

UN PERCORSO SACRO NEL MONASTERO BENEDETTINO DI S. FELICITA:

GLI AFFRESCHI DEL CAPITOLO

*La ricerca è a cura di M. Cristina FRANÇOIS
Conservatrice dell'Archivio Storico Parrocchiale di S. Felicità per nomina del CPP*



fig.1: la Sala del Capitolo detta dalle monache di Santa Felicità “Cappellina” o “Cappella delle Reliquie” in occasione dell’esposizione di queste.

BREVE STORIA del MONASTERO di SANTA FELICITA

e della sua SALA CAPITOLARE

Il documento pergameneo più antico relativo al complesso di Santa Felicità è una *Charta Ordinationis* del 972 settembre 24, esso però si limita a riferirsi al solo edificio della chiesa senza nominare il Monastero il quale nei primi decenni del secolo XI sembrerebbe non esistere ancora. Come afferma la diplomatista Mosiici (1), “la costruzione di un monastero adiacente alla chiesa potrebbe porsi dopo il primo quarto del secolo XI, ma si ignora quali religiosi lo occupassero prima della sua riedificazione ad opera di Niccolò II nel 1059”.

Prima di questa data, secondo lo Strozzi (A.S.F., Carte Strozzi Uguccioni, vol.50, c.370r) fu questo luogo convento di “monaci di S. Benedetto, manuale di quello di S. Miniato al Monte perché Ildebrando l’anno 1014 e 1024, nonché Lamberto l’anno 1026, ambedue Vescovi di Firenze, lo donarono a quella Badia”.

Era sicuramente Monastero di clausura di monache dello stesso Ordine solo dal 1056, in quanto lo comprova una *Charta offerens* del 24 gennaio di quell’anno che cita Teuberga come Badessa. In seguito fu, come ho detto, protetto dal Vescovo fiorentino Gerardo, il quale, una volta eletto Papa con il nome di Niccolò II (1058-61), lo fece riedificare “*ex integro*” con un *Privilegium* del 1059 gennaio 8.

Il legame fra questo Monastero e la sua Chiesa fu strettissimo e le religiose, tutte provenienti dalle più grandi famiglie nobili della città, amministravano “liberamente e universalmente” senza dipendere dal Vescovo di Firenze, bensì direttamente da quello di Roma. Nel 1124 Papa Callisto II pose il Monastero e la Chiesa di S. Felicità sotto la tutela apostolica e ingiunse che nessun laico o ecclesiastico osasse edificare chiese ed oratori nel territorio della Parrocchia senza il consenso delle monache; a causa di questa ingiunzione il Vescovo di Firenze Gottifredo e alcuni del ‘popolo’ di S. Felicità dovettero demolire quanto avevano edificato senza la loro autorizzazione. Questo diritto verrà ribadito anche da Papa Onorio II nel 1125 con l’aggiunta di una ulteriore clausola: nelle terre di proprietà delle monache non si celebrerà alcun Ufficio senza il loro beneplacito. Questi documenti ci attestano che le benedettine di S. Felicità godettero di grandi privilegi presso la S. Sede.

(1) Per lo studio dei documenti più antichi relativi a S. Felicità si fa riferimento all’opera fondamentale di Luciana MOSIICI, del 1969, e intitolata *Le carte del monastero di S. Felicità di Firenze*.

Come prevedeva l'Ordine benedettino, il Monastero fu dotato di un Capitolo che si apriva su tre archi lungo l'ala orientale del chiostro. La struttura, che risale alla metà del '300, sorse alle pendici della cava di "Bogoli" (oggi Boboli: toponimo attestato fin dal 1179) ricca di acque sorgive. Sono documentati ben due pozzi a soli pochi metri da questa Sala Capitolare: uno al centro del chiostro gotico e l'altro adiacente al Capitolo stesso. La presenza di acque sorgive ebbe il suo risvolto negativo in quanto determinò da sempre infiltrazioni e umidità. Il chiostro gotico fu edificato non oltre il 1340 (2) e il Capitolo fu terminato prima del 1387 poiché le sue pitture murali eseguite a "buon fresco" sul soffitto e su tre pareti furono terminate proprio in quell'anno dal giottesco Niccolò di Pietro Gerini. La scritta con la datazione 1387 e il nome dell'artista emersero nel 1919 a seguito di un restauro (fig.2).



