

Claudio Doglio

GLI AFFRESCHI DELLA CAPPELLA SISTINA

**RACCONTANO
LA STORIA DELLA SALVEZZA**

**XVIII Settimana Biblica
Certosa di Pesio 2016**

– 13 –

13 – Il Giudizio Universale.....	114
Nuovi interventi in Sistina.....	114
Michelangelo di nuovo al lavoro.....	114
Il dramma dell'ultimo Giudizio.....	115
Il Cristo risorto al centro dell'ultimo grande affresco.....	115
Gli angeli coi simboli della passione.....	117
La prima corona dei beati.....	118
La corona dei beati più esterna.....	120
Gli angeli tubicini.....	122
La discesa verso gli inferi.....	123
L'ascesa verso il cielo.....	124
Un inferno dantesco.....	125

Questo corso è stato tenuto alla Certosa di Pesio
nel mese di agosto 2016

Riccardo Becchi ha trascritto e faticosamente illustrato il seguente testo dalla registrazione

13 – Il Giudizio Universale

Sembrava che la Cappella Sistina fosse definitivamente completata, e invece negli anni successivi ci furono altri problemi.

Come Sisto IV era morto l'anno dopo l'inaugurazione degli affreschi alle pareti (1484), anche Giulio II morì l'anno seguente all'inaugurazione della volta, il 21 febbraio 1513.

Nuovi interventi in Sistina

Sali al trono pontificio Leone X, Giovanni de' Medici, figlio di Lorenzo il Magnifico, il quale, per non rimanere indietro rispetto ai predecessori, progettò un ulteriore intervento nella Sistina. Ormai però spazio da dipingere non c'era più e quindi concepì la realizzazione di una serie di arazzi che dovevano essere posti sulla parte inferiore, sopra quelle parti dipinte a tessuto: commissionò pertanto a Raffaello il disegno di dieci arazzi con le storie di san Pietro e di san Paolo.

Gli arazzi furono realizzati in Olanda su cartone di Raffaello; dato che erano asportabili furono rubati parecchie volte, l'ultima volta fu Napoleone a portarli via, ma rientrarono sempre; adesso sono conservati nei musei vaticani. Vennero quindi ulteriormente aggiunte immagini all'insieme della Cappella.

Un problema serio avvenne con il successore di Leone X, Adriano VI (9 gennaio 1522 - 14 settembre 1523). Nella notte di Natale del 1522 crollò l'architrave della porta facendo rovinare gravemente gli affreschi della parete di fondo dipinti dal Ghirlandaio e dal Signorelli. Nel conclave seguente, del 1523, in cui venne eletto Clemente VII, ci furono ulteriori cedimenti strutturali che spaventarono notevolmente i cardinali i quali ebbero l'impressione che la Sistina venisse loro addosso. Dovette intervenire l'architetto di palazzo, Antonio da san Gallo. Si erano determinate numerose crepe; mentre le pareti laterali si rivelarono più stabili, i danni peggiori furono subiti dalla volta e dalle pareti di fondo, sulla porta e sull'altare.

Clemente VII, Giulio Zanobi de' Medici, figlio illegittimo di Giuliano, fratello di Lorenzo il Magnifico e cugino di Leone X, papa dal 1523 al 1534, pensò di riorganizzare la parete di fondo e, riflettendo sull'insieme, si rese conto che mancava, in quel grande progetto iconografico, la visione escatologica. Concepì quindi il progetto di sostituire l'affresco dell'Assunzione di Maria del Perugino e porre al centro l'immagine del Giudizio universale dove Maria assunta in cielo, circondata dagli apostoli, è ugualmente presente, ma si dà un maggiore rilievo al vertice della storia dell'umanità con la venuta gloriosa del Cristo che pone fine alla storia e realizza il giudizio universale.

Michelangelo di nuovo al lavoro

Clemente VII era un Medici di Firenze, conosceva bene Michelangelo, lo stimava e quindi lo invitò. Abbiamo la lettera datata 17 luglio 1533 in cui il papa invita Michelangelo a tornare a Roma. All'inizio Michelangelo fece resistenza, poi però, dal momento che la situazione politica di Firenze con l'ascesa al potere del nuovo duca Alessandro I non gli piaceva affatto, decise di trasferirsi a Roma e accettò l'impresa.

Pensò a lungo come realizzare l'opera, perché lo spazio dell'affresco dell'Assunta era troppo piccolo; bisognava allargare lo spazio ma, per avere una superficie omogenea nella disposizione dei soggetti, lentamente il suo progetto portò a distruggere tutto quello che c'era prima, compresi i pannelli in basso con il finto tessuto.

Clemente VII morì prima che il lavoro iniziasse e tutto rischiò di fermarsi. Il 13 ottobre del 1534 venne eletto papa il cardinale Alessandro Farnese, che prese il nome di Paolo III: egli approvò subito il progetto del predecessore e diede ufficialmente l'incarico a Michelangelo di distruggere e ricostruire.

I lavori iniziarono nel 1536 e terminarono nel 1541, cinque anni di lavoro. Tenete conto della distanza temporale: la volta è finita nel 1512, il Giudizio inizia nel 1536: 24 anni di distanza significano che Michelangelo ha 24 anni in più, ha sessant'anni. L'intervallo di tempo fra le due opere è notevole, ancorché in quegli anni sono successe molte cose importanti: nel 1517 è iniziata la Riforma protestante con tutte le tensioni ulteriori verificatesi in quegli anni tremendi. Nel 1527 ci fu il sacco di Roma, quando l'imperatore Carlo V invase Roma e la saccheggiò: a molti sembrò la fine del cattolicesimo. Alla fine degli anni '30 la situazione per l'Europa era disastrosa: guerre di religione dappertutto, tensioni fortissime, violenze immense.

Il dramma dell'ultimo Giudizio

Nella raffigurazione del Giudizio universale Michelangelo – già non ottimista di suo – proiettò quelle angosce derivate dalla terribile situazione politica e dalla atroce situazione ecclesiale con la divisione fortissima e violenta rispetto al mondo riformato.

