

Claudio Doglio

GLI AFFRESCHI DELLA CAPPELLA SISTINA

**RACCONTANO
LA STORIA DELLA SALVEZZA**

**XVIII Settimana Biblica
Certosa di Pesio 2016**

— 8 —

8 – Una nuova Volta, più bella del cielo.....	65
La necessaria ristrutturazione della Cappella Sistina.....	65
L'intervento di Michelangelo.....	65
Il progetto dell'intera volta.....	66
Il senso teologico delle varie immagini.....	70
Creazione e profezia.....	72
Lunette, vele e pennacchi.....	73
Giuditta sconfigge Oloferne.....	74
Davide sconfigge Golia.....	74
Ester sconfigge Aman.....	75
Il serpente di bronzo figura della croce.....	76

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

8 – Una nuova Volta, più bella del cielo

La Cappella Sistina venne terminata nei primi mesi del 1483. Tutta la volta era stata affrescata per prima come cielo pieno di stelle, ad opera dell'artista Pier Matteo d'Amelia.

L'opera finita venne inaugurata e dedicata nel solenne pontificale del 15 agosto 1483.

L'anno seguente papa Sisto IV morì e divenne papa Giovanni Battista Cibo con il nome di Innocenzo VIII; regnò fino al 1492, quando venne eletto Rodrigo Borgia, Alessandro VI, che regnò fino al 1503. Gli succedette Francesco Todeschini Piccolomini che prese il nome di Pio III, ma regnò meno di un mese; dal 22 settembre al 18 ottobre del 1503.

Ci fu quindi un altro conclave in cui venne eletto il cardinale Giuliano della Rovere, nipote di Sisto IV, che prese il nome di Giulio II. Regnò 11 anni fino al 1513. Sotto il pontificato di Giulio II la Cappella Sistina venne ulteriormente integrata. Di per sé era finita, non si pensava di aggiungere altro, era solennemente dedicata e lungo tutti questi anni e con i papi che ho elencato vennero fatte le celebrazioni ufficiali solenni nella Cappella Sistina finita.

La necessaria ristrutturazione della Cappella Sistina

C'erano stati però dei problemi, proprio all'inizio del pontificato di Giulio II. Nella primavera del 1504 la struttura di base della Sistina cedette. Abbiamo detto che c'era già una costruzione medioevale preesistente: i muri di base sono irregolari e probabilmente non erano ben fondati. In quell'anno ebbero un cedimento: la volta si crepò da cima a fondo, si determinò una crepa molto ampia, molte parti del cielo stellato che erano state raffigurate caddero, l'intonaco si ruppe e venne a crearsi una brutta crepa. Le pareti non subirono danni, ma il cedimento di un muro laterale causò un grave danno nel soffitto a botte: vennero messi parecchi mattoni dentro la crepa e si coprì con l'intonaco. Ma a questo punto la situazione estetica era rovinata e la condizione della volta precaria: non era un'opera finita, bisognava intervenire in qualche modo.

Sappiamo da una lettera di Michelangelo che nell'aprile del 1506 il papa gli propose di decorare la volta; ebbe però un conflitto con la curia papale per via della tomba monumentale commissionata in precedenza da Giulio II a Michelangelo. Il papa era ossessionato dalla costruzione della sua tomba, voleva che fosse una cosa maestosa con decine di statue e stava coinvolgendo grandi artisti in quest'opera. Michelangelo era giovane, aveva 31 anni, ma era già abbastanza esoso; si considerava bravo ed era già famoso; non andava facilmente d'accordo con i committenti, per cui ebbe uno scontro con le autorità pontificie e si allontanò velocemente da Roma. Il papa cercò di calmarlo, vennero ad accordi migliori e nel 1508 Michelangelo tornò a Roma e sottoscrisse il contratto.

Lì per lì non aveva voglia di lavorare in quell'edificio; quando venne convocato per la prima volta, vedendola dall'esterno disse: "Ma mi volete far dipingere il tetto di un granaio?". Vista dall'esterno la Sistina gli sembrò un granaio e si sentì quasi offeso dalla proposta di decorare il soffitto di un granaio. Non c'era mai stato dentro, non aveva letto libri con fotografie della Sistina, non era fra le persone importanti che partecipassero alle celebrazioni in Sistina; quindi ebbe l'onore di vederla perché gli commissionarono la volta. Quando poi entrò e la vide, beh... cambiò idea.

Il patto iniziale era che dipingesse dodici apostoli. C'erano da affrescare i punti di raccordo della volta con le pareti, praticamente gli archi intorno alle finestre, ed erano giusto dodici e a parere di Giulio II ci stavano bene i dodici apostoli.

L'intervento di Michelangelo

Il contratto fu fatto per dodici apostoli, poi Michelangelo ci ripensò e venne fuori la volta che conosciamo adesso; avrebbe dovuto fare tante stelle, un cielo unitario come quello di prima, con dodici apostoli in più. Gli apostoli proprio non ci sono, al posto dei dodici apostoli ci sono i veggenti, sette profeti e cinque sibille, la cui somma è comunque di dodici; tutto il resto venne

progettato con una notevole libertà da Michelangelo stesso, anche se certamente qualcuno gli spiegò i criteri che avevano guidato l'iconografia parietale.

Tenne quindi conto di questi particolari e da buon intenditore, non solo di arte, ma anche di Teologia e di Scrittura, fu lui stesso a progettare un insieme molto articolato, con una grande finta architettura che trasformasse la volta a botte in una particolare serie di archi trionfali. La popolò di figure umane, privilegiando l'umanità rispetto a ogni altro tipo di paesaggio. Non fece più grandi scorci paesaggistici, con montagne, alberi e uccelli: niente di tutto questo, solo figure umane.

La realizzazione della volta richiese a Michelangelo quattro anni di lavoro, dal 1508 al 1512. In questi quattro anni Michelangelo lavorò duramente e quasi da solo; all'inizio aveva un gruppo di aiutanti, ma nel giro di poco tempo litigò con tutti, non gli andava bene il lavoro di nessuno e si ridusse a fare tutto lui. Mentre le pareti sono opera di squadra, di molti pittori con tanti aiutanti e intere scuole che prestavano la propria attività, la volta è un'opera ciclopica di un unico uomo decisamente forte e coraggioso.