La quarta parete, ovvero il lato occidentale della Sala coi tre archi che si affacciavano sul chiostro, rimase aperta fino al 1615: in quell'anno fu murato anche questo lato del portico e venne a crearsi così una sorta di pronao chiuso verso l'esterno. L'intervento, voluto dal Priore Santi Assettati, permise di ampliare l'Aula Capitolare che era divenuta troppo esigua per il grande aumento di vestizioni verificatosi in quegli anni. Alcuni decenni dopo, nel 1665, furono dipinti da Cosimo Ulivelli e Agnolo Gori, affreschi a tempera che ricoprirono quelli parietali di Niccolò di Pietro Gerini. Dalle carte d'archivio apprendiamo che fu Suora Maria Laudomia Rossi ad assumersi le spese per il riassetto seicentesco del Capitolo mentre la responsabilità dei lavori venne affidata all'allora curato Padre Maria Filippini. Naturalmente il ruolo direttivo fu, come sempre, assunto dalla Madre Badessa che, all'epoca degli interventi, era Suor Eletta di Francesco

Cantucci. Essa propose questi lavori in quanto le pitture originali erano ormai “scalciate e guaste”.

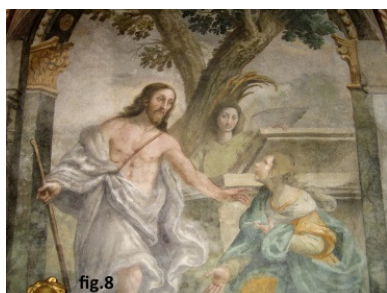
Il pittore Gori affrescò solo le parti in *trompe-l'oeil* architettonico (**fig.3**)



mentre l'Ulivelli si occupò delle storie. Entrando dalla porta di accesso attuale, partendo da mano sinistra sono ancora oggi visibili nella parete nord *Santa Felicità* (**fig.4**) in abito vedovile con alle spalle sette palme simbolo dei sette figli martiri; vicino all'angolo della parete l'*Arcangiolo Raffaello* (**fig.5**). L'Arcangelo qui in abito di viandante, è protettore delle nostre monache a partire dal 1424, anno in cui fece alcune apparizioni nel Monastero. La parete est, che al centro ha conservato la *Crocifissione* (**fig.6**) del

-
- (2) La dott.ssa Chiara Piccinini, nel suo interessante studio dedicato ai capitelli del Due e Trecento, ha permesso di risalire dalla datazione dei capitelli “a foglie lisce” (non oltre il 1340) alla datazione del chiostro stesso.

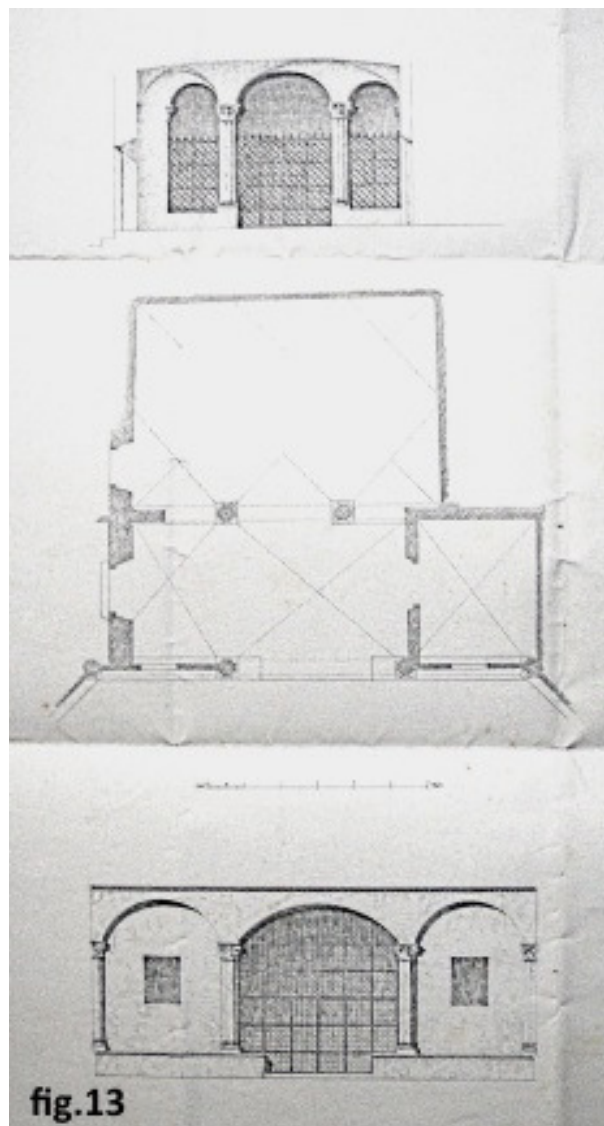
Gerini, presenta a sinistra un'immagine di *Cristo ortolano con la Maddalena* (**fig.7**) e a destra un *Compianto sul Cristo morto* (**fig.8**).