La scena del Giudizio universale è una grande massa di corpi, per lo più nudi. Quando l'opera fu terminata – l'anno stesso della morte di Michelangelo, nel 1564 – durante il Concilio di Trento fu presa la decisione di coprire le nudità e venne dato l'incarico a un apprendista di Michelangelo, Daniele da Volterra, di dipingere lembi di stoffa e in alcuni casi braghe o vestiti interi per coprire le nudità della maggior parte dei personaggi. Daniele da Volterra si meritò quindi il soprannome di “braghettono”.

La recente opera di restauro ha asportato gran parte di queste braghe, ma non tutte; in alcuni casi le ha conservate proprio per segnare anche questo aspetto della storia dell'opera e ha lasciato soprattutto quelle che coprivano le nudità che potevano dare più fastidio. Pensate alla figura di Pietro in primo piano e a quella di San Bartolomeo seduto sulla nuvola: quei lembi di mantello che coprono i genitali sono opera aggiunta. Nel caso di Caterina di Alessandria, la donna vestita di verde con la ruota in mano, anche il vestito intero fu lasciato, mentre nell'originale di Michelangelo era completamente nuda.

Questa insistenza sul corpo umano nella sua nudità creaturale ha come intento da una parte la valorizzazione dell'essere umano – secondo la linea già vista nella volta – e dall'altro anche quello di creare un senso di angoscia, perché una serie di corpi umani nudi, in posizioni così disparate, non crea armonia e serenità, ma angoscia ed è proprio l'intento che voleva raggiungere Michelangelo, cioè realizzare un'opera che colpisse e muovesse il sentimento, producendo un effetto di angoscia.

Il suo Giudizio universale non è la raffigurazione serena, beata, di un giardino pieno di persone che cantano, ballano nella gioiosa tranquillità della vita eterna; ci sono molti quadri del genere, basti pensare al Giudizio universale del Beato Angelico, conservata nel Museo nazionale di San Marco a Firenze, databile al 1431 circa. In Michelangelo c'è invece una riflessione e un'insistenza sull'umanità angosciata e anche l'ultima parola pronunciata dal Cristo risorto determina un movimento di angoscia, dove la salvezza non è così semplice e automatica. Saranno i teologi moderni che parleranno di una “salvezza a caro prezzo”, ma il Giudizio di Michelangelo presenta già questa idea: c'è un caro prezzo, la salvezza non è una banalità.

Il Cristo risorto al centro dell'ultimo grande affresco

Il Giudizio universale, dipinto da Michelangelo sulla parete di fondo, sopra l'altare della Cappella Sistina, è il coronamento finale di un'opera che ha richiesto molti decenni di grande impegno artistico, teologico e finanziario. Per realizzare questo enorme affresco alto 20 mt. e largo 13, è stato quindi necessario distruggere quello che c'era prima.

La grande superficie che Michelangelo ha liberato per poter realizzare la sua opera doveva essere strutturata. Eliminando anche le due lunette con gli antenati si è venuto a creare una enorme parete con due archi; in qualche modo l'immagine è quella delle due tavole della legge secondo la raffigurazione comune nell'arte. È una apertura oltre le tavole della legge: al di là

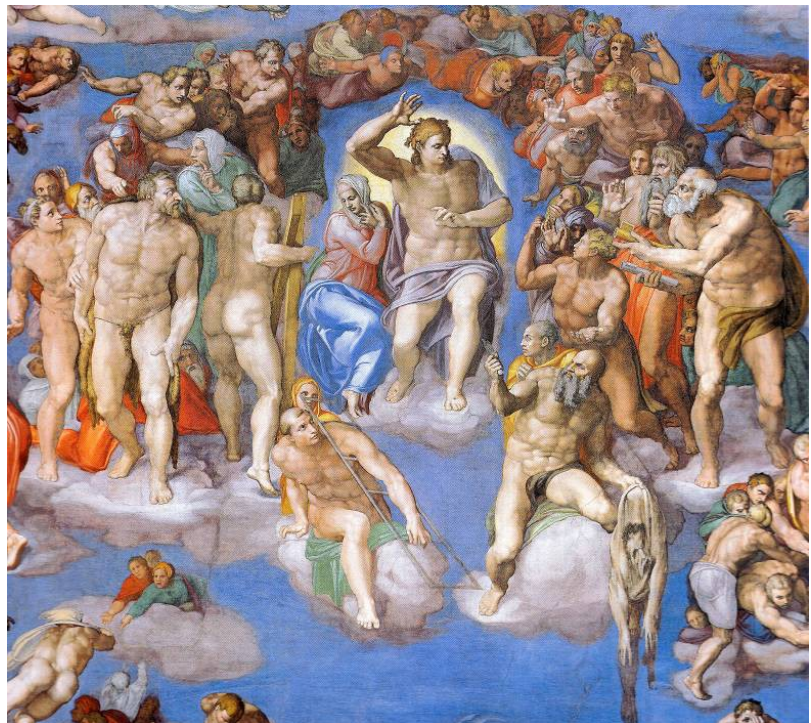
dell'alleanza, della rivelazione di Dio, c'è l'apocalisse finale, l'ultima definitiva rivelazione. L'apocalisse è di Gesù Cristo, il centro è Gesù Cristo che – splendido nella sua raffigurazione solenne con il braccio destro alzato – sta compiendo il gesto di mostrare la ferita della mano, mentre con l'altra mano indica il costato.

Il gesto finale del Cristo, che sembra danzare sulla nuvola, è un gesto di ostensione, sta alzando le braccia per mostrare le ferite come il Cristo risorto fece nel cenacolo con gli apostoli: mostrò loro le mani e i piedi e i discepoli gioirono al vedere il Signore. È una specie di apparizione pasquale, un'apocalisse della fine dei tempi, è il Risorto con un velo dello stesso colore che copriva il Signore Dio, così come lo raffigurò venticinque anni prima sulla volta nella scena della creazione di Eva.

