carità fra le altre due, speranza e fede, certamente in linea con la tradizione scolastica, ma anche in consonanza con i richiami tridentini che contestavano le posizioni di chi sosteneva il valore esclusivo della fede in ordine alla salvezza.¹⁸ Dunque, per ricostituire un settenario aretologico, il Borghini ha affiancato a tre virtù cardinali¹⁹ (avendo escluso la fortezza già presente fra i doni dello Spirito) altre quattro virtù²⁰ adatte alle categorie di santi raffigurati e coordinabili ai doni, alle beatitudini e, per contrapposizione, ai peccati corrispettivi.

Sempre in tema di settenari nella sua lettera il Borghini ipotizza la possibilità d'inserire nel programma anche le allegorie delle opere di misericordia²¹ e dei pianeti. Questi ultimi erano stati raffigurati fra l'altro nelle formelle romboidali del campanile di Giotto, insieme alle virtù, alle arti liberali e ai sacramenti. Soprattutto la citazione delle opere di misericordia sarebbe stata sicuramente molto pertinente, perché congrua con la dottrina tridentina sul valore delle opere in ordine alla salvezza, ma anche perché inerente alla narrazione evangelica di Mt 25,31-46, fonte scritturistica principale dell'iconografia del Giudizio. La raffigurazione non è stata tuttavia realizzata: probabilmente non si è ravvisata la possibilità di coordinare in maniera convincente le opere di misericordia agli altri settenari.

La realizzazione delle pitture della cupola iniziata dal Vasari con il Sabatini e conclusa dallo Zuccari è sostanzialmente fedele al programma del Borghini pur con adattamenti e modifiche anche significative.

L'articolazione dei settenari come si presenta nelle pitture è la seguente.

¹⁶ BORGHINI, «Invenzione per la pittura della Cupola», 140.

¹⁷ BORGHINI, «Invenzione per la pittura della Cupola», 134.

¹⁸ CONCILIO DI TRENTO, *Sessio 6, Decretum de iustificatione*, 13 ian. 1547, cap. 7 (Denz 1530-1531).

¹⁹ Prudenza, giustizia e temperanza.

²⁰ Dilezione fraterna, vigilanza, umiltà e pazienza.

²¹ BORGHINI, «Invenzione per la pittura della Cupola», 138.

Nel settore nord est (fig. 3) sono raffigurati gli apostoli e gli evangelisti; sopra di essi vi è il coro angelico dei Troni che recano la croce quale mistero della passione; sotto stanno le personificazioni del dono della saggezza, della virtù della dilezione fraterna e della beatitudine dei pacifici; più in basso: l'idra quale simbolo del peccato di invidia.²²

Nel settore nord (fig. 4) abbiamo papi e vescovi e sacerdoti; sopra di essi le Potestà con la colonna; sotto: il dono dell'intelletto, la virtù della prudenza, la beatitudine dei miti; più in basso: l'asino, simbolo dell'accidia.

Nel settore nord ovest (fig. 5) i religiosi; sopra gli Arcangeli con martello, chiodi e tenaglie; sotto il dono della pietà, la virtù della temperanza, la beatitudine dei puri di cuore; più in basso: il cinghiale simbolo della lussuria.²³

Nel settore ovest (fig. 6) abbiamo il popolo santo di Dio; sopra: gli Angeli con tunica e dadi; sotto: il dono del timore di Dio, la virtù dell'umiltà, la beatitudine dei poveri; più in basso: la figura mostruosa di Lucifero che personifica il peccato di superbia.

Nel settore sud ovest (fig. 7) abbiamo i regnanti; sopra: i Principati con la corona di spine; sotto: il dono del consiglio, la virtù della giustizia, la beatitudine dei misericordiosi; più sotto: il rospo, simbolo dell'avarizia.