Nella parete sud sono raffigurati: *San Lorenzo* (**fig.9**) in onore della Badessa Suor Lorenza de' Mozzi che commissionò la costruzione del Capitolo, e il *Santo Giovanni Gualberto* (**fig.10**) dell'Ordine Benedettino Vallombrosano; infine *la Beata Berta* (monaca in S. Felicità tra l'XI e il XII secolo) (**fig.11**) con *San Filippo Neri* (**fig.12**). Mutando il gusto anche questi affreschi seicenteschi furono scialbati nel 1722 in occasione degli interventi di risanamento che si erano resi necessari per l'umido. In un documento dell'Archivio di Stato di Firenze si legge infatti: “Si fa ricordo come la Madre Superiora Suora Maria Caterina del Beccuto, considerando da molto tempo come la Cappella da noi detta il Capitolo, per la sua Antichità renda il Pavimento fatto di smalto tutto già guasto con alcune lapidi di pietra tutte rotte essendoci sotto sepolture, si rendeva dico tant'umido che impediva il potervisi trattenere senza danni, dopo lunghi, e ben ponderati riflessi prese resulu[zione] con le debite permissioni d'ammattinarlo, con sua spesa, e d'altre religiose, che d'elezione propria s'offersero a questa contribuire; si fece adunque sopra lo smalto un'ottavo di letto, o si voglia dire vespaio per difenderlo maggiormente dallo umido, e per raggiustarlo alla moderna si prese ottangoli di Signa, ed ambrogette di Pontormo/.../. Si dette principio il di 12 Aprile 1722 e l'Ammattinato fu terminato il di 6 Maggio susseguente per questo spazio di tempo si messero alcune tende che circondassero in forma di Cappella il Confessionaio per difesa del sole, e suggezione, che / apportato avrebbero i li appresso impiegati Manifattori, in congiuntura di giorni di riconciliazione; alla Santa Comunione perciò con la diligente attenzione della Madre Sagrestana, di sempre il tutto raggiustare, ed accomodare si potette stare sempre in capitolo secondo il consueto. In tal congiuntura si stimò bene rifare tutto l'Altare del Crocifisso, con rindorare tutte le diademe delle Sante immagini; si fece marmeggiare lo stipite attorno ad essa finestrella della Santa Comunione, con altri e vari

aggiustamenti, per il tutto render più decoroso/.../”. Il pavimento attuale, realizzato a mattonelle ottagonone dopo l’alluvione del 1966, riproduce quello settecentesco ad “ambrogette ottangole”, mentre risalenti a epoche precedenti si conservano ancora la lapide marmorea, la scacchiera bicroma posta al centro del pavimento (era questo il punto in cui venivano sepolte le Madri Badesse) e, sotto la loggia, i medaglioni con disegno quadrilobato all’interno.

Con la soppressione del Monastero il Capitolo subì alcune prime trasformazioni documentate da alcuni disegni, riconducibili al 1820 circa: in questa occasione vennero fatti ex novo i due pilastri esagonali con l’aggiunta, fra gli intercolumni, di una cancellata di ferro oggi non più *in situ*, al finestrone centrale prospiciente il chiostro fu messa una vetrata secondo un gusto storicistico (**fig.13**).



Più tardi, nel 1849, il pittore Gaetano Bianchi restaurò tutte le pitture gotiche e decorò la stanzetta attigua al Capitolo con volticciole a cielo stellato per imitare quelle della stessa Sala Capitolare. Più recentemente, tra il 1985 e il 1987, furono effettuati saggi di pulitura con asporto della scialbatura alle pareti del Capitolo. Negli anni '90, del secolo scorso, la Scuola di restauro di Palazzo Spinelli intervenne a due riprese sugli affreschi parietali: prima sulla *Crocifissione* del Gerini, poi sulle tempere seicentesche dell'Ulivelli e del Gori. Emersero in quella occasione alcuni frammenti di affreschi geriniani: specchi di finti marmi nella parete nord ed un Santo anacoreta (**fig.14**) la cui figura è quasi completamente perduta. Sempre in questo tratto di parete, in alto, all'incontro col soffitto, fu dipinta dal Gerini una piccola rondine (**fig.15**), quale delicata allusione a San Benedetto, fondatore dell'Ordine di questo Monastero.



Ciò che oggi vediamo nel complesso ci è stato restituito da una serie di restauri di recupero di cui è stato dato conto nel Convegno tenutosi a Bressanone nel luglio del 2005 e che ho personalmente seguito riguardo la parte documentaria.