Era nato nel 1475; quindi quando iniziò a dipingere la volta nel 1508 aveva 33 anni, vi lavorò faticosamente fino ai 37, come dice lui stesso. Ha lasciato anche uno schizzo che ritrae se stesso, rappresentandosi in piedi con la mano tesa in alto a dipingere una figura della volta. L'ha messo a margine di una sua poesia, che dice la fatica dell'opera:

I'o gia facto un gozo in questo stento
chome fa l'acqua a' gacti in Lombardia
o ver d'altro paese che si sia
ch'a forza 'l ventre apicha socto 'l mento.

La barba al cielo ella memoria sento
in sullo scrigno e'l pecto fo d'arpia.
e'l pennel sopra'l uiso tuctavia
mel fa gocciando un ricco pauimento.

E' lombi entrati mi son nella peccia
e fo del cul per chontrappeso groppa
e' passi senza gli ochi muouo inuano.

Dinanzi mi s'allunga la chorteccia,
e per piegarsi indietro si ragroppa,
e tendomi com'archo soriano.



È un linguaggio cinquecentesco non facile da capire. Il pittore tenta di descrivere come si è ridotto: gli è venuto il gozzo, la barba è tutta sporca, è diventata il pavimento del pennello ed è stravolto rispetto alla schiena. Evidentemente deve essere stato un lavoro davvero faticoso dipingere l'immenso soffitto, con tutte le difficoltà delle proporzioni.

Il progetto di dipingere la volta della Cappella Sistina sorprese Michelangelo il quale dapprima non fu molto entusiasta della proposta, poi invece si appassionò all'opera. Avendo visto la meraviglia degli affreschi realizzati dai pittori del '400 pensò di aggiungere qualche cosa di veramente grande e geniale.

Durante i lavori non volle che nessuno vedesse la sua opera, nemmeno il papa, la qual cosa disturbò alquanto Giulio II. Tolsero finalmente tutte le impalcature, che l'artista stesso aveva progettato, nel mese di settembre del 1512 e l'inaugurazione fu fatta il 31 ottobre seguente dal papa Giulio II, che vi celebrò solennemente la Messa della solennità di Tutti i Santi.

Il progetto dell'intera volta

La proposta iniziale – come si è detto – era semplicemente quella di riprendere il cielo stellato che c'era prima, aggiungendo le figure di dodici apostoli. Non gli piaceva come progetto, troppo banale e semplice; studiò quindi attentamente come ripartire l'immenso spazio di quella volta.

Linearmente è lunga 36 metri e larga 13, ma lo spazio da dipingere è maggiore data la concavità della superficie.

Era semplicemente tutto intonaco bianco, senza linee architettoniche e quindi il pittore – che era invece anzitutto scultore e architetto e si cimentava per la prima volta nella pittura – progettò dapprima una architettura della volta: disegnò una serie di linee, di motivi architettonici che ripartissero lo spazio e creò una serie di archi trionfali.

Anche noi dobbiamo prendere conoscenza di questi spazi e imparare a dare il nome ai vari settori che analizzeremo, perché non riusciamo a capirci se non comprendiamo i vocaboli.



Lunetta



vela



pennacchio

– *Lunette*: sopra le dodici finestre laterali, sei per lato, si aprono degli spazi semicircolari che vengono chiamati “lunette”; essendoci sei finestre per lato ci sono sei lunette che erano vuote, cioè dipinte a tinta unita. Altre due si trovano sulla parete della porta e altre due c'erano anche sulla parete dell'altare. In tutto erano 16 e sono 14. Ognuna ha la dimensione di mt. 4,30 x 2,15.

– *Vele*: sopra otto di queste lunette, quattro per lato, ci sono delle forme triangolari che determinano il raccordo con la volta, si chiamano “vele”. Le ha evidenziate propriamente Michelangelo, disegnando la struttura architettonica e delimitando uno spazio triangolare abbastanza ristretto. Dico abbastanza, perché ogni vela è mt. 3,4 x 2,45. Lo spazio è quindi notevole, ma molto lontano dallo spettatore che è sul pavimento cosmatesco, a circa venti metri di distanza.

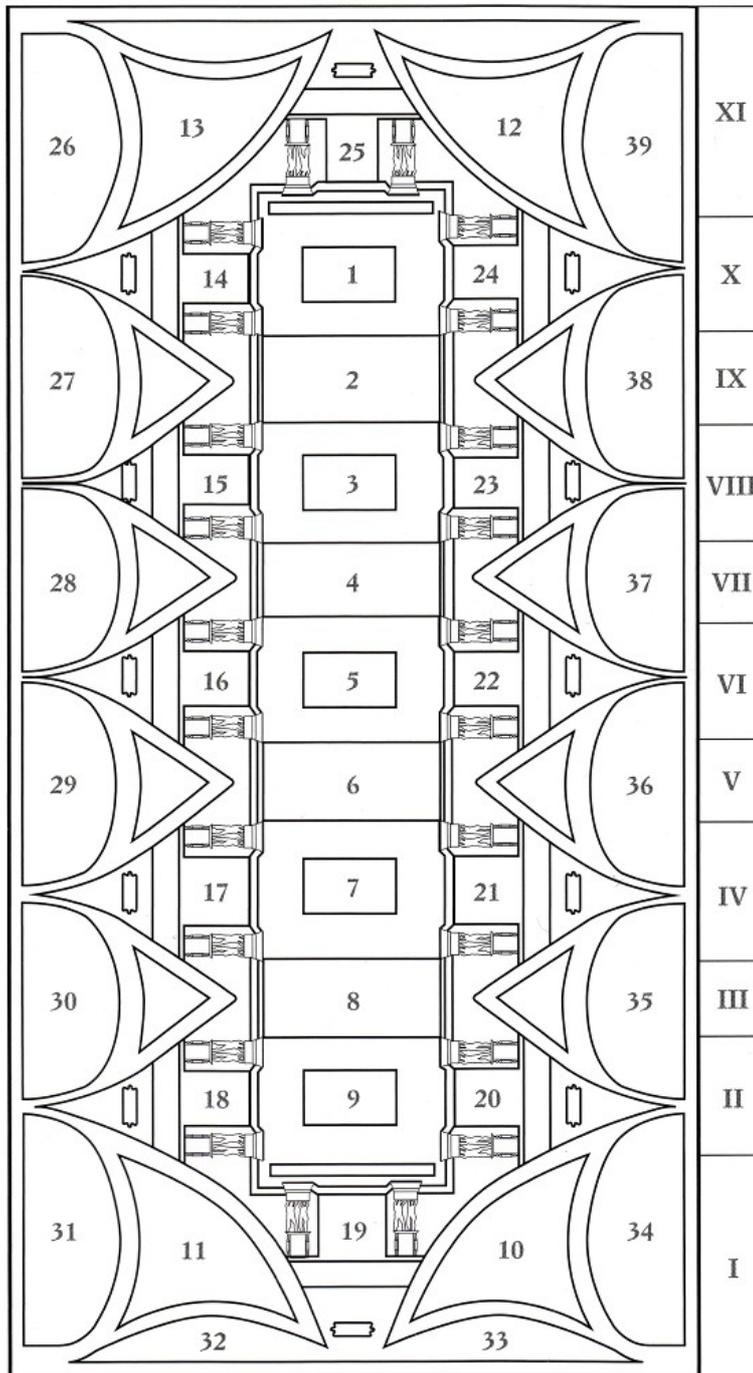
– *Pennacchi*: su ogni lato abbiamo quindi sei lunette e quattro vele; e le altre due finestre? Essendo nell'angolo sono raccordate con la volta attraverso una forma particolare che viene chiamata “pennacchio”; è un triangolo con i lati concavi, molto ampio; ogni pennacchio misura mt. 9,70 x 5,70. Naturalmente sono quattro, uno per angolo.