Il viso del Cristo è la riproduzione dell'Apollo del Belvedere, una statua ellenistica molto bella scoperta in quegli anni, ed è una immagine strana e inconsueta di Cristo: non ha i capelli lunghi, non ha la barba. È una raffigurazione in qualche modo coerente con le prime immagini del Cristo nelle raffigurazioni delle catacombe romane che lo facevano giovane e imberbe, ma è anche e soprattutto una ripresa dell'arte classica. È una sovrapposizione di Cristo ad Apollo: il Cristo viene quindi presentato come il sapiente e il luminoso. Gli studiosi notano una certa somiglianza con il viso di Adamo nella raffigurazione della creazione dell'uomo, così come Adamo assomiglia molto a Giona. C'è una linea che li collega tutti e tre: Adamo-Giona-Gesù, immagine di umanità redenta fino alla novità escatologica del Cristo risorto.

Qualcuno parla di un movimento a vortice: il Cristo sembra danzare, ha l'atteggiamento di chi sta compiendo passi e gesti di danza muovendo un vortice e tutte le persone che gli stanno intorno entrano in questa dinamica. Invero non è molto visibile questo vortice; molte figure, soprattutto quelle intorno a lui, sono statiche e se si muovono non si muovono in una direzione che potrebbe richiamare il vortice, mentre quelle in basso hanno direzioni verticali verso l'alto o verso il basso. L'orientamento dei volti, degli sguardi e la profondità prospettica della corona che circonda il Risorto e la Madre crea però un senso di movimento, un flusso dinamico.

A fianco, strettamente unita al Cristo, c'è la Beata Vergine Maria, l'unico personaggio interamente vestito; Michelangelo lo ha realizzato già così ed è proprio nell'intento originale questa particolare sottolineatura della veste di grazia. Maria è vestita con i colori di Cristo: la tunica rossa e il mantello blu, il capo velato di bianco. L'atteggiamento di Maria, assunta in cielo e seduta alla destra del Re dell'universo, è



composto, raccolto, meditativo: le braccia incrociate, le mani sul petto che trattengono il velo, ma è anche caratterizzato da uno sguardo preoccupato; direttamente unita al Figlio volge lo sguardo in basso, verso l'umanità, l'umanità angosciata e in pericolo.

Gli angeli coi simboli della passione

Per sottolineare questa dimensione pasquale del giudizio finale Michelangelo ha inserito nelle due lunette scene allegoriche in cui degli angeli portano i simboli della passione; oggetti abitualmente venerati ed esposti nelle chiese del mondo, e soprattutto di Roma, sono portati trionfalmente dagli angeli: è una specie di ostensione pubblica.



Nella lunetta sinistra vediamo una serie di angeli che reggono la croce e un altro gruppo, un po' più sulla destra, regge la corona di spine.

Nella lunetta destra gli angeli stanno portando la colonna della flagellazione e un angelo atletico, con il mantello giallo croco, con la mano sinistra regge in mano l'asta con la spugna imbevuta d'aceto con cui hanno dato da bere a Gesù.

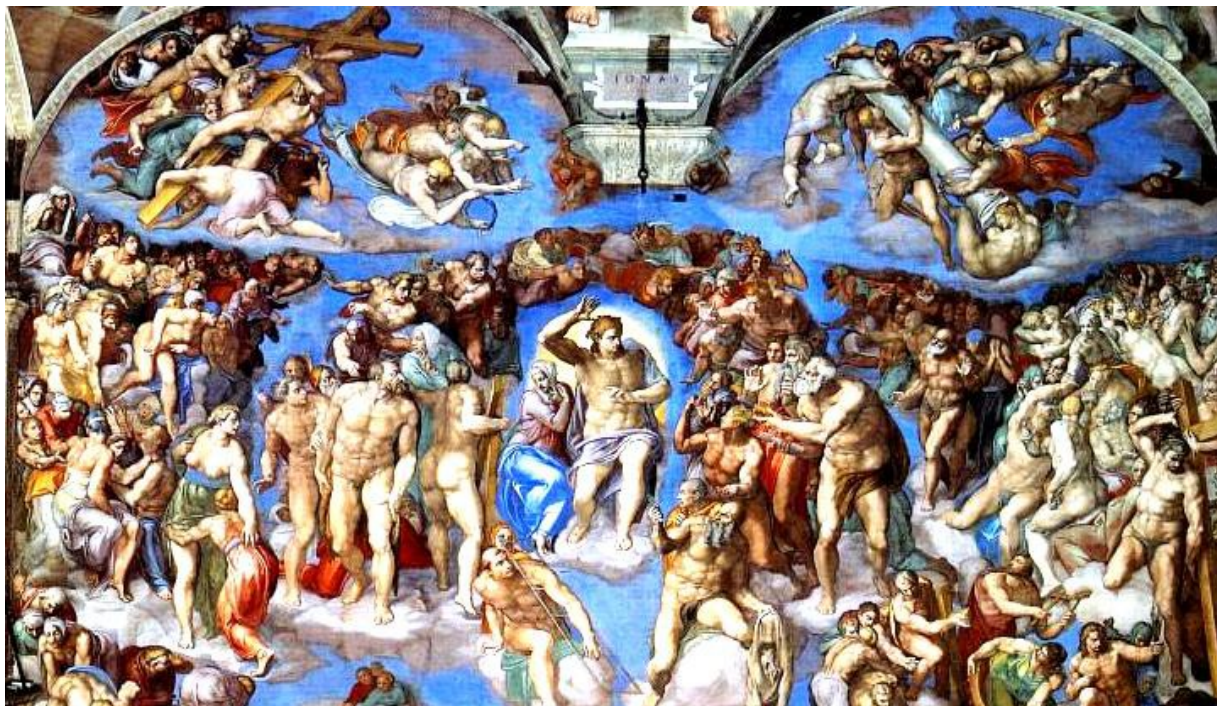
La croce, la colonna della flagellazione, la corona di spine, il bastone con la spugna d'aceto: vengono così presentati gli strumenti della morte, viene evocata cioè una teologia della croce come strumento di salvezza. La salvezza è possibile nella fine dei tempi grazie a quello che, nella pienezza dei tempi, è stato compiuto da Gesù.