Gli Atti sono consultabili nel sito:

www.imtlucca.name/documents/publications/publication40HYW8G_brixen_2005.pdf.

Nei conventi e nei monasteri l'edificio del Capitolo fu così denominato in quanto l'abate, per i conventi maschili, e la badessa, per i monasteri femminili, chiamavano appunto “a capitolo” i religiosi, facendo precedere la riunione da una lettura tratta dai capitoli della Regola monastica a cui essi appartenevano.

Nel Capitolo di Santa Felicità le monache si riunivano per prendere decisioni, per pregare, per cantare, per comunicare con la chiesa tramite la “ruota”, per ricevere la Comunione attraverso la “bucolina”, per confessarsi da dietro il “gratino” e per celebrare “la Sacra di S. Felicità” e quella di San Benedetto: in questa occasione ne esponevano le relative reliquie custodite nel Capitolo medesimo insieme a quelle di altri Santi. Sempre nel Capitolo del nostro Monastero si seppellivano le monache fino a quando nel 1722, a causa del citato rifacimento del pavimento per infiltrazioni d'acqua, si decise la traslazione delle sepolture in chiesa.

Con la soppressione degli enti e istituti religiosi le porte del nostro Monastero furono chiuse l'11 ottobre 1810; gli ambienti conventuali di S. Felicità vennero così laicizzati e subirono notevoli trasformazioni: il Capitolo conservò aula e “pronaio”, ma gli furono creati intorno altri locali e aggiunte superfetazioni di cui l'Archivio Storico Parrocchiale conserva la documentazione; tra questi ambienti c'è una sorta di piccola sagrestia che, costruita dopo la soppressione del Monastero, veniva usata per “ristorare i Prelati in visita a Santa Felicità”.

IL SOFFITTO del CAPITOLO di SANTA FELICITA



Nel Trecento le monache benedettine del monastero di clausura di Santa Felicità accedevano al Capitolo dalla parte del chiostro attuale; infatti la parete ovest della Sala Capitolare non esisteva essendo stata fatta innalzare, come si è detto, dal Priore Santi Assettati solo nel 1615. Dunque da questo lato, a portico, le suore accedevano in questa sala per ritrovarsi, parlare, celebrare i momenti più importanti della loro vita claustrale (3) e ricevere la Comunione attraverso le grate di una “bucolina” che si apriva nella parete nord della Sala Capitolare. Oggi questa finestrina non esiste più perché chiusa al

momento della soppressione del Monastero. Sarebbe stato possibile rintracciarla se non fosse stata sostituita con la porta che vediamo oggi nella parete nord. La “bucolina” della Comunione dunque si trovava proprio in diretta comunicazione con la Cappella del SS.mo Sacramento (oggi ambiente di passaggio con due armadi da sagrestia).

Le monache, entrando in Capitolo dall’odierno cortile, levavano lo sguardo alla piccola volta a crociera e incontravano dapprima l’immagine di quattro profeti. Anche se i resti di questi affreschi non sono oggi più leggibili, possiamo pensare che vi fossero rappresentati fra i quattro profeti almeno i tre che preannunciarono i più importanti momenti della vita di Gesù e cioè, Isaia, Daniele ed Ezechiele. Nei piccoli spazi parietali ai lati dei due pilastri ottagonali del “pronaos” ci sono pervenuti frammenti di altre due figure maschili non ben identificabili; con ogni probabilità, due dei citati profeti sono riconducibili a quelli staccati e poi riportati su tavola lignea nel XIX secolo, oggi, purtroppo, è scomparso quello che raffigura il profeta più vecchio (**figg.17 e 18**).



Le suore, nell’Aula capitolare, tenendo rivolto lo sguardo verso l’alto, incontravano gli occhi di Cristo raffigurato nell’atto di benedire con la destra e tenere con la sinistra il Vangelo. La raffigurazione del Cristo Verbo (“Verbo” in quanto tiene e mostra l’*Evangelium*) introduceva ai sette tondi con le Virtù teologali e cardinali. Infine, sulla parete di fondo, lo sguardo delle monache si posava sull’immagine del grande mistero della fede: la Crocifissione di Cristo posta al di sopra dell’altare centrale sul quale si operava il miracolo della Transustanziazione.

-
- (3) Le monache potevano invece seguire la Messa da dietro le grate di due coretti, uno detto “coro di fondo”, posto centralmente sopra il balcone granducale nella controfacciata della chiesa e l’altro, trecentesco, prospiciente il braccio destro del transetto e collegato all’ambiente detto “Coro antico delle monache”.