Il piede della volta si inserisce fra i due pennacchi e determina un spazio triangolare al centro nella parete di fondo e nella parete dell'altare.

Il resto della volta Michelangelo lo ha diviso anzitutto realizzando con motivi architettonici un lungo rettangolo i cui lati non toccano propriamente le vele, ma lasciano degli spazi. Il grande rettangolo centrale è stato a sua volta diviso in nove rettangoli, ma non tutti uguali, c'è infatti un gioco di alternanza. Il primo è più piccolo (mt. 2,60 x 1,70), il secondo occupa invece tutto lo spazio (mt. 5,70 x 2,80). I rettangoli grandi sono quattro, i rettangoli piccoli, alternati, sono cinque.

È meglio considerarli tre a tre. Primo gruppo: piccolo-grande-piccolo; secondo gruppo: grande-piccolo-grande; terzo gruppo: piccolo-grande-piccolo. Anche la tematica è ternaria: tre gruppi di tre soggetti: i primi tre sono dedicati alla creazione del mondo, i tre centrali all'uomo, gli altri tre a Noè.

La Volta



Affreschi

1. Separazione della luce dalle tenebre
2. Creazione del Sole, della Luna e delle piante
3. Separazione delle acque
4. Creazione di Adamo
5. Creazione di Eva
6. Peccato originale e Cacciata dal Paradiso terrestre
7. Il sacrificio di Noè
8. Il diluvio universale
9. L'ebbrezza di Noè

Pennacchi

10. Il ritorno al campo degli israeliti di Giuditta
11. Uccisione del gigante Golia
12. Il serpente di bronzo
13. Punizione di Aman

Veggenti

14. Profeta Geremia
15. Sibilla Persica
16. Profeta Ezechiele
17. Sibilla Eritrea
18. Profeta Gioele
19. Profeta Zaccaria
20. Sibilla Delfica
21. Profeta Isaia
22. Sibilla Cumana
23. Profeta Daniele
24. Sibilla Libica
25. Profeta Giona

Antenati di Cristo

26. Aminadab
27. Salmon/Booz/Obeth
28. Roboam/Abias
29. Ozias/Joatham/Achaz
30. Zorobabel/Abiud/Eliachim
31. Achim/Eliud
32. Giacobbe/Giuseppe
33. Eleazar/Mathan
34. Azor/Sadoch
35. Iosias/Techonias/Salathiel
36. Ezechias/Manasses/Amon
37. Asa/Iosaphat/Ioram
38. Iesse/Davide/Salomone
39. Naason

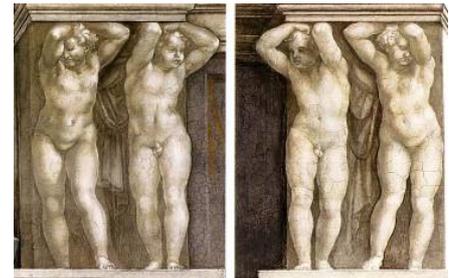
Nota: in questa mappa la numerazione dai quadri centrali della Volta ripercorre la sequenza delle storie bibliche.

Rimanevano gli spazi fra pennacchi, vele e grande rettangolo centrale. Michelangelo pensò a dei costoloni di raccordo. Dai lati di ogni vela si innalza quindi un motivo architettonico ognuno costituito da una coppia di atlanti che sorregge la trabeazione superiore la quale attraversa tutta la volta. Questi elementi architettonici sono raccolti due a due, sebbene siano quasi simmetrici: sembrano tutti paralleli e a uguale distanza. Determinano una serie di cinque archi trionfali, pensati sul modello classico del monumento costruito per celebrare il trionfo dell'imperatore.

Fra una vela e l'altra si crea uno spazio che Michelangelo ha formulato come quadrato: era lo spazio in cui dovevano essere collocati i dodici apostoli. Michelangelo progettò invece di inserirvi dodici veggenti, 7 profeti e 5 sibille. Ognuno di questi personaggi è racchiuso in una specie di edicola, seduto su un trono, con i piedi appoggiati a una mensola che sembra in profondità, ma in realtà è solo un meraviglioso gioco di prospettive: è tutto piatto, eppure l'occhio riesce a vedere una notevole profondità e una varietà di spazi.



Lateralmente, ogni veggente è separato dal resto da due coppie di piccoli atlanti; si chiama "atlante" la figura umana che sorregge un capitello come se fosse una colonna. Nell'antichità se erano donne venivano chiamate *cariatidi*, se erano prigionieri venivano detti *telamòni*; in genere qui si preferisce adoperare il termine generico *atlante*. Sono sempre coppie di bambini, e in genere, da quel che si può capire, sono coppie maschio-femmina.



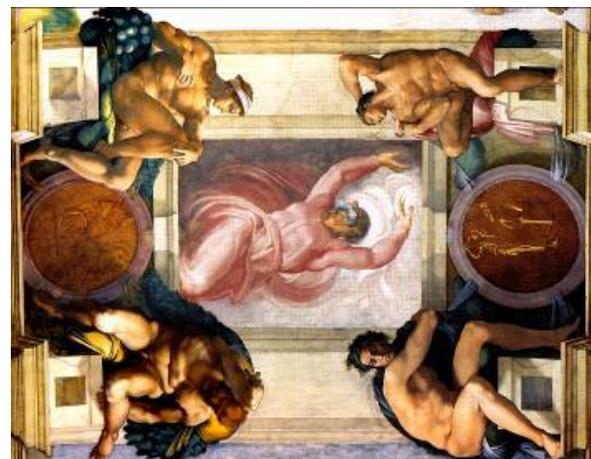
Fra una coppia e l'altra, nello spazio in cui si inserisce la vela, resta una doppia zona triangolare, difficilissima da occupare e Michelangelo vi inserì figure di ignudi, colorati come se fossero di bronzo e con fondo scuro.