Nel settore sud (fig. 8) abbiamo i dottori della Chiesa; sopra: le Dominazioni con la spugna; sotto il dono della scienza, la virtù della vigilanza (o della sobrietà?),²⁴ la beatitudine degli affamati e assetati di giustizia; più in basso: Cerbero simbolo del peccato di gola.²⁵

Nel settore sud est (fig. 9) abbiamo i martiri; sopra: il coro anglico delle Virtù con la lancia e il calice; sotto: il dono della forza, la virtù

²² Il Borghini piuttosto che la raffigurazione di animali allegorici in prossimità della bocche dell'inferno, come è stata realizzata dallo Zuccari, suggeriva di rappresentare sette bocche infernali con sembianze teromorfe simboliche del peccato di pertinenza e per il peccato dell'invidia ipotizzava la «bocca d'una vipera»: BORGHINI, «Invenzione per la pittura della Cupola», 137.

²³ Il Borghini suggeriva «una bocca di lonza o di caprone»: BORGHINI, «Invenzione per la pittura della Cupola», 138.

²⁴ Il Borghini nella la triade del settore sud aveva suggerito di raffigurare «il dono dello Spirito Santo, la Scientia: delle beatitudini, l'Astinencia et sobrietà: *Qui esuriunt et sitiunt iustitiam*: (...) delle virtù, la Vigilanza: tutte cose proprie da dottori et studiosi, et che esercitano continuamente (senza dar punto d'agio al corpo) l'intelletto et la mente» (BORGHINI, «Invenzione per la pittura della Cupola», 137-138). La sobrietà, citata dal Borghini o per sua voluta correzione, enumera per questo settore «Dono di Scienza. Beatitudine: *Beati qui esuriunt et sitiunt iustitiam* (...). Virtù: Sobrietà» (in *La Cupola di Santa Maria del Fiore illustrata con i documenti dell'archivio*, 143).

²⁵ Il Borghini suggeriva la bocca di un porco: BORGHINI, «Invenzione per la pittura della Cupola», 138.

della pazienza e la beatitudine degli afflitti; infine, più in basso, l'orso quale simbolo dell'ira.

Nell'ottavo e ultimo settore (fig. 10), il settore est, abbiamo al centro il Cristo giudice attorniato da sette angeli, da Maria e dal Battista nell'atto della *deesis*, da Adamo ed Eva e dai Santi Fiorentini che intercedono; sopra vi sono i cori dei Cherubini e Serafini e, quali misteri della passione il *Titulus crucis* e un cartiglio con la scritta *Ecce Homo*;²⁶ sotto il Giudice stanno le personificazioni delle tre virtù teologali e, più in basso, al livello terreno, le allegorie della Chiesa che da militante diventa trionfante, e poi della natura, del tempo e della morte che hanno esaurito il corso o la funzione.²⁷

L'articolazione del programma, che di fatto prende spunto dal settenario dei doni dello Spirito in relazione alle diverse categorie di santi, non pare dipendere, da un punto di vista materiale, né dal Concilio, né dal Catechismo Tridentino. Quest'ultimo, per altro, sviluppa la sua dottrina morale sul paradigma dei dieci comandamenti piuttosto che su quello dei settenari della tradizione.²⁸ Come ha mostrato Gilberto Aranci, il Borghini, da buon erudito, sembra ispirarsi piuttosto alle costruzioni della teologia scolastica, riprese in vario modo anche nella catechesi del XVI secolo, che egli comunque rielabora con libertà e originalità.²⁹

Ritengo tuttavia che, da un punto di vista formale, una chiave di lettura dei settenari borghiniani possa individuarsi proprio nella dottrina tridentina sulla giustificazione veicolata attraverso le categorie della teologia tomista.³⁰ I sette doni dello Spirito santo, subordinatamente alle tre virtù teologali raffigurate sotto il Cristo giudice, sembrano alludere, in