Oltre l'altare centrale (con la predellina dei Maccabei dipinta da Neri di Bicci proprio sotto la *Crocifissione* del Gerini) altri due altari laterali sono documentati dalle carte d'Archivio: uno dedicato a San Benedetto e l'altro a Santa Felicità. Nel soffitto la posizione principale è riservata alla Fede che fa da tramite fra la Crocifissione della parete di fondo e il Cristo-Verbo del soffitto; come accennato, dietro il Cristo-Verbo i quattro tondi con i Profeti facevano parte di un programma iconografico ben preciso: erano essi ad annunciare in prolessi la realizzazione della grande Promessa veterotestamentaria, la venuta di Cristo.

Attraverso questa serie di immagini si voleva dire che con la Parola di Gesù e con il sostegno delle tre Virtù Teologali e delle quattro Virtù Cardinali, il cristiano può raggiungere la più importante delle Virtù: la Fede (per questo in posizione centrale) la quale gli permetterà di credere nel più importante dei Misteri, la Transustanziazione (il sacrificio del Corpo e Sangue di Cristo, raffigurato in croce sulla parete al centro).

Il blu-azzurrite del soffitto è caduto lasciando riaffiorare il fondo color "morellone". Purtroppo il colore delle ali delle Virtù oggi non è più decifrabile. Per avere un'idea del blu del soffitto occorre osservare le tracce di questo colore che si sono conservate in alcune parti del *maphorion* della Madonna nella *Crocifissione*, nonché il soffitto del piccolo locale risalente al 1816 e attiguo al Capitolo nel quale Gaetano Bianchi cercò, riproducendo un cielo stellato, di darcene un'idea.

Le Virtù, come pure la scena della Crocifissione, sembrano derivare da esempi di teatro religioso: i cosiddetti "Misteri". Le ali ricordano quelle posticce realizzate per le Sacre Rappresentazioni. Gli attributi, come il cuore per la Carità, il serpente per la Prudenza, la clava per la Fortezza sembrano riprodurre anch'essi altrettanti "oggetti di scena". Le ali, da un punto di vista teologico, simboleggiano la medesima funzione protettiva delle ali dell'Angelo Custode: infatti le Virtù accompagnano, proteggendolo, il cristiano nel suo cammino verso la Fede. Quest'ultima è invece raffigurata priva di ali, perché impersona il punto di arrivo del percorso religioso interiore.

Le figure femminili affrescate nel soffitto incarnano l'ideale di bellezza del XIV secolo: bionde, dalla pelle chiara, il naso lungo e sottile, la bocca fine, il seno quasi inesistente. Indossano però vesti più classiche e quindi idealmente atemporali.

Le aureole sono di tre tipi: quella di Cristo è circolare, quale simbolo della perfezione e dell'eternità. Il nimbo delle Virtù, secondo un codice iconografico sempre ripetuto, è invece poligonale: alcune aureole sono quadrate perché, secondo i significati simbolici attribuiti alle figure geometriche, sono più vicine all'esistenza umana e temporale; altre - come le aureole della Forza e della Giustizia - sono di forma ottagonale, forma che sta fra il cerchio ed il quadrato per indicare probabilmente uno stato di perfezione più avanzata rispetto alle prime. Forza e Giustizia sono le due Virtù in un certo qual modo privilegiate, perché a queste Virtù la Madre Badessa si doveva particolarmente conformare per il buon governo del suo Monastero. A questo proposito si noti che la Virtù della Giustizia è coronata e indossa un mantello regale rivestito d'ermellino, perché essa è per eccellenza la Virtù di chi governa.

LA CROCEFISSIONE



Al centro della parete principale vediamo ancor oggi un affresco (ora staccato) che, proprio come una pala, sormontava un altare la cui presenza è documentata nelle carte d'archivio: si tratta della *Crocefissione* (**fig.19**) di Niccolò di Pietro Gerini, artista che morì a Firenze nel 1414. Nel fregio al di sotto del dipinto nel 1919 fu scoperta, come ho accennato, la scritta che qui riporto. Essa confermò l'ipotesi sull'attribuzione dell'affresco, formulata dal Sirén già nel 1904:

ANNO DOMINI MCCCLXXXVIIE ADDI SEI DI [M]ARZO

NICCHOLAUS PETRI DE [F]LORENTIA DEPINSIT [sic]

Le crocefissioni trecentesche furono caratterizzate dai seguenti tratti iconografici: l'introduzione di personaggi simbolici, la presenza di alcuni elementi visivi e narrativi derivati anche dai Vangeli apocrifi, Cristo reso quale vittima sacrificale che redime

l'umanità, le attitudini dei personaggi intorno alla Croce che risentono dei sacri misteri e dei drammi religiosi che si rappresentavano in chiesa, sul sagrato, nelle piazze.