Le lunette rappresentano la sofferenza e la morte, ma tra le due immagini, in basso verso lo spettatore, quindi più vicino a lui, ecco l'effetto di tanto amore per l'umanità: il Cristo risorto che rappresenta la vita, la vittoria del bene, la rivelazione del progetto di Dio. Le ferite non uccidono più, ma di fronte a colui che è stato trafitto tutte le genti si battono il petto e riconoscono il proprio peccato, riconoscono che hanno bisogno di essere salvate.



La prima corona dei beati

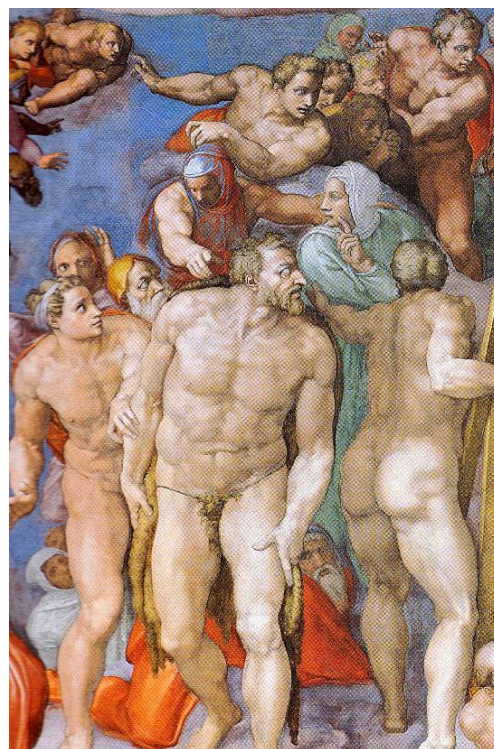
Intorno al Cristo e alla Beata Vergine Maria, centro luminoso di tutta la scena, Michelangelo ha rappresentato due cerchi: uno più interno, con l'azzurro del cielo, che circonda completamente il Cristo. Dietro di lui si vede il sole – è lui il sole dell'universo – e gli altri ruotano intorno a lui: sono i principali santi della cristianità. Tutti sono appoggiati su nuvole e quindi in posizioni instabile e variabili. Alcuni sono facilmente riconoscibili, altri si va per ipotesi.



C'è poi un altro cerchio più esterno, più grande: nella parte sinistra sono soprattutto donne, quasi esclusivamente figure femminili, mentre nella parte destra ci sono altre figure, soprattutto maschili, che completano questa corona di umanità drammatica.

Cerchiamo di riconoscere qualche personaggio e cominciamo dalla sinistra dove troviamo un personaggio facilmente identificabile, quello grande e grosso al centro con la barba e una strettissima fascia di peli, come un perizoma pubico, è Giovanni Battista. Nell'iconografia classica a fianco del Cristo c'è sempre la Madre di Dio e il precursore Giovanni.

Ai lati di Giovanni ci sono altri due personaggi non facilmente identificabili: quello a destra che ci dà le spalle e quello a sinistra, giovane e in parte coperto da Giovanni Battista. Su questi due personaggi è aperta una discussione che non trova d'accordo gli studiosi. In genere l'uomo rappresentato di spalle, dal momento che regge due tronchi incrociati nel modo di quella che chiamiamo croce di sant'Andrea, abitualmente è stato identificato con sant'Andrea. Io preferisco invece seguire l'ipotesi di Pfeiffer che riconosce nella serie dei personaggi alla sinistra, legati a Maria, uomini dell'ambiente familiare di



Maria. È l'ambiente dell'Antico Testamento: sono raffigurati i santi dell'antica alleanza, legati alla storia ebraica, per cui il personaggio di spalle con legni in mano sarebbe san Giuseppe, altrimenti assente. I legni non sarebbero una croce, ma semplicemente gli strumenti del suo lavoro di falegname e il presentarlo di spalle allude alla sua presenza discreta come un personaggio umile, riservato, tuttavia il più vicino alla Beata Vergine Maria.

Tra questa figura e san Giovanni Battista, in alto e in basso, ci sono i suoi genitori. Quella vestita di verde chiaro con il velo bianco è Elisabetta, madre del Battista e in basso, fra le due gambe, si intravede un vecchio con la barba bianca vestito di rosso che è Zaccaria.

Il personaggio sulla sinistra, più giovane – che sembra toccare e richiamare l'attenzione del Battista – talvolta viene presentato come Adamo, un giovane Adamo; nella iconografia tuttavia Adamo è sempre presentato come vecchio, molto vecchio, è il più vecchio di tutti per cui non mi convince affatto questa identificazione. Seguo di nuovo l'ipotesi di Pfeiffer e riconosco in questo personaggio il giovane Isacco che è tipo di Cristo. Il sacrificio di Isacco è elemento pasquale importante; il comportamento di Abramo – che compie il sacrificio del figlio fino a un certo punto e poi si ferma – è l'anticipo di quello che sarà il sacrificio del Figlio e quel sacrificio andrà a compimento.

Dietro a Isacco ci sono i suoi genitori; si intravedono infatti Abramo con un copricapo giallo e la barba bianca e la sommità della testa di Sara. Pfeiffer si spinge anche a riconoscere dietro a Isacco, all'altezza della sua coscia, la testa fasciata di Agar e, proprio sfumato nello sfondo, Ismaele: l'intera famiglia di Abramo offre una sintesi degli antenati. Tenete conto che, togliendo le lunette, Michelangelo aveva tolto proprio questi personaggi e quindi è molto probabile che le abbia sostituite con immagini nel Giudizio inserendo gli antenati di Cristo.

Allo stesso modo, gli altri personaggi che possiamo vedere sopra Giovanni Battista ed Elisabetta, sono altri antenati di Cristo. Dovremmo quindi riconoscere Giacobbe, Giuda, Rachele, Lia, ma non è facile l'identificazione; volendo possiamo andare indietro e vedere nella donna sopra Giovanni Battista Rebecca, che è la moglie di Isacco, sopra suo figlio Giacobbe e dietro i dodici patriarchi di Israele. Quello emergente, colui che si nota di più, è il diretto ascendente di Cristo, cioè Giuda, capostipite della tribù di Davide da cui deriva il Messia.