²⁶ Il cartiglio con la scritta ECCE HOMO costituisce un tratto originale di cui il Borghini si mostra fortemente convinto: «Che non potrei dir quanto mi piacerebbe, et quanto e' quadrerrebbe al senso della Scrittura: come se e' mostrasse la gloria et potestà di Colui del quale, in tempo che era tanto vilipeso et tanto afflitto, furon dette le medesime parole; et sarebbe una bella contrapposizione di quel tempo a questo, et la confirmatione di quelle parole dette allora: *Videbitis filium hominis etc.*»: BORGHINI, «Invenzione per la pittura della Cupola», 136. La scritta è stata oggetto di particolare riflessione anche in rapporto all'evoluzione dell'umanesimo fiorentino alla luce della teologia tridentina nel Convegno *L'uomo in cielo* del 1995: T. VERDON, «L'uomo in cielo. Teologia, antropologia e arte», in Id. (ed.), *L'uomo in cielo. Il programma pittorico della Cupola di Santa Maria del Fiore: teologia ed iconografia a confronto. Atti del Simposio interdisciplinare promosso dallo Studio teologico fiorentino il 18 ottobre 1995 nell'aula del Seminario arcivescovile di Firenze*, numero monografico di *Vivens homo* 7(1996), 23-24; cf. S. DIANICH, «"Ecce homo": il Cristo giudicato e il Cristo giudice nel complesso pittorico della Cupola del Duomo», *ibid.*, 57-72.

²⁷ BORGHINI, «Invenzione per la pittura della Cupola», 135.

²⁸ *Catechismo, cioè istruzione secondo il decreto del Concilio di Trento a' parrochi*, 287-388.

²⁹ G. ARANCI, «La catechesi a Firenze al tempo della programmazione iconografica degli affreschi della Cupola. Rilievi e confronti», in VERDON (ed.), *L'uomo in cielo*, numero monografico di *Vivens homo* 7(1996), 99-118.

³⁰ TOMMASO D'AQUINO, *Summa theologiae*, I-II q. 68 a. 8; q. 69 a. 1.

effetti, al primato della grazia richiamato con decisione dal Concilio di Trento nel decreto sulla giustificazione. Quest'ultima, come ricorda lo stesso Concilio, «non è una semplice remissione dei peccati, ma anche santificazione e rinnovamento dell'uomo interiore, mediante la libera accettazione volontaria della grazia e dei doni che l'accompagnano, per cui l'uomo da ingiusto diviene giusto, e da nemico amico, così da essere "erede secondo la speranza della vita eterna" (Tt 3,7)».³¹ Tuttavia l'abbinamento delle beatitudini e delle virtù ai doni dello Spirito, e la loro contrapposizione ai sette peccati, richiamano alla mente anche l'altro polo della dottrina tridentina sulla giustificazione, ovvero gli asseriti che l'uomo, giustificato per grazia, è chiamato a crescere di virtù in virtù, divenendo sempre più giusto,³² per giungere alla beatitudine; che «le opere buone dell'uomo giustificato» sono anche suoi «meriti»;³³ come pure l'avvertimento che la grazia e, in definitiva, la beatitudine eterna si possono perdere a causa dei peccati.³⁴

A questo proposito si può riconoscere, con Timothy Verdon, un «riflesso tridentino» anche «nella raffigurazione dell'Inferno, nella parte inferiore della cupola», così come è stata realizzata dallo Zuccari, modificando in parte l'idea originaria del Borghini.³⁵

Tornando però all'abbinamento di doni, beatitudini e virtù, si deve osservare che proprio l'esatta collocazione dei doni dello Spirito, in rapporto alle beatitudini e alle virtù, può risultare per l'iconologo un vero e proprio rompicapo. In effetti le sette triadi di doni, virtù e beatitudini che campeggiano nei rispettivi settori sotto le schiere dei santi sono costituite da una figura alata e nimbata, affiancata da altre due che non hanno né ali né aureola. Le figure centrali sembrano godere di una certa preminenza. Tuttavia è evidente che non rappresentano sempre la stessa categoria settenaria.³⁶

³¹ CONCILIO DI TRENTO, *Sessio 6, Decretum de iustificatione, 13 ian. 1547, cap. 7* (Denz 1528).