Personaggi di rito

Cristo, Ostia vivente, esempio al mondo di umiliazione e dolore, le cui ferite non versano sangue in modo realistico, i cui occhi chiusi (mentre le precedenti generazioni di pittori lo rappresentavano con gli occhi spalancati) non sono tali per i patimenti subiti, ma per parlare all'anima del fedele e per commuoverla.

Sul Suo capo il nimbo e la corona di spine (quest'ultima comincia a comparire dal XII secolo).

E' qui raffigurato nell'attimo in cui è appena spirato e lascia la Madre sprofondata in un doloroso deliquio. Giovanni medita mestamente sul proprio destino di "secondo figlio" della Madonna. La Maddalena fissa sul suo Rabbi un ultimo sguardo d'addio, quasi non volesse staccarsene per riprenderlo, di nuovo e per prima, dopo la Resurrezione. Gli Angeli sono nell'atto di raccogliere sangue ed acqua sgorganti ancora caldi dalle sante ferite. Giuseppe d'Arimatea è con le mani giunte in preghiera e sta per ricevere dagli spiriti in volo il Santo Graal, colmo del divino sangue.

La Madonna, alla destra di Cristo, sorretta dalle pie donne mentre sviene per il dolore, sembra risentire dell'atteggiamento teatrale dell'ultima scena di un dramma sacro.

Ricorda la descrizione apocrifa degli *Acta Pilati* e i versi della *Lauda* di Iacopone da Todi (1306):

“Figlio, questo non dire:
voglio teco morire;
non me voglio partire
più che mo m'esce el fiato”.

Giovanni apostolo sta dalla parte opposta al gruppo delle Marie per indicare che egli fu l'unico uomo a non abbandonare Cristo e a seguirLo fino alla croce. L'apostolo mantiene l'atteggiamento raccolto in un dolore composto.

La Maddalena è ai piedi della Croce mentre versa dolci lacrime di pentimento e di dolore. In lei scorgiamo l'umanità peccatrice che si stringe al Salvatore in uno slancio d'amore e riconoscenza per il perdono ricevuto.

Personaggi simbolici e personaggi apocrifi

Da una parte e dall'altra di Cristo, due figure simbolicamente divise dalla Croce come fu diviso simbolicamente il velo del Tempio nel momento in cui spirò: si tratta di due personaggi che incarnano la giovane Chiesa nascente e la vecchia Sinagoga.

Personaggi simbolici, che raffigurano, come vedremo, **la Chiesa e la Sinagoga** li ritroviamo oltre che nelle crocefissioni, in certe raffigurazioni del Giudizio finale e rappresentano queste due Istituzioni e al tempo stesso il popolo degli eletti e quello dei reprobati. Essi fanno riferimento al Vangelo di Matteo (Mt.2,51) in cui si dice che quando Gesù spirò si squarciò in due parti il velo del Tempio e questa lacerazione simboleggiò la fine del vecchio regno della Sinagoga (qui individuabile nel vecchio sacerdote vestito di giallo, colore infamante che nel Medioevo veniva fatto portare agli Ebrei come loro tratto distintivo). La personificazione di queste due Istituzioni è documentata a partire dall'arte carolingia.

Altrove, alcuni pittori, preferiscono rappresentare il Sole e la Luna con il medesimo significato simbolico delle due chiese, ma rapportandosi ad un'altra pericope del Vangelo di Matteo (Mt.27,45 e 15,33) e di Luca (Lc.23,44) in cui si afferma che quando Cristo spirò si oscurò il sole e le tenebre coprirono tutta la terra; eclissi che richiama la profezia di Amos (Am.8,9).

Gli Angeli in volo simboleggiano il lutto del Cielo e raccolgono il Sangue divino: secondo la leggenda Giuseppe d'Arimatea (l'uomo con la barba, dietro le pie donne) raccoglierà quel prezioso Sangue nel Santo Graal. In altri dipinti coevi è la Chiesa stessa, o il Patriarca Adamo, a ricevere il Graal dalle mani degli Angeli.

Il tema, ricorrente nel XIV secolo, è derivato dalla credenza negli angeli psicopompi che avvolgono in una tovaglia immacolata l'anima di chi è morto nella fede. Il loro numero è variabile. Spesso, come in questo affresco, sono raffigurati in atteggiamento di grande mestizia e dolore.