In mezzo, la punta della vela si congiunge con la trabeazione della volta attraverso il cranio di un ariete, una figura di morte e allusiva al diavolo. Gli ignudi bronzesi su fondo scuro sono infatti figure diaboliche, sono gli angeli imprigionati.



La fantasia teologica di Michelangelo riempì la volta di figure umane, intese però come immagini angeliche o concetti astratti raffigurati attraverso il corpo umano e li distinse in elementi buoni ed elementi cattivi. Anche le colonne diventano figure umane: i due piccoli atlanti e i diavoli, tutti in posizione diversa, si possono passare in rassegna con attenzione lungo tutto il perimetro della volta e risultano tutti diversi, ma sempre simmetrici. In ogni unità le due figure sono speculari.

Se ci portiamo al centro della volta, nel grande rettangolo centrale, notiamo ancora un'altra caratteristica molto importante. I cinque rettangoli minori hanno una cornice molto ampia, perché ai quattro angoli sono presentati quattro ignudi, raffigurazioni geniali del corpo umano in diverse posizioni con un intento significativo: sono cinque gruppi di quattro per cui gli ignudi sono venti, tutti diversi e tutti sostanzialmente simili nel loro intento di cornice. Se ne vedono due per lato, le teste sono tutte e quattro verso il centro.



Questi ignudi, oltre a reggere talvolta rametti di rovere e ghiande, con dei drappi sorreggono scudi di bronzo. Sembra che questi scudi abbiano

dei fori attraverso i quali passano drappi in genere dorati o di altri colori e i due personaggi seduti sul piedistallo reggono questi scudi di bronzo, che contengono delle figure: sono scene dell'Antico Testamento, dipinte tinta su tinta, come se fosse un bronzo cesellato. Il motivo era quello classico dei famosi scudi di Achille o di Enea che i grandi poeti avevano descritto: anche qui nella volta vengono presentati questi grandi scudi. Ne abbiamo uno per coppia per cui se gli ignudi sono venti, le coppie sono dieci, che reggono dieci scudi bronzei con scene dell'Antico Testamento.

Una volta che è stato progettato l'insieme architettonico, si trattava poi di riempirlo. Le lunette e le vele presentano uno spazio davvero difficile da riempire, perché è uno spazio irregolare, limitato, e tenendo conto della distanza dallo spettatore non si potevano fare scene piccole, che sarebbero risultate invisibili, ma bisognava realizzare figure grandi. Nelle vele, pertanto, non ci sono figure in piedi, perché non riempirebbero il triangolo e, per un gioco di armonia compositiva, in genere sono presentate persone sedute o sdraiate o gruppi di persone in genere sedute.

Lo stesso avviene con le lunette; dato lo spazio che sembra metà ciambella, non si possono rappresentare figure in piedi e quindi il genio di Michelangelo ha progettato di far sedere dei personaggi sull'arco inferiore e in questo modo riempie la scena: è il modo per far stare naturalmente una persona in quello spazio strano e limitato.

Molti altri spazi sono stati occupati da cartigli, così le lunette portano tutte al centro un rettangolo con i nomi, anche perché altrimenti sarebbe stato assolutamente impossibile identificare i personaggi. Sono i nomi degli antenati di Gesù, divisi in modo non coerente; in alcune lunette abbiamo un solo antenato, in altre due, in altre tre. Evidentemente c'è una organizzazione dovuta a motivi artistici più che teologici.

Sotto le figure dei profeti e delle sibille restava ancora una forma triangolare da riempire: il piede dell'arco che poggia sul piedistallo verticale, la parasta che segna la divisione delle campate da una finestra all'altra. Anche quello spazio è stato colmato da figure umane: sono dei putti che, in modi tutti diversi, sorreggono la scritta che identifica il veggente che si trova sopra. Queste scritte sono legate con drappi verdi e i vari putti sorreggono in modi differenti la scritta.



Il senso teologico delle varie immagini

Nella progettazione concreta delle figure da collocare nei vari spazi certamente Michelangelo fu aiutato e indirizzato da alcuni teologi i quali, nella corte pontificia, conoscevano i criteri che avevano guidato i pittori quattrocentisti. Sono passati però diversi anni, venticinque anni dalla inaugurazione della Sistina; alcuni pittori che hanno lavorato alle pareti sono già morti e anche i teologi che avevano progettato gli affreschi non c'erano più; nell'ambito della corte pontificia sono cambiate tutte o quasi le persone. Il cardinale Giuliano della Rovere, che era presente negli affreschi, adesso è il papa Giulio II, ma non è un teologo. Suo zio Sisto IV sì, era stato professore di teologia, ma Giulio II non se ne occupò mai molto, né di teologia, né di lettere, né di pittura.

Quando Michelangelo gli chiese per la sua statua funebre: "Che cosa le metto in mano?", non ebbe dubbi a dire: "Una spada". Si sentiva un guerriero ed era più un generale d'armata che non un uomo di spirito o di lettere. Perciò siamo certi che Giulio II non determinò nessuna scelta nella impostazione. C'erano però uomini di ingegno che in qualche modo trasmisero l'idea di fondo. Lo riconosciamo perché il messaggio originale della Cappella dedicata a Maria, come progetto dell'umanità ideale – pienamente salvata fin dall'inizio come Immacolata e destinata alla salvezza eterna come Assunta – viene trasmesso a Michelangelo.

Guardando l'insieme di tutta la volta provate a tirare idealmente le diagonali in modo tale da avere il centro della volta. Che cosa c'è al centro?

La creazione della donna e la posizione centrale è proprio della donna: Adamo è laterale, laterale è anche il Signore Dio, mentre centrale è la donna; ma in una posizione decisamente devota: è inchinata davanti al Signore con le mani giunte. Al centro di tutto c'è la creazione della donna senza peccato originale. È chiaro, Eva è creata immacolata, per questo è il centro.



Era il pensiero che aveva sviluppato il teologo Francesco della Rovere in quella sua famosa conferenza sull'Immacolata: se Dio ha creato Eva senza peccato è perché intendeva creare un'altra donna senza peccato che portasse a compimento il progetto della liberazione dal peccato. Credo che sia un elemento molto importante, il centro della volta.