³² CONCILIO DI TRENTO, *Sessio 6, Decretum de iustificatione, 13 ian. 1547, cap. 10* (Denz 1535).

³³ CONCILIO DI TRENTO, *Sessio 6, Decretum de iustificatione, 13 ian. 1547, can. 32* (Denz 1582).

³⁴ CONCILIO DI TRENTO, *Sessio 6, Decretum de iustificatione, 13 ian. 1547, can. 23* (Denz 1573).

³⁵ T. VERDON, «L'uomo in cielo», 21.

³⁶ Il Vasari, nei quattro settori parzialmente dai lui realizzati, pone al centro i doni dello Spirito (figg. 3.4.8.9) forse per sottintendere il primato del dono della grazia sui meriti umani; lo Zuccari invece, nelle parti dipinte da lui, pone sempre al centro le beatitudini (figg. 5.6.7.14), in questo più fedele, a quanto pare, all'indicazione originaria del Borghini (cf. BORGHINI, «Invenzione per la pittura della Cupola», 139). Divergendo dalla lettura recentemente proposta da L. GIORDANO – L. BIGI – M. MUREDDU, *Gli affreschi della Cupola di Santa Maria del Fiore. La Cristianità. I suoi simboli. Il Giudizio universale*, Firenze 2015, 26.30.58, ritengo che nelle zone dipinte dal Vasari l'identificazione della figura centrale con un dono dello Spirito sia chiara. Lo è senza dubbio nel settore nord est, dove il dono della sapienza è affiancato dalla virtù della dilezione (caratterizzata dalla presenza di fanciulli analogamente alla carità) e dalla beatitudine dei pacifici (recante un ramo di ulivo); lo è anche nel

3. Riferimenti eucaristici in relazione all'altare del Bandinelli?

Timothy Verdon e Francesco Vossilla convengono sull'ipotesi di una continuità fra il programma pittorico della cupola e quello scultoreo del coro e dell'altare di Santa Maria del Fiore realizzati da Baccio Bandinelli, sempre su commissione di Cosimo, fra il 1547 e il 1572. Le analogie iconologiche, sebbene non numerose, sono oggettive e pertinenti.³⁷

Certo, un punto debole dell'ipotesi relativa a un programma unitario è costituito dal fatto che, come osserva lo stesso Verdon, il Borghini nella sua lettera non fa nessun riferimento all'altare del Bandinelli. «Una risposta plausibile», afferma l'autore, «al quesito sull'unitarietà o meno del programma sarebbe forse che esso è *diventato unitario*: che una serie di accorgimenti connessi alle questioni» discusse a Trento «man mano ha creato un'unità di messaggio, impostando il giudizio da dipingere alla luce del “sacrificio” già realizzato in scultura nel sottostante santuario».³⁸

L'altare bandinelliano era caratterizzato da una grande statua di Gesù morto adagiata sulla mensa e dalla statua di Dio Padre che campeggiava sul dossale dell'altare. Il complesso realizzato in concomitanza con le discussioni tridentine voleva probabilmente alludere sia alla dottrina del sacrificio della messa sia alla presenza reale di Cristo nella eucaristia.

È certamente possibile ipotizzare una lettura unitaria del complesso altare-cupola alla luce del Catechismo del Concilio di Trento nel quale si ricorda che l'eucaristia ha anche un significato escatologico in quanto preannuncia «il frutto della eterna giocondità e gloria, il quale nella celeste patria riceveremo, siccome Dio ci ha promesso».³⁹