Il cranio di Adamo era sicuramente rappresentato anche qui, sul Golgota e alla base della Croce, ma deve essere stato scialbato o raschiato o non più "ricostruito" dai primi restauratori (già in una vecchia foto risalente ai primi del secolo scorso, il cranio e l'*effusio sanguinis* che su di esso si riversava, risultano scomparsi e il bianco occupa queste zone prima dipinte, lasciando lacune altrimenti ingiustificate. E' ancora visibile quello spazio pittorico riservato al cranio posto ai piedi della Maddalena.

Tutti e quattro gli Evangelisti (Matteo, 27,34 ; Marco 15,62 ; Luca 23,33 ; Giovanni 19,17) ricordano che la collina del Golgota sulla quale Gesù fu crocifisso significava in aramaico "cranio". Questa testimonianza si trasformò col passare dei secoli in una leggenda che immaginava sotto la Croce del "nuovo Adamo" il luogo in

cui fu seppellito il vecchio Adamo biblico. Il suo cranio sarebbe ritornato alla luce dopo millenni, nel momento in cui il Salvatore rese l'anima a Dio e si aprirono i sepolcri (Matteo 27,52).

Stèphaton e/o Longino. Solo il Vangelo di Giovanni (19,28-37) parla del porta-lancia detto poi Longino (l'Evangelista infatti non gli dette un nome), che trafigge Gesù per verificare se Egli fosse davvero morto, e parla anche di un altro soldato, il quale gli porse in cima ad una canna d'issòpo una spugna imbevuta d'aceto (*"aceto potatus, lancea perforatus"*). I due gesti giustificavano il compimento della Profezia scritta nel Salmo 69,22. Longino si conquistò il titolo di Santo e venne raffigurato aureolato a partire dall'XI secolo perché, al momento della morte di Cristo, questo soldato si sarebbe riscattato con la frase "Costui era veramente il Figlio di Dio" compiendo un atto di fede. Ma allo stesso tempo crebbe un'altra tradizione derivata dall'*Evangelario* apocrifo di *Rabùla* (v. Biblioteca Riccardiana di Firenze) in cui si dice che Gesù era ancora vivo quando fu trafitto. Questa tradizione ha contribuito a sviluppare la nascita di un nuovo personaggio, chiamato Stèphaton (una sorta di doppio di Longino, qui raffigurato all'estrema destra di chi guarda l'affresco), personaggio armato, privo d'aureola, da identificarsi o con colui che "finì Cristo" con un colpo di lancia oppure con colui che gli porse la spugna imbevuta di aceto. Le tradizioni si incrociano e non sono sempre chiare, ma Stèphaton resta pur sempre raffigurato come un "doppio" di Longino.

LE VIRTU' TEOLOGALI E CARDINALI

LA FEDE (fig.20)



Questa Virtù occupa la posizione centrale perché è il punto d'arrivo del percorso sacro scandito dalle immagini affrescate nel Capitolo; indossa una veste d'un bianco luminoso essendo il bianco il colore della luce, il colore di tutti i colori, il colore di Dio. Con la mano destra tiene il sacro Calice sopra il quale è raffigurata l'Ostia, con la mano sinistra sostiene una semplice Croce: su di questa non appare il Corpo di Cristo Crocifisso perché Egli si trova REALMENTE nel Vino e nell'Ostia, entrambi consacrati, che con la mano destra la Fede ostende al riguardante. E' infatti proprio grazie alla Fede che dobbiamo credere – anche senza vederLo – che Cristo è transustanziato nelle due Specie.

L'aureola quadrata è emblematicamente segnata all'interno dal principale simbolo cristiano: la Croce.

LA SPERANZA (fig.22)



E' dipinta con le mani protese nell'atto fiducioso di arrivare a prendere una corona: il giusto premio di chi anela al Paradiso, la corona degli "atleti di Dio". Ha un leggero sorriso, il sorriso della perfetta letizia.

LA CARITA' (fig.23)



fig.23

Spesso è confusa con la rappresentazione della Madonna che allatta Gesù Bambino, ma in questo caso l'immagine teologica della Virtù è chiara: porta una veste color del fuoco (un rosso aranciato) ed ha una fiamma sulla testa ed una in mano. La fiamma sulla testa è quella dello Spirito Santo: sono infatti sette lingue di fuoco, tante quanti i Suoi sette Doni; la fiamma che arde nella mano sta ad indicare che l'Amore è offerto come un dono.

Queste fiamme – come già le ali e le corone delle Virtù – sembrerebbero riferibili, per il loro aspetto, ad un oggetto scenico, cioè relativo ad una rappresentazione sacra. Quanto al fuoco come simbolo, ricordiamo che lo stesso Gesù disse: *“Ignem veni mittere in terram et quid volo, nisi ut ardeat?”*.