Se scendiamo con lo sguardo in basso, sotto i piedi del Cristo, troviamo sulle nuvole due personaggi contrapposti. A sinistra è riconoscibile san Lorenzo con la chierica diaconale e la graticola sulle spalle; dalla parte opposta l'apostolo Bartolomeo con il coltellaccio in una mano e, nell'altra, la pelle che gli è stata tolta nel martirio.

Sapete che nella pelle di san Bartolomeo il pittore ha raffigurato se stesso: è un autoritratto abbastanza turbato e contorto. D'altra parte come rappresentare se stesso nella corona dei santi? In una situazione irrealistica come la pelle. Notate però che l'uomo che rappresenta Bartolomeo ha una testa completamente diversa da quella della pelle scuoiata. È calvo mentre la pelle ha i capelli, ha la barba mentre la pelle no. Sembra infatti che la testa di Bartolomeo, con il coltello in mano, sia il ritratto di Pietro Aretino il quale fu rifiutato da Michelangelo come consulente per l'elaborazione del Giudizio e si vendicò mettendo in giro voci negative sulla omosessualità di Michelangelo. In questo modo, dice Vasari, Michelangelo denunciò che Pietro Aretino lo aveva scuoiato vivo, con la sua malalingua cioè lo aveva spellato e distrutto.

Dietro a Lorenzo compare una donna vestita di giallo croco e dietro Bartolomeo compare un uomo vestito dello stesso colore: sono i personaggi più vicini a Gesù e Maria, ai loro piedi. Chi



possono essere? Gioacchino e Anna, genitori della Beata Vergine Maria, sono le radici umane da cui è germogliato il Cristo.

Inserire san Lorenzo fra gli antenati e gli apostoli è stato un artificio artistico per dare grande rilievo a un santo romano molto venerato. Lorenzo è per Roma una figura fondamentale, quindi nel cerchio più intimo del Cristo, insieme agli antenati, ci sono gli apostoli e il martire per antonomasia.

Osserviamo ora il cerchio dei beati sul lato destro. Il personaggio più grande e vistoso è san Pietro; lo si riconosce non solo per la fisionomia consueta, ma soprattutto perché ha in mano le chiavi, una d'oro e una d'argento. Sono chiavi speciali perché servono per aprire delle porte enormi, non sono semplicemente chiavi di casa, sono le chiavi del regno dei cieli e che cosa sta facendo l'apostolo? Sta consegnando a Cristo le chiavi, perché lui è solo il custode incaricato di gestire la casa durante l'assenza del padrone. Adesso che il padrone è ritornato, il capo della servitù consegna le chiavi al padrone di casa.

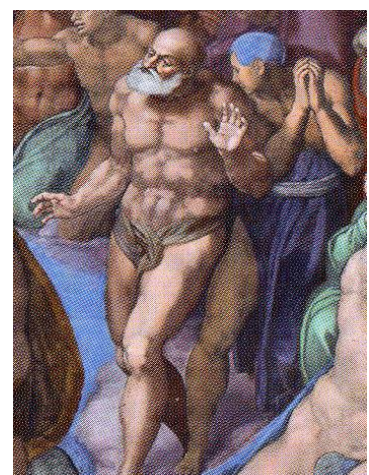
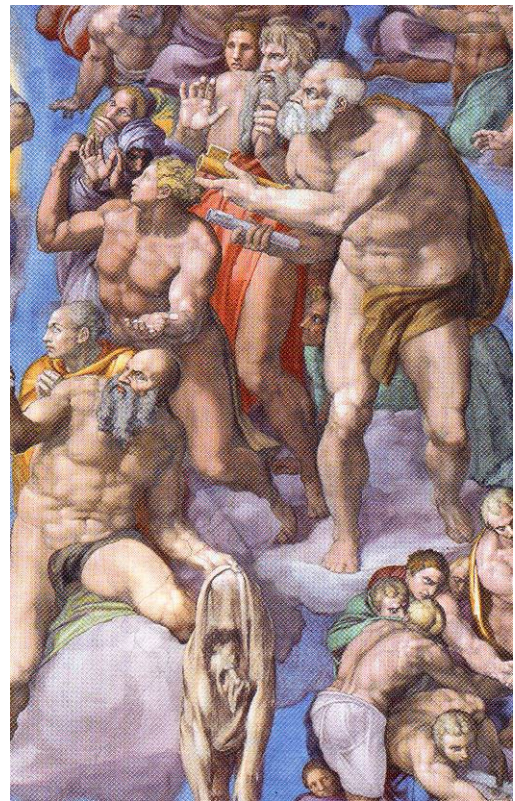
Dietro a Pietro, con la faccia proprio vicina alla sua, c'è un personaggio barbuto che in genere viene identificato con san Paolo. Seguendo l'ipotesi ricostruttiva di Pfeiffer preferisco vedervi invece il fratello di Pietro, sant'Andrea. Davanti, proprio vicino alle chiavi tenute in mano da Pietro, c'è un apostolo giovane e non può essere che san Giovanni l'evangelista. Gli altri, intorno, sono i restanti apostoli.

Più in alto è possibile riconoscere Tommaso che, con una mano sul petto, alza l'altro braccio e mostra il dito; è sempre un elemento significativo il dito alzato di Tommaso, perché richiama il desiderio di mettere il dito nella ferita del Cristo risorto.

Ci si può spingere anche nel riconoscimento degli altri personaggi, ma è un discorso molto ipotetico. Se andate indietro vedete un uomo vestito di verde con le corna, non può essere che Mosè; anche sotto il mantello le corna restano, restano per lo meno come indizio di riconoscimento e quell'altro signore a fianco a Mosè potrebbe essere Aronne, potrebbe essere il re Davide, potrebbe essere un profeta. Direi di non esagerare nelle identificazioni perché non ci sono gli elementi sufficienti per poterlo fare.

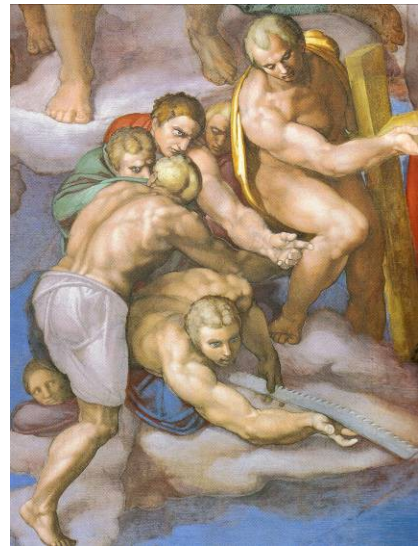
La corona dei beati più esterna

San Paolo non c'è? Se non è quello subito dietro san Pietro, possiamo riconoscerlo nel personaggio dietro san Pietro che apre il secondo cerchio più esterno e dietro a Paolo ci sono tutti i discepoli della nuova generazione cristiana, i vari predicatori del Vangelo. Non ci sono però elementi significativi per poterli riconoscere con sicurezza.



A fianco a san Paolo c'è una donna in atteggiamento molto devoto, guarda l'apostolo con trasporto: potrebbe essere Tecla, la prima donna martire, discepola del dottore delle genti.

Sotto Pietro e Paolo, su una nuvola leggermente più in basso, ci sono alcuni martiri. Uno regge la croce, un altro regge una lunga sega e qui le ipotesi variano. In genere si considerano altri apostoli: sono caratterizzato dai simboli del loro martirio, Filippo con la croce e Simone, il cananeo o zelota, con una sega. Pfeiffer invece ritiene che quello con la sega sia Isaia che, secondo la tradizione apocrifa, fu segato vivo dall'empio re Manasse e quello con la croce sia il buon ladrone, come persona salvata dalla croce di Cristo, prototipo di tutti i salvati.



Spostandoci verso sinistra, troviamo tre santi martiri, ben riconoscibili perché hanno in mano gli strumenti del loro martirio: Biagio regge gli strumenti per cardare la lana, Caterina di Alessandria, dall'aspetto alquanto robusto, vestita di verde, regge la ruota uncinata che si è spezzata nel suo martirio e Sebastiano si è tolto (finalmente) le frecce, le tiene in mano e sta faticosamente salendo sulla nuvola.

Dietro di lui ci sono due donne velate e, tenendo conto dell'ambiente romano, Pfeiffer ipotizza siano Pudenziana e Prassede, due sorelle, figlie del senatore Pudente ospite di san Pietro, alle quali sono dedicate due importanti chiese romane sull'Esquilino.

Sopra di loro c'è un uomo molto vistoso che regge la croce, è considerato Simone il Cireneo, colui che ha aiutato Cristo a portare la croce. Come appoggiata al fianco del Cireneo, con la testa a livello del braccio alzato, vediamo una donna avvolta in una tunica verde, il colore di una speranza insperata ma che, con la morte di Cristo, si realizzerà. Chi potrebbe essere? Da come è velata e in atteggiamento penitente potrebbe essere una delle donne che mestamente, nel pianto, accompagnavano Gesù nel percorso verso la croce.



Alla sinistra del Cireneo c'è un gruppo di quattro uomini che convergono al centro: sono riconoscibili i quattro dottori principali della Chiesa latina. Quello

con la barba bianca con il volto girato all'indietro e verso l'alto è san Girolamo, dietro di lui con i capelli biondi è

sant'Agostino, che quasi abbraccia il volto di Monica, sua madre che vediamo con la fronte coperta da un velo chiaro. L'altro personaggio che ci dà le spalle, di cui vediamo la nuca bionda, è san Gregorio Magno e infine il quarto, proteso all'indietro con la mano



per prendere quest'altro personaggio del passato, è sant'Ambrogio. I quattro dottori della Chiesa fanno un gruppo a sé: Gregorio, Ambrogio, Agostino, Girolamo.

Il personaggio di cui si vede solo la testa calva e barbata potrebbe essere san Benedetto e davanti a lui con le mani giunte, in abito verde, la sorella Scolastica come prototipo dei monaci e delle monache.

Gli altri personaggi sullo sfondo sono difficilmente identificabili e soprattutto in questo angolo destro sono raffigurate scene di ricongiungimento affettuoso: notiamo due uomini che si abbracciano, due che si baciano tendendosi da lontano o due fratelli che si riconciliano; sono immagini di felicitazione, di incontro festoso e di riconciliazione.

Sull'estrema destra, in alto, ci sono due personaggi anziani e barbati, in genere vi si riconosce Adamo, con folta barba bianca, e Noè, abbracciato a una persona più giovane, forse uno dei propri figli.

Questa interpretazione, che vede in questi personaggi alcuni protagonisti della storia dalla salvezza, è confermata dal fatto che, dalla parte opposta, nel cerchio esterno di sinistra, ci sono tutte donne, molte delle quali sicuramente sono citate nella Bibbia. Quella più in alto all'estrema sinistra, raffigurata molto vecchia e decrepita, come avvolta in un mantello tendente all'azzurro, non può essere che Eva, la prima madre e, davanti a lei, l'altra donna robusta e forte, simmetrica a Noè, deve essere la moglie di Noè. Infatti, in quanto superstite del diluvio è lei che poi ha dato origine a tutte le nuove generazioni.

È difficile però riconoscere delle persone precise in questa serie. La donna rappresentata di spalle, perché si sta girando indietro, la riconosciamo per il copricapo, è Giuditta; ha un copricapo cruciforme con cuffia blu, la stessa che porta nel pennacchio in cui è rappresentata dopo aver tagliato la testa di Oloferne: questo particolare aiuta l'identificazione. Tutte le altre sono invece di difficile riconoscimento, ci possono stare tutte le donne bibliche nominate, ma non ci sono gli elementi sufficienti per poter dire con certezza quali siano. Volendo, con un po' di azzardo si può dare il nome a tutte, però risulterebbe troppo frutto della fantasia.