Verdon, tuttavia, propone una interpretazione più profonda e sottile del significato eucaristico delle pitture in questione. Egli, in sintonia con

settore nord, dove il dono dell'intelletto è affiancato dalla virtù della prudenza (con i segni distintivi dello specchio del serpente) e dalla beatitudine dei miti (con le braccia incrociate sul petto); lo è soprattutto nel settore sud est dove il dono della forza è contraddistinto, al centro, dal segno inequivocabile dell'armatura (fig. 12). L'identificazione appare affatto plausibile anche nel settore sud, dove la figura centrale alata e coronata, che getta gioielli con la mano sinistra e tiene un libro nella destra (fig. 13), corrisponde inequivocabilmente alla personificazione di uno dei doni dello Spirito rappresentati nella pala raffigurante la pentecoste, dipinta dallo stesso Vasari per un altare della basilica di Santa Croce nel 1568, secondo un'invenzione suggerita sempre dal Borghini (cf. A. NESI, «Un'“invenzione” di Vincenzo Borghini e alcune pale d'altare con la Pentecoste. Note d'iconografia e di stile», in *Storia dell'arte*, nuova serie 113-114 (2006), p. 103; N. BASTOGI, *La pala di Santi di Tito nel Santuario di Santa Maria del Soccorso*, Prato 2002, 28).

³⁷ VERDON, «L'uomo in cielo», 17-24. Cf. F. VOSSILLA, «Dal Coro alla Cupola linee del mecenatismo di Cosimo I a Santa Maria del Fiore nell'epoca del Concilio di Trento», in VERDON (ed.), *L'uomo in cielo*, numero monografico di *Vivens homo* 7(1996), 41-56.

³⁸ VERDON, «L'uomo in cielo», 21.

³⁹ *Catechismo, cioè istruzione secondo il decreto del concilio di Trento a' parrochi*, 176-177.

la lettura proposta da Cristina Acidini,⁴⁰ interpreta la postura del Cristo dipinto dallo Zuccari, che affiancato dalla Vergine guarda verso l'alto e sembra mostrare le piaghe al Padre (fig. 11), come uno sviluppo dell'iconografia della doppia intercessione presente in un dipinto su tela del primo Quattrocento fiorentino, ancora conservato in Duomo quando si dipingeva la cupola.⁴¹ Secondo questa interpretazione lo Zuccari, probabilmente d'accordo con il Borghini e distaccandosi notevolmente dall'ipotesi imbastita dal Vasari,⁴² avrebbe rappresentato, nella postura del Cristo, non tanto l'atto del giudicare quanto, piuttosto, quello dell'intercedere presso il Padre a favore dell'umanità nell'esercizio del «sacerdozio che non tramonta» (Eb 7,24), secondo l'espressione della Lettera agli Ebrei la cui teologia sta a fondamento della dottrina tridentina sul sacrificio della messa. Proprio il Concilio di Trento avrebbe così ispirato, secondo Verdon, un'immagine di Cristo che «non giudica il mondo ma lo salva, comparando “ora al cospetto di Dio in nostro favore” come “sommo sacerdote dei beni futuri” – morto in croce, sì, ma per la grazia di Dio “sempre vivo per intercedere” per i “molti figli” che deve portare alla gloria».⁴³

Si tratta certamente di un'ipotesi suggestiva, che pare aprire prospettive interessanti anche dal punto di vista dell'attuale dialogo interconfessionale sull'eucaristia.⁴⁴ In altre parole, la raffigurazione del Cristo nella cupola permetterebbe di cogliere implicazioni teologiche certamente ispirate dalla dottrina del Concilio Trento e tuttavia capaci di svilupparne lo spirito sul sentiero del dialogo ecumenico, anche collocandosi ben oltre ciò che il Borghini e lo Zuccari – e in primis lo stesso Concilio – intendevano presumibilmente comunicare.

Gianni Cioli

⁴⁰ C. ACIDINI, «La pittura specchio della teologia», in VERDON (ed.), *L'uomo in cielo*, numero monografico di *Vivens homo* 7(1996), 39.

⁴¹ VERDON, «L'uomo in cielo», 16.

⁴² ACIDINI, «La pittura specchio della teologia», 37-40.

⁴³ VERDON, «L'uomo in cielo», 18-19. Cf. Eb 7,25; 9,11.24.