In questa fantasmagoria di figure, rappresentate in tutte le più svariate posizioni fra architettura e umanità, c'è un centro ideale e i quattro ignudi che circondano la scena centrale rappresentano le virtù cardinali; sono segnati dall'oro ed hanno festoni dorati, con cui sorreggono i medaglioni. Rappresentano l'età dell'oro, il vertice della storia. Non per niente, a fianco, c'è la sibilla Cumana, quella evocata nella quarta egloga di Virgilio (*Bucolica* IV,6), in cui si annuncia che *redeunt Saturnia regna*, ritornano i regni di Saturno:

In questa fantasmagoria di figure, rappresentate in tutte le più svariate posizioni fra architettura e umanità, c'è un centro ideale e i quattro ignudi che circondano la scena centrale rappresentano le virtù cardinali; sono segnati dall'oro ed hanno festoni dorati, con cui sorreggono i medaglioni. Rappresentano l'età dell'oro, il vertice della storia. Non per niente, a fianco, c'è la sibilla Cumana, quella evocata nella quarta egloga di Virgilio (*Bucolica* IV,6), in cui si annuncia che *redeunt Saturnia regna*, ritornano i regni di Saturno:

«Ultima Cumaei venit iam carminis aetas
magnus ab integro saeculorum nascitur ordo.
Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna,
iam nova progenies caelo demittitur alto»

«È giunta l'ultima era dell'oracolo di Cuma,
nasce di nuovo il grande ordine dei secoli.
Già ritorna la Vergine, ritornano i regni di Saturno,
già una nuova stirpe scende dall'alto del cielo»

Era una diffusa nozione mitologica e luogo comune della poesia antica che il regno di Saturno, durante i primi tempi dell'umanità, fosse stato un aureo periodo di virtù e di giustizia: ne parla Virgilio nell'Eneide, la descrive Ovidio nelle *Metamorfosi*. Nel Medioevo si era ripresa questa idea come speranza di una riorganizzazione del mondo: Dante vi allude spesso nei suoi sogni di riforma politica e sociale, vedendo in Virgilio un inconsapevole profeta della redenzione. Recuperato dall'umanesimo, Virgilio porta con sé la valorizzazione della sibilla di Cuma che annuncia la nuova età dell'oro. Quest'idea piaceva a Giulio II, perché si sentiva l'inauguratore di una nuova età dell'oro ed egli, raggiunta una posizione di prestigio, di potenza, di sicurezza e anche di benessere, pensava di portare a compimento le opere iniziate dai suoi predecessori e si sentiva realizzatore di una nuova età felice.

Dalla parte opposta alla sibilla Cumana, in corrispondenza al rettangolo centrale, c'è il profeta Ezechiele, citato ampiamente nell'omelia del professor Francesco della Rovere in forza di una immagine non molto nota, ma importante: la porta del tempio attraverso cui passa il Signore. Nella sua progettazione del nuovo tempio Ezechiele descrive una porta che guarda a oriente, attraverso la quale il Signore entrerà di nuovo nel tempio per prenderne possesso (Ez 43,4). Poi si sofferma a riflettere sulla condizione di questa porta:

Mi condusse poi alla porta esterna del santuario rivolta a oriente; essa era chiusa. Il Signore mi disse: «Questa porta rimarrà chiusa: non verrà aperta, nessuno vi passerà, perché c'è passato il Signore, Dio d'Israele. Perciò resterà chiusa. Ma il principe, in quanto principe, siederà in essa per cibarsi davanti al Signore; entrerà dal vestibolo della porta e di lì uscirà» (Ez 44,1-3).

La lettura allegorica di questo testo ha portato i teologi a vedervi un'immagine profetica di Maria, porta del cielo, attraverso la quale il Signore è passato per scendere in terra, ma che è rimasta perfettamente chiusa nella sua perpetua verginità e integra innocenza. L'età dell'oro è

quella inaugurata dalla incarnazione di Cristo: se Virgilio, citando il ritorno della *Virgo*, pensava alla dea Astrea che ultima si era ritirata dalla terra alla fine del regno di Saturno, i lettori cristiani non hanno dubbi nel riconoscervi un'allusione a Maria Vergine, Madre di Cristo, che – venendo in terra – porta davvero un'età dell'oro, ristabilendo giustizia e pace.

Dunque, l'arco centrale di tutta la volta è incentrato sulla donna come figura di Maria, ovvero immagine ideale dell'umanità. Al centro stanno il profeta biblico, l'attesa pagana, le virtù cardinali, ma soprattutto l'evento della creazione, figura della nuova creazione.

	Iosias, Iechonias, Salathiel		Ezechias, Manasses, Amon		Asa, Iosaphat, Ioram		Iesse, David, Salomon			
Giuditta e Oloferne	Sibilla Delfica		Profeta Isaia		Sibilla Cumana		Profeta Daniele		Sibilla Libica	Serpente di bronzo
Profeta Zaccaria	Ebbrezza di Noè	Sacrificio di Noè	Diluvio universale	Peccato originale	Creazione di Eva	Creazione di Adamo	Separazione della terra dalle acque	Creazione degli astri e delle piante	Separazione della luce dalle tenebre	Profeta Giona
David e Golia	Profeta Gioele		Sibilla Eritrea		Profeta Ezechiele		Sibilla Persica		Profeta Geremia	Punizione di Aman
	Zorobabel, Abiud, Eliachim		Ozias, Ioatham, Achaz		Roboam, Abias					

I due scudi bronzei centrali contengono da una parte la punizione di Nicanore e dall'altra Alessandro Magno che si inginocchia davanti al sommo sacerdote. Il primo episodio, tratto dal Secondo Libro dei Maccabei, riguarda un generale empio che tenta di aggredire Israele e viene drasticamente punito; il secondo episodio è piuttosto leggendario, non presente nel Libro dei Maccabei, ma ricostruito idealmente. La figura di un re che si inginocchia davanti al sommo sacerdote contiene un messaggio politico, che piaceva molto a Giulio II: l'autorità civile deve piegare le ginocchia davanti all'autorità religiosa e gli avversari che attaccano la Chiesa vengono inevitabilmente puniti.

Alla raffigurazione della volta dunque soggiace un cuore teologico, che abbraccia e spiega l'insieme. Tutto questo ci dice con chiarezza che Michelangelo fu aiutato, venne cioè istruito su che cosa fare. Evidentemente, se in partenza gli si era detto di fare degli apostoli, l'idea, molto semplice, doveva essere di Giulio II: “Sono dodici spazi ... Mettici i dodici apostoli!”. Michelangelo espresse la sua perplessità, ne parlò certamente con dei competenti i quali gli spiegarono i criteri che avevano guidato la realizzazione delle opere parietali: a questo punto si mise in moto la ricerca teologica di Michelangelo.