Gli angeli tubicini

Se scendiamo verso il basso troviamo al centro la scena chiamata degli angeli tubicini, cioè degli angeli che suonano le trombe; riproducono un'immagine dell'Apocalisse dove gli angeli suonano le sette trombe consegnate loro come segno della fine dei tempi.

La tromba per l'inaugurazione del Giudizio è un elemento classico e comune.

Il *Dies Irae* canta:

Tuba mirum spargens somum,
Per sepulchra regionum,



Coget omnes ante thronum.

“La tromba diffonde questo meraviglioso suono e raccoglie tutti davanti al trono”.

Due angeli reggono dei libri, uno molto grande, l'altro più piccolino; quello piccolo contiene l'elenco degli eletti, dei salvati e quello grande l'elenco dei dannati. Questa sembra una visione negativa: mentre nella tradizione apocalittica due terzi si salvano e solo un terzo è ribelle, qui il senso è cambiato, c'è una prospettiva più tragica di una umanità gravemente peccatrice. Forse c'è un richiamo al detto evangelico: «Molti sono chiamati, ma pochi eletti» (Mt 22,14).

La discesa verso gli inferi

Scendendo ancora verso il basso troviamo diverse scene che rappresentano il passaggio dalla terra al cielo.

Sulla destra troviamo situazioni particolari di anime che “scendono” verso gli inferi.

Il primo personaggio a destra, a fianco agli angeli tubicini, è l'immagine della disperazione: mentre la speranza si è trasformata in un serpente verde che lo sta azzannando, egli si chiude un occhio. Ricordate? Lo stesso particolare lo abbiamo incontrato nel diluvio universale. La figura in primo piano, come umanità terrena che non vede, si chiude un occhio e questo guardare con un occhio solo le realtà terrestri, solo la materia senza lo spirito, porta alla disperazione. Due diavoli lo hanno ghermito e lo stanno tirando giù, non c'è più niente da fare. La continuità verticale con il gruppo degli apostoli potrebbe far pensare al personaggio di Giuda Iscariota, in quanto discepolo traditore che muore disperato, perché non chiede perdono e non si fida della misericordia divina. Sotto di lui, un altro diavolo si è preso sulle spalle un personaggio e lo sta portando all'inferno.

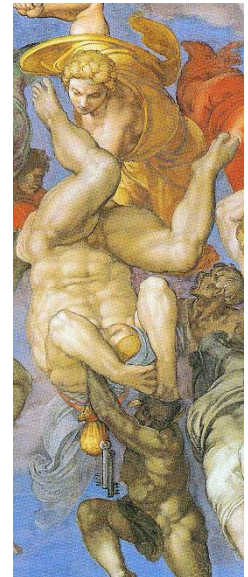


La sezione all'estrema destra rappresenta alcune scene difficili da comprendere: sembrano angeli che tirano pugni, sberle, colpiscono, capovolgono le persone.

C'è un diavolo che sta tirando giù qualcuno che è capovolto, dal collo infatti gli pendono le chiavi e il sacchetto dei soldi: è l'avarico. Qualcuno sostiene che sia un papa simoniac: si può intuire che sia un papa, perché ha le chiavi. È vero, ma tutti i padroni di casa hanno le chiavi. È comunque l'immagine del possesso avido e avaro.

Nell'insieme questi vari personaggi richiamano probabilmente il purgatorio: viene infatti evocata una lotta fra il bene e il male, una specie di purificazione dei peccatori dai vizi. Con calma si possono osservare tutte le scene e così riconoscere le figure simboliche dei sette vizi capitali: superbia, avarizia, lussuria, invidia, gola, ira e accidia.

Quello che vi ho evidenziato con il sacchetto dei soldi e le chiavi sarebbe il personaggio avaro, che non viene condannato all'inferno per l'avarizia, ma viene purificato in questo capovolgimento della sorte: ha la testa in basso e le gambe in alto, sta dibattendosi, mentre l'angelo lo picchia e a furia di pugni gli fa capire che la sua avarizia era sbagliata. È una visione michelangiotesca del purgatorio.



L'ascesa verso il cielo

Sul lato sinistro, in basso, sono invece rappresentate diverse scene di ascesa. La salita al cielo è faticosa, c'è però la mediazione dei santi, c'è l'aiuto fraterno, quella che chiamiamo la Comunione dei Santi. Ci sono delle persone che ne tirano su altre; alcune di esse, sulla nuvola, tendono le mani per afferrare chi sta arrivando. Ricordate la scena del diluvio universale dove avviene il contrario: i passeggeri della barca buttano fuori quelli che danno fastidio, o che cercano di aggrapparsi.



Qui invece c'è un aiuto vicendevole e coloro che salgono sono aiutati da altri. C'è un abbandono fiducioso. Interessante è una figura, sulla estrema sinistra, di donna raccolta che sta salendo in un atteggiamento di concentrazione, di affidamento; mentre è raccolta in preghiera, con le mani aperte vicino al volto, raccoglie anche le gambe e la vediamo salire: è l'ascesa della preghiera. È possibile riconoscere il rosario nelle mani di quell'angelo o santo che tira su due anime che si sono