⁴⁴ «Cattolici e luterani riconoscono insieme che Gesù Cristo nell'eucaristia “è presente come crocifisso, morto per i nostri peccati e risorto per la nostra giustificazione, come vittima offerta una volta per sempre per i peccati del mondo”. Questo sacrificio non può essere né continuato né ripetuto né sostituito né completato; ma può e deve diventare operante in modo sempre nuovo in mezzo alla comunità. Sul modo e la misura di questa efficacia esistono fra di noi diverse interpretazioni»: COMMISSIONE CONGIUNTA CATTOLICA ROMANA – EVANGELICA LUTERANA, *L'eucaristia* (1978), 56 (*EOec* 1/1263).

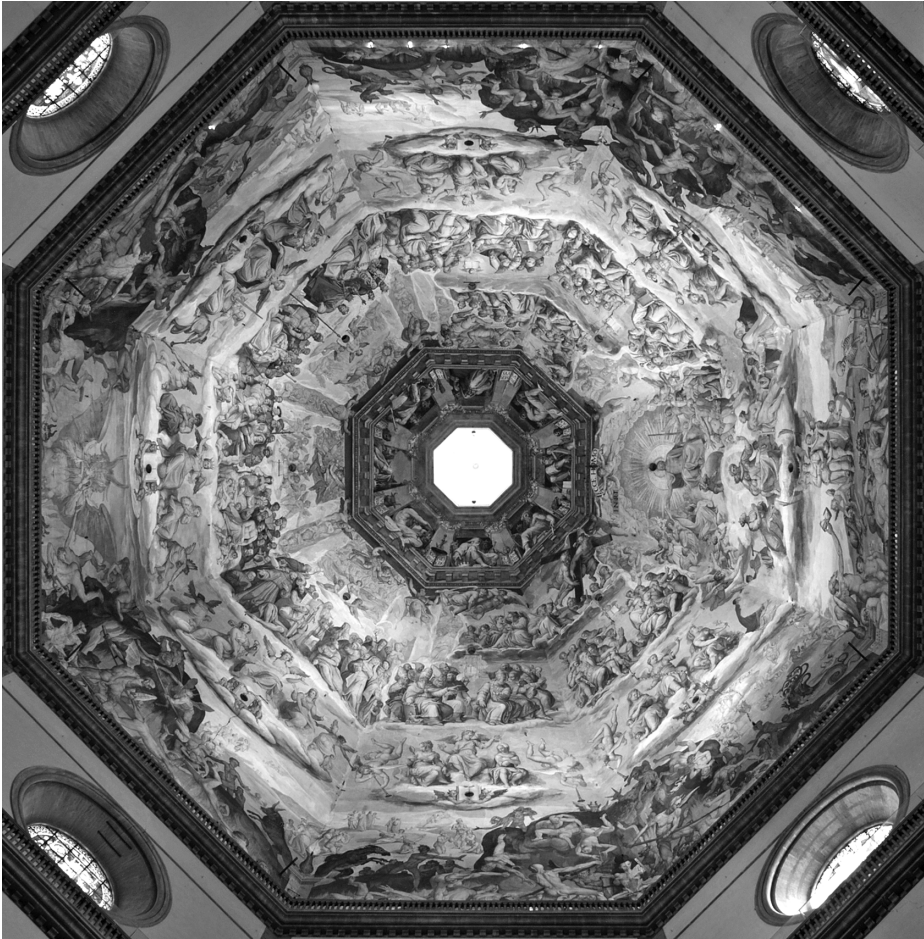


Fig. 1 - LORENZO SABATINI – GIORGIO VASARI – FEDERICO ZUCCARI, *Giudizio universale* (pittura murale: affresco, a secco; 1572-1579), Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore.



Fig. 2 - ARTISTI VARI E MAESTRANZE, *Storia della salvezza e Giudizio universale* (mosaico; secc. XIII-XIV), Firenze, Battistero di San Giovanni.



Fig. 3 - LORENZO SABATINI – GIORGIO VASARI – FEDERICO ZUCCARI, *Giudizio universale: settore nord est* (pittura murale: affresco, a secco; 1572-1579), Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore.