Creazione e profezia

Se le pareti rappresentano Antico e Nuovo Testamento, più la storia della Chiesa con i papi, Mosè e Gesù più la tradizione ecclesiastica, Michelangelo capì che mancava “il prima” di Mosè e perciò ritenne necessario riandare alle origini della storia di salvezza e progettare nel centro della volta le scene principali della Genesi: creazione, peccato, diluvio. È un anticipo geniale di quello che gli attuali studiosi della Genesi dicono essere la trama dei primi 11 capitoli.

I tre momenti rappresentati nella volta possiamo renderli con *creazione, de-creazione, ri-creazione*. Sono i temi dei tre blocchi centrali della volta: la creazione del mondo, la de-creazione tramite il peccato e la ri-creazione dopo il diluvio.

Era necessario inoltre inserire le figure profetiche, come importanti elementi biblici e classici. Mosè è il legislatore, manca però quella parte importante della Bibbia che è la profezia. Avendo dodici posti Michelangelo avrebbe potuto inserire dodici profeti; nel canone però ci sono quattro profeti maggiori e dodici minori, in ogni caso tutti non si potevano rappresentare, bisognava fare una scelta. Si aggiunse allora un'idea decisamente umanistica e rinascimentale che è quella di inserire anche delle figure pagane; vennero quindi scelte cinque sibille, proprio per alternare l'attesa di Israele e l'attesa delle genti.

Secondo una tradizione teologica molto antica anche il mondo pre-cristiano non ebreo ha avuto una sua rivelazione. I semi del Verbo hanno segnato anche la cultura classica e quindi pure nel mondo greco-romano sono riconosciute le forme carismatiche, documentate come oracoli e

sibille. Publio Terenzio Varrone, nel I secolo a.C., aveva catalogato dieci sibille: Persica, Libica, Delfica, Cimmerica, Eritrea, Samia, Cumana, Ellespontina, Frigia e Tiburtina. Virgilio parla significativamente della sibilla Cumana, la cita nella quarta egloga, la descrive e la presenta nel sesto libro dell'Eneide, quando costei fa da guida a Enea nel mondo dei morti. Il Rinascimento, che vuole valorizzare la cultura antica, dà quindi peso alle sibille come figure profetiche del mondo classico. All'inizio del *Dies Irae*, un testo medioevale, si dice che l'annuncio del giorno dell'ira viene testimoniato dall'autore biblico (Davide) e dal veggente pagano (Sibilla):

<i>Dies Irae, dies illa,</i>	Giorno dell'ira, quel giorno che
<i>solvet saeculum in favilla</i>	dissolverà il mondo terreno in cenere
<i>teste David cum Sybilla</i>	come annunciato da Davide e dalla Sibilla.

Davide è il nome sintetico per indicare la Scrittura ispirata, la Sibilla è la cultura, il mondo ispirato pagano, tutte e due le tradizioni dicono che il mondo finirà.

Sulla stessa linea, dunque, si pone Michelangelo che decide di raffigurare profeti e sibille, cinque per lato più uno per ogni sezione centrale della parete di fondo e della parete dell'altare. Su queste due pareti vengono posti due profeti mentre gli altri dieci spazi vengono articolati in modo alternato: un profeta e una sibilla. Se guardiamo solo una parete abbiamo il passaggio sibilla-profeta-sibilla-profeta-sibilla e dalla parte opposta di ogni arco, a ogni profeta corrisponde una sibilla: cinque e cinque. I profeti però in tutto sono sette perché ci sono i due in più; c'è quindi una sottolineatura di maggior prestigio della profezia biblica. Il tema che ha voluto sviluppare Michelangelo in questo insieme è quello della attesa, attesa della salvezza, da parte d'Israele e di tutte le genti.

Lunette, vele e pennacchi

Nelle lunette e nelle vele pensò quindi di inserire gli antenati di Cristo. Dal primo capitolo del vangelo secondo Matteo ebbe l'elenco di 42 nomi di persone che precedono Cristo: questi 42 personaggi andavano benissimo per riempire tutte le lunette e le vele. Dato che di questi personaggi nella grande maggioranza dei casi non si sa nulla, essi offrirono all'artista la possibilità di una grande libertà, per cui Michelangelo non solo rappresentò gli uomini nominati nella genealogia, ma vi aggiunse anche le mogli, quindi poté inventare figure maschili e femminili creando una molteplicità di atteggiamenti e di stati d'animo.

Notiamo che il paesaggio è sparito: in questi dipinti michelangeloeschi domina la figura umana, sono inseriti pochi piccoli particolari di oggetti, ma la natura, il paesaggio è praticamente scomparso; anche nei grandi rettangoli della volta il ruolo della vegetazione e del paesaggio è minimo, insignificante.

Concentriamoci adesso sugli elementi che mancano ancora alla nostra considerazione, di cui non abbiamo ancora detto nulla, cioè i pennacchi.

Nell'insieme della volta Michelangelo ha voluto presentare in modo particolarmente enfatico il tema dell'attesa e tutti questi personaggi sono malinconici, preoccupati, tristi, delusi, stanchi, annoiati. I pennacchi – che sono quattro e molto grandi, ai quattro angoli della cappella – offrirono uno spazio decisamente maggiore per poter raffigurare qualche storia e quindi Michelangelo decise di rappresentare delle storie bibliche di salvezza.

I quattro pennacchi rappresentano quattro scene di salvezza di Israele attraverso la mediazione di una persona umile e debole. Sopra la porta di ingresso i due pennacchi rappresentano l'uccisione di Oloferne da parte di Giuditta e l'uccisione di Golia da parte di Davide. Nei due pennacchi sopra l'altare viene rappresentata l'uccisione di Aman per la mediazione di Ester e nell'ultimo la liberazione di Israele dai serpenti velenosi tramite il serpente di bronzo, figura della croce.

Giuditta sconfigge Oloferne

Vediamo da vicino questi pennacchi e cominciamo con quello di Giuditta. Viene rappresentata in un'unica scena la storia narrata nel libro di Giuditta.

Questa giovane, avvenente vedova ha il coraggio di uscire dalla città di Betulia per affrontare il tremendo generale Oloferne, che ha assediato la città e sta per conquistarla. Con le sue arti femminili lo conquista, si fa invitare a cena, illude il generale di accettare l'invito a letto, ma, dopo averlo fatto ubriacare, lo decapita e, aiutata dalla serva, mette la testa nella borsa e la porta nella città di Betulia che viene liberata, mentre l'esercito nemico si ritira sconfitto e umiliato.