LA PRUDENZA (fig.24)



Qui raffigurata con un doppio profilo: di donna e di uomo. Una faccia si guarda alle spalle per proteggersi prudentemente dal male, lo sguardo rivolto verso l'alto, così come vollero i dettami iconografici trecenteschi e dei secoli seguenti (vedi l'*Iconologia* di Cesare Ripa del XVI secolo, alla voce "Prudenza"); l'altra faccia guarda in avanti tenendo in mano un serpente che, naturalmente, è qui assunto nella sua accezione positiva e collegato a questa Virtù in quanto è l'animale che procede prudentemente quando avverte un pericolo. Ricordiamo che anche altrove il serpente è associato positivamente a certe figure di Santi: come Santa Verdiana a Castiglion Fiorentino e San Domenico in Puglia. La testa della Prudenza è velata perché tale Virtù non si rivela mai completamente. Altrove è rappresentata con uno specchio in mano, a significare che per regolarsi nell'agire si deve conoscere prima di tutto se stessi. Quando la testa non è bicipite lo specchio serve per guardarsi alle spalle ed esso fa le veci di una testa volta prudentemente all'indietro.

LA GIUSTIZIA (fig.25)



Porta una spada che separa il bene dal male (spada salomonica che divide in parti eguali, cioè giuste) e che colpisce l'iniquo. Quest'arma allude anche ad altro; per esempio la spada tagliente come la lingua, può anche essere simbolo del Verbo, della Parola, soprattutto nel linguaggio biblico. Inoltre si ricordi che secondo la Bibbia, nella cacciata dal Paradiso Terrestre, i due Cherubini portano una spada.

La lama è associata alla luminosità ed è anche simbolo polare e zenitale; in qualche rappresentazione essa raffigura l'asse della bilancia stessa.

La Giustizia porta per sua natura anche una bilancia a due piatti. La spada sta in mezzo ad essi come asse di equilibrio.

Questa Virtù è coronata in quanto degna di reverenza e in quanto la corona è prerogativa dei regnanti: come un re, la Giustizia indossa anche un mantello rivestito d'ermellino.

LA TEMPERANZA (fig.26)



Tiene una spada con la lama abbassata, in segno di pace; la lama allude anche alla temperatura con cui essa è stata forgiata.

Il dito posato leggermente davanti alle labbra invita a misurare il linguaggio; è la quiete che controlla i moti dell'animo; è infine anche il gesto del silenzio sacro a cui molte religioni fanno riferimento (vedi il dito del dio Arpocrate-Horus per l'Antico Egitto). Gesto sacro di un silenzio non solo esterno, ma anche interno a noi stessi.

La Temperanza è coronata. I suoi biondi capelli sono raccolti in una treccia che evoca la forma e il colore di una spiga di grano: simbolo della pace.

Indossa un mantello di colore rosso da dignitario e la sua veste è bianca.

LA FORTEZZA (fig.27)



E' una Virtù dall'aspetto androgino. Indossa sul capo e sulle spalle la "leontè" di Ercole; anche la piccola clava allude alla forza di questo semidio (ricordiamo che Ercole è una figura Cristica; è anch'esso il salvatore che combatte e vince le forze del male).

L'emblema dipinto sul suo scudo è una colonna bianca. La colonna non solo è simbolo di sostegno e quindi di forza, ma è anche simbolo di Cristo inteso come tramite indispensabile tra basso ed alto (proprio come una colonna che con la base tocca la terra, e simboleggia la Natura umana, e con la parte superiore si erge verso il cielo, significando la Natura divina), come depositario delle due Nature (quella divina e quella umana), è la colonna del vero tempo di Dio.

CRISTO – VERBO BENEDICENTE (fig.28)



Nel soffitto, il tondo con il Redentore Lo rappresenta aureolato di luce e con la mano benedicente secondo lo stile trinitario latino: il pollice è il Padre, l'indice è lo Spirito, e il medio, leggermente flesso per indicare Cristo che discende fra gli uomini, è il Figlio. Il volto di Gesù è eseguito secondo il modello del volto della Sacra Sindone; la bellezza e la regolarità dei tratti sono anche una derivazione del concetto di bellezza divina che ci proviene dalla Grecia classica. La barba divisa in due, oltre a rinviare alla barba cananea, rimanda alla cosiddetta barba dei filosofi ed indica una superiorità del personaggio descritto. Cristo è raffigurato come un uomo sui trent'anni. I lunghi capelli sono caratteristici dei Nazirei che si dicevano seguaci di Sansone (figura Cristica).