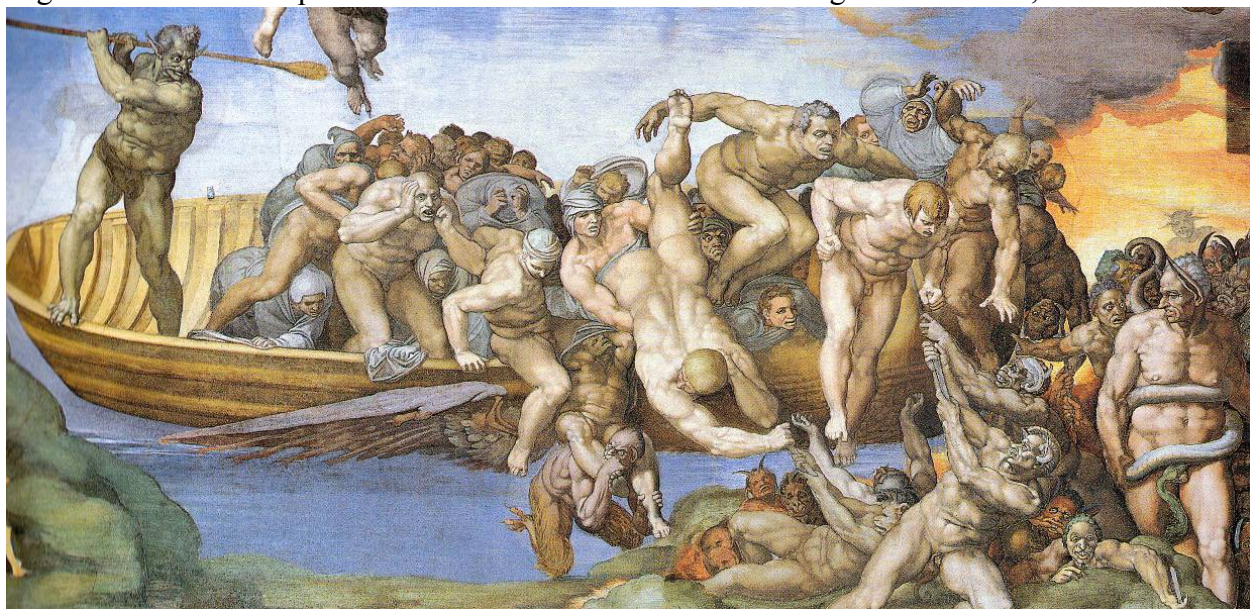
aggrappate alla corona.

Infine nella parte più bassa, sulla sinistra, con diverse particolari caratterizzazioni, Michelangelo ha rappresentato la risurrezione della carne: i morti stanno uscendo dalle tombe; in alcuni casi sono ancora scheletri, in altri la carne è già formata, ma sono ancora morti, in altri hanno già ripreso vita. Lo spunto all'artista viene da Ezechiele 37 e descrive con molteplicità di particolari questa realtà: "Credo la risurrezione della carne", ma la risurrezione va incontro al giudizio e il giudizio è separazione.



Un inferno dantesco

Nell'ultimo settore, quello sulla destra, in basso, viene rappresentato l'inferno. Qui l'ispiratore è Dante e il fiorentino Michelangelo rappresenta scene del fiorentino Dante. Caronte, sulla barca, con il remo picchia i dannati per farli scendere. In primo piano si vede una grande ala aperta, riapparsa dopo la ripulita del restauro: potrebbe raffigurare una barca alata oppure richiamare la figura mitica delle arpie. Numerose e varie sono inoltre le figure di dannati, caratterizzate da

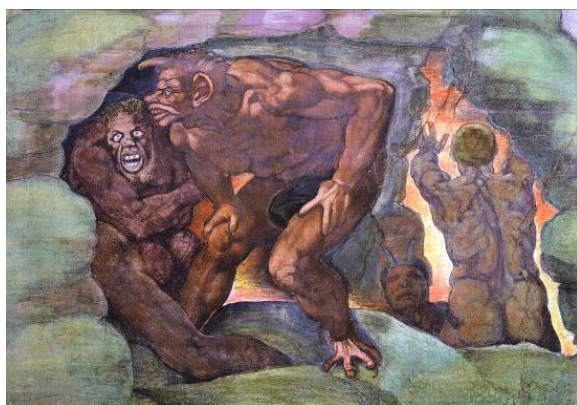


dolore, angoscia e oppressione.

Nell'angolo estremo, in basso a destra, è rappresentato Minosse. La faccia è quella di Biagio da Cesena, prefetto di sacrestia della Sistina, superiore degli agostiniani che guidavano la liturgia nella Cappella papale. Questi, quando vide l'opera quasi finita, disse in modo sprezzante a Michelangelo: "Mi sembra più adatto a un bagno pubblico che alla Cappella del papa". Michelangelo lo ricompensò riproducendo i suoi lineamenti con orecchie d'asino alla figura di Minosse e aggiunse anche un serpente che gli azzanna i genitali. Biagio da Cesena si lamentò con il papa Paolo III il quale, sorridendo, rispose: "Quello è l'inferno... e io non ho giurisdizione sull'inferno!". In qualche modo sorrise anche lui e si divertì nel vedere il proprio cerimoniere raffigurato all'inferno.

Al centro di tutto, in basso, c'è la grotta dei démoni. Ma non dimenticate che, sovrapposta alla grotta centrale, c'è la croce dell'altare. Se non si vede nella foto, la si può vedere nella realtà: la croce di Donatello è proprio contro la grotta dei démoni.

Celebrando la Messa sull'altare della Sistina, il pontefice alza gli occhi e vede il Cristo in croce che si sovrappone alla realtà bassa della rovina dell'umanità ed è proprio la croce di Cristo in basso, sull'altare della celebrazione eucaristica, che richiama quella in alto e si collega con il Cristo risorto al centro, principio e fine di tutte le cose; è la salvezza dell'umanità legata alla croce di Cristo e dovuta alla sua risurrezione. Il Cristo risorto, al centro, è il punto omega a cui tutto tende.



Questa meraviglia che è la Cappella Sistina è diventata uno scrigno di arte, ma soprattutto di teologia: vi è raffigurata la storia dell'umanità dall'alfa all'omega, dall'inizio alla fine, dalla creazione all'apocalisse finale, dal progetto al compimento, attraverso tutte le fasi della storia della salvezza. È il monumento all'umanesimo cristiano: Dio, che si è fatto uomo, valorizza l'uomo per farlo diventare Dio.

Così abbiamo completato questo lungo e impegnativo corso che ha cercato di tenere insieme arte e Bibbia, privilegiando l'arte, ma riconoscendo che era tutta Bibbia quella di cui abbiamo parlato.

Grazie per l'attenzione, l'impegno e la pazienza: vi invito a ritornare con lo sguardo e la riflessione su molti di questi particolari, per ripensare a queste immagini bibliche e a questi temi di salvezza dell'umanità.