Giuditta è una tipica figura mariana: "Benedetta tu fra le donne – dicono a Giuditta quando torna dalla campagna militare – tu sola hai sconfitto il nemico". La scelta dell'episodio dipende proprio dalla sua simbologia mariana: una donna ha sconfitto l'avversario.

Michelangelo raffigura questa scena con pochi elementi narrativi. Al centro c'è Giuditta di spalle, vestita molto bene con una particolare acconciatura dei capelli a forma di croce. (Ricordatevi questa calottina che copre la testa di Giuditta perché vi servirà nel giudizio universale per riconoscere Giuditta). La serva, posta di fronte, regge sulla testa un vassoio in cui c'è la testa di Oloferne: sembra il ritratto di Michelangelo. Sulla destra, il corpo morto del generale è in una posizione tale che il collo senza testa non si veda e giace in una postura assolutamente innaturale: un cadavere non tiene la gamba alzata, né il braccio in alto; se però stesse come stanno i cadaveri non riempirebbe bene la scena e quindi il pittore deve dare l'impressione quasi della persona che ancora si sta muovendo e agitando nello spasmo della morte. Le cortine della tenda servono per riempire cromaticamente lo spazio. Gli restava un angolo sulla sinistra e vi ha inserito un soldato addormentato con il braccio appoggiato a uno scudo; decisamente qui c'è solo la campitura, la testa è quasi non finita. Notate invece l'impegno che il pittore ha messo nella delineazione dei particolari di Giuditta e della serva rispetto alle altre figure. La donna che, inerme e sola, ha vinto il potente e prepotente nemico.



Davide sconfigge Golia

L'altro pennacchio, simmetrico a questo, rappresenta l'episodio biblico di Davide e Golia che è servito da modello letterario per il racconto di Giuditta. Non si poteva rappresentare Golia in piedi, perché nello spazio disponibile non ci stava; se si metteva Golia in piedi Davide rimaneva troppo piccolo e allora notate l'impegno del pittore a pensare la scena adattandola allo spazio che ha a disposizione. Quindi, avendo uno spicchio lungo, mette Golia per lungo, disteso per terra, già caduto. In primo piano c'è la fionda, è quella che è servita per abbattere il gigante filisteo.



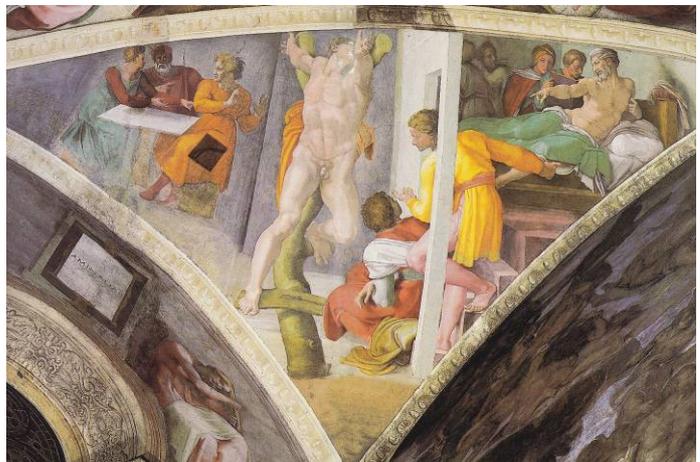
In quella famosa conferenza di Francesco della Rovere sull'Immacolata la fionda di Davide era uno degli elementi allegorici che erano interpretati come figura di Maria. È la fionda che ha abbattuto il gigante, lo strumento debole e povero che, impugnato da Dio, ha colpito la forza del peccato e lo ha abbattuto; la fionda viene quindi messa in primo piano come elemento simbolico e allegorico.

Davide è saltato a cavalcioni sulle spalle del gigante, che ha la faccia rivolta all'indietro, e sta per vibrare il colpo con la spada stessa di Golia: è il momento in cui il piccolo vince il grande, il disarmato e debole ha la meglio sul forte. Per riempire lo spazio nell'angolo a destra Michelangelo ha inserito due figure di soldati, potrebbero essere Saul e un generale, ma servono semplicemente come riempitivi.

Ester sconfigge Aman

Il terzo pennacchio continua il tema della storia della salvezza tramite persone deboli e propone la scena narrata nel Libro di Ester. In questo caso abbiamo una vicenda con più scene, come facevano i pittori del '400.

Al centro domina la figura di Aman il cattivo, nudo e appeso a un palo, crocifisso in un modo strano. Il libro di Ester racconta del tentativo di questo Aman, generale del re persiano, di uccidere Mardocheo, zio di Ester e tutti gli ebrei: aveva il progetto di uno sterminio, noi diremmo oggi un genocidio. Mardocheo però scopre l'intento criminale e chiede alla parente Ester, divenuta sposa del re Assuero, di intercedere a favore del suo popolo.



Cominciamo a leggere la scena da destra e vediamo il re Assuero, disteso a letto, mentre un assistente sta leggendo un libro. Una sera in cui non riusciva a dormire, il re chiese che gli venissero lette le cronache degli ultimi anni, un buon modo per addormentarsi; così gli venne ricordato un tentativo di colpo di stato, sventato grazie alle informazioni date da un certo Mardocheo. Il re allora dice: “Lo abbiamo ricompensato questo Mardocheo?”; “Veramente no!”, rispondono gli assistenti. Il re convoca allora il ministro Aman e gli dà l’incarico di onorare Mardocheo. Aman, vestito di giallo, esce e trova Mardocheo seduto sulla porta. Mardocheo è raffigurato come l’uomo della soglia, l’uomo seduto sulla porta, sul confine: è l’uomo saggio che sta tra le due parti, non che tiene il piede in due staffe, ma, seduto umilmente alla porta, è servitore del re di Persia, eppure resta fedele alla sua tradizione israelita. Naturalmente Aman, dopo aver onorato Mardocheo contro sua voglia, è furibondo. A questo punto interviene Ester.

Ci spostiamo sulla sinistra e vediamo la scena dell’invito a tavola. Ester ha invitato a pranzo sia il re Assuero – lo vediamo sullo sfondo con la barba bianca – sia il ministro Aman caratterizzato dal vestito giallo e in quella occasione Ester denuncia ad Assuero il ministro come aggressore del suo popolo e di lei.

Una piccola curiosità. Notate il quadrilatero di colore diverso: nell’ultimo restauro si è fatta la scelta di conservare qualche tassello per mostrare come era il colore prima del restauro stesso. Quindi, in punti dove non c’è possibilità di confusione, con una linea geometrica ben delimitata, si è lasciato il colore di prima, in modo tale che lo spettatore possa rendersi conto di come è cambiata la situazione dopo il restauro. Lo stesso vale per il cornicione: in alto al centro c’è una sezione che non è stata pulita in modo tale da far vedere la differenza fra quello che aveva dipinto Michelangelo, ed è stato riportato all’originale, e quello che era diventato a causa della fuliggine e dell’unto vario.

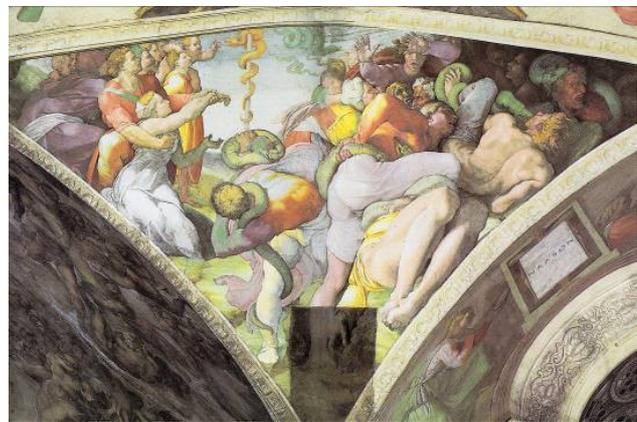
L'imperatore Assuero libera Ester e condanna a morte Aman. Al centro c'è quindi l'esecuzione capitale: il testo biblico parla di palo, ma nella tradizione cristiana la sua morte è vista come figura negativa del crocifisso. Anche Dante lo presenta così nel XVII canto del Purgatorio: «Poi piove dentro a l'alta fantasia / un *crucifisso*, dispettoso e fero / ne la sua vista, e cotal si moria; // intorno ad esso era il grande Assüero, / Estèr sua sposa e 'l giusto Mardoceo, che fu al dire e al far così intero».

Che sia Aman il “crocifisso” lo si capisce perché ha il mantello giallo appoggiato alla schiena: pur essendo nudo, è accompagnato ancora dal colore che lo caratterizza. Anche in questo caso una donna, una persona debole e indifesa, è intervenuta a salvare il popolo e si è così realizzata la salvezza.

Il serpente di bronzo figura della croce

Il quarto pennacchio rappresenta una scena biblica narrata nel Libro dei Numeri al capitolo 21 ed è una vicenda capitata ad Israele durante il viaggio nel deserto. Vengono addirittura presentati serpenti volanti: si vedono serpenti che arrivano dall'alto e piovono sul popolo avvinghiandosi intorno alla persone, stritolandole.

La parte destra soprattutto mostra questo groviglio di corpi e di serpenti. Nel 1506 era stato scoperto il gruppo del Laocoonte, una splendida statua ellenistica che era sepolta nella Domus Aurea di Nerone sul colle Oppio. Quando avvenne la scoperta e la statua, restaurata e ripulita, fu portata nel palazzo vaticano, Michelangelo era presente e lo studio di quell'opera meravigliosa, mai vista prima, gli servì da modello; riprodusse così a suo modo il Laocoonte, inserendolo come argomento biblico in questa scena.



Al centro, leggermente spostata sulla sinistra, c'è l'asta con il serpente di bronzo, simbolo della croce: ciò che fa male può fare anche bene, da dove veniva il male di là può venire il bene: oggettivare il peccato e guardarlo permette di sconfiggerlo.

Sulla sinistra troviamo una coppia uomo-donna e in questo caso è evidente l'influsso dei teologi quattrocenteschi: questa infatti è una ripresa voluta del motivo sponsale presente negli affreschi precedenti. La donna bianco-vestita è l'immagine della Chiesa morsicata dal serpente, ma invitata a guardare alla fonte della salvezza. Lo sposo la sta sollevando, le alza il polso e orienta lo sguardo al serpente di bronzo, alla croce di Cristo, fonte della nostra salvezza.

C'è già in questa scena un anticipo di giudizio: sulla sinistra ci sono i salvati, quelli guariti, mentre sulla destra sono raffigurati quelli aggrediti i cui sguardi sono altrove. Chi non guarda il peccato, non lo riconosce e non lo confessa, non lo può vincere e quindi ne viene sconfitto.

Un altro rettangolo in basso è stato conservato per farci vedere come era brutta la situazione precedente, assolutamente inimmaginabili erano quei colori così vivaci. Pensate che tutta la volta era di quel grigio uniforme per cui sembrava che il procedimento michelangiolesco fosse quasi a tinta unita e nei libri d'arte del passato si teorizza l'abilità di Michelangelo nel tratto monocromatico: “Non è un pittore cromatico”, l'hanno detto grandi studiosi d'arte. Il grande restauro moderno ha cambiato radicalmente tale giudizio.

Tra il giugno del 1980 e l'ottobre 1984 il primo stadio del restauro, quello riguardante il lavoro sulle lunette di Michelangelo, era stato completato. L'attenzione dei lavori si trasferì quindi sulla volta, che venne completata nel 1989, e da qui al Giudizio Universale. Lo stadio finale del cantiere fu il restauro degli affreschi murali, approvato nel 1994 e reso pubblico l'11 dicembre

1999, quando Giovanni Paolo II tenne un solenne discorso in occasione della cerimonia di conclusione dei restauri degli affreschi parietali della Cappella Sistina:

«Cinque anni fa, l'8 aprile 1994, potei additare, nei colori originari finalmente ritrovati, le opere michelangiolesche che indubbiamente danno il tono a quest'aula e in certo senso la assorbono, tale è la loro grandiosità. Esse si spingono fino all'ultimo orizzonte della teologia cristiana, additando l'alfa e l'omega, gli inizi e il giudizio, il mistero della creazione e quello della storia, tutto facendo convergere verso il Cristo salvatore e giudice del mondo. Oggi però lo sguardo è invitato a sostare sul più umile ma pur significativo ciclo parietale, che diede il primo volto alla Cappella voluta da Sisto IV».

Grazie a questi pregevoli lavori di pulizia si è scoperto un Michelangelo vero genio del colore e del colore vivace, addirittura del cangiamento. Si chiama così il fenomeno per cui lo stesso vestito assume sfumature di diversi colori, ma è organizzato talmente bene che lo spettatore quasi non se ne accorge e ha l'impressione che siano solo riflessi e ombre.