Fig. 4 - LORENZO SABATINI – GIORGIO VASARI – FEDERICO ZUCCARI, *Giudizio universale: settore nord* (pittura murale: affresco, a secco; 1572-1579), Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore.



Fig. 5 - LORENZO SABATINI – FEDERICO ZUCCARI, *Giudizio universale: settore nord ovest* (pittura murale: a secco; 1572-1579), Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore.



Fig. 6 - LORENZO SABATINI – FEDERICO ZUCCARI, *Giudizio universale: settore ovest* (pittura murale: a secco; 1572-1579), Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore.



Fig. 7 - LORENZO SABATINI – FEDERICO ZUCCARI, *Giudizio universale: settore sud ovest* (pittura murale: a secco; 1572-1579), Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore.



Fig. 8 - LORENZO SABATINI – GIORGIO VASARI – FEDERICO ZUCCARI, *Giudizio universale: settore sud* (pittura murale: affresco, a secco; 1572-1579), Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore.



Fig. 9 - LORENZO SABATINI – FEDERICO ZUCCARI, *Giudizio universale: settore sud est* (pittura murale: a secco; 1572-1579), Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore.



Fig. 10 - LORENZO SABATINI – FEDERICO ZUCCARI, *Giudizio universale: settore est* (pittura murale: a secco; 1572-1579), Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore.

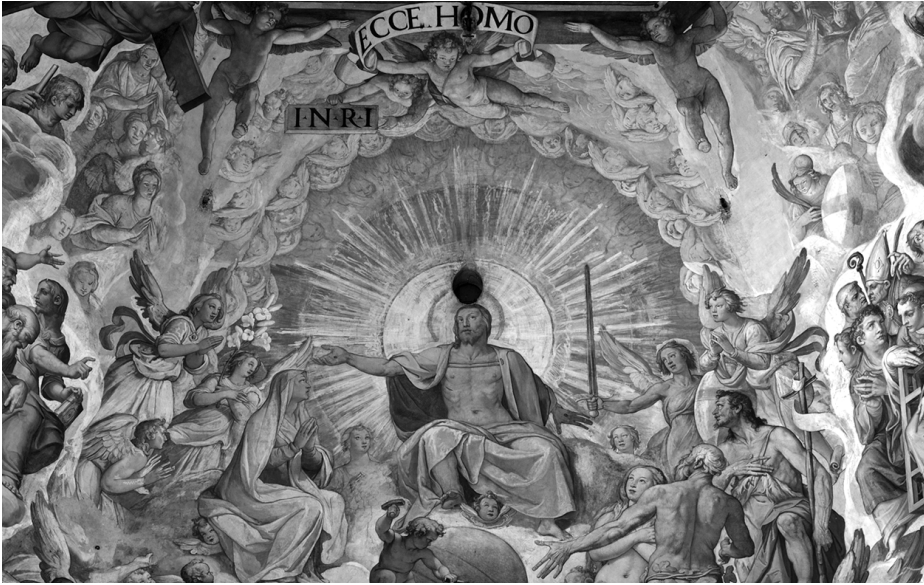


Fig. 11 - FEDERICO ZUCCARI, *Giudizio universale. Particolare: Cristo giudice* (pittura murale: a secco; 1576-1579), Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore .



Fig. 12 - GIORGIO VASARI, *Giudizio universale. Particolare: virtù della pazienza, dono della forza, beatitudine degli afflitti* (pittura murale: affresco; 1572-1574), Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore.



Fig. 13 - GIORGIO VASARI, *Giudizio universale*. Particolare: virtù della vigilanza (o della sobrietà?), dono della scienza, beatitudine degli affamati e assetati di giustizia (pittura murale: affresco; 1572-1574), Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore.



Fig. 14 - FEDERICO ZUCCARI, *Giudizio universale*. Particolare: dono del timore di Dio, beatitudine dei poveri in spirito, virtù dell'umiltà, (pittura murale: a secco; 1576-1579), Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore.