



Carla Mancosu

La Cappella Sistina

Vol. I - Da Sisto IV a Giulio II



Carla Mancosu

La Cappella Sistina

Vol. I - Da Sisto IV a Giulio II

eBook per l'arte

un'iniziativa

 Associazione
Culturale
Finestre sull'Arte

© 2011 eBook per l'Arte – Carla Mancosu
Prima Edizione 2011

Licenza

Creative Commons 3.0 – Attribuzione - Non commerciale – No opere derivate

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>

In copertina

Pietro Perugino, *La Consegna delle Chiavi*
Roma, Città del Vaticano, Cappella Sistina

I titoli di opere d'arte sottolineati e colorati in blu sono cliccabili: si aprirà l'immagine dell'opera (necessaria connessione a internet).

Introduzione

Questo lavoro non si pone come mera descrizione della Cappella Sistina, a cui sarà dedicato il primo capitolo; vuole piuttosto essere un'analisi di come il tema della prefigurazione sia una sorta di passaggio di testimone da un pontificato all'altro. Intanto, chiarisco il concetto di "prefigurazione", parola con cui si intende la profezia, il preannuncio della venuta di Cristo negli episodi veterotestamentari.

Sicuramente il riferimento agli affreschi quattrocenteschi sarà immediato, dal momento che esiste una vastissima bibliografia che dissipa ogni dubbio di carattere iconologico in merito e visto che è chiaro che mettere a diretto confronto delle scene della vita di Mosè con quelle della vita di Cristo vuol dire riconoscere nella vita del primo una profezia dell'avvento del secondo e ribadire la superiorità di quest'ultimo.

Ma perché l'esigenza, da parte di Sisto IV, di istituire questo confronto e di ribadire il primato della Chiesa su qualunque altro tipo di valore? Si proceda con ordine. Questo pontefice salì al soglio pontificio in un momento di grandi cambiamenti: l'umanesimo con i suoi valori si andava affermando e il Concilio tentava di soverchiare l'autorità di un papato sempre più vicino a valori materiali piuttosto che spirituali.

Sisto IV impresse una svolta a tutto questo: proveniva dall'ambiente francescano, notoriamente sobrio, e cercò di affermare la piena potestà papale in molti modi, per esempio facendo concepire ai più importanti teologi dell'epoca un grandioso programma iconografico, dedicato alla cappella più importante della Cristianità (in cui si eleggeva il pontefice) che dimostrasse chiaramente il valore del successore di Cristo in terra. Pensiamo allora alle scritte sui monumenti raffigurati nei vari affreschi, come quella riportata ne *Il castigo di Core, Datan e Abiron* in cui leggiamo: "nessuno si prenda l'autorità se non chiamato da Dio, come Aronne", messaggio che poi si completa nel celeberrimo affresco del Perugino *La consegna delle Chiavi*.

Questo programma si sarebbe completato nel giro di una ventina d'anni, cioè quando Giulio II avrebbe commissionato a Michelangelo

la decorazione della volta. Non possiamo certo pensare che Michelangelo possa aver concepito tale programma da solo (sempre nel primo capitolo verranno infatti introdotte le figure di Pietro Galatino, Egidio da Viterbo e Giorgio Benigno Salviati), ma possiamo comunque intuire che ci sia una soluzione di continuità con il ciclo precedente: l'artista infatti avrebbe inserito gli episodi mancanti del Vecchio Testamento e il riferimento alla venuta di Cristo e alla funzione della Chiesa sarà ancora presente in immagini come la vite nell'episodio *L'ebbrezza di Noè*, in quella del *Diluvio Universale*, o nei pennacchi ma, a mio avviso, con un mutato significato.

Qui alla riaffermazione del concetto di primato del Pontefice e della Chiesa si associa un percorso di redenzione che muove in duplice senso: dall'ingresso al fondo seguendo degli episodi in cui dalla disfatta totale del genere umano si ritorna a uno stadio in cui Dio è presente; dalle lunette alla volta seguendo un cammino fatto di conoscenza e fede che parte dalla raffigurazione di antenati di Cristo, passa per profeti e sibille (queste ultime chiaro segno che i tempi sono cambiati e che la cultura pagana si è fusa con quella cristiana) e arriva di nuovo alle raffigurazioni della Genesi. Il lavoro di Michelangelo è un simbolo di come sia viva l'esigenza di redimersi, di come sia viva l'attesa di una purificazione che cancelli le sporcizie da una Chiesa che sembra Babilonia e che deve tornare ad essere una via di salvezza, esigenza che diventerà tangibile nel maestoso Giudizio Universale, realizzato in piena tempesta Riformista.

Due modi diversi di vedere la stessa tematica, da un lato l'uso fatto da un papa impegnato a ribadire l'importanza della sua carica; dall'altro un papa interessato ad affermare il suo potere ed un artista pronto, oltre che ad accontentarlo, capace a trasferire nelle figure le ansie, le angosce e le speranze del suo tempo.

Questo lavoro muoverà da una descrizione della Cappella e della sua storia, per poi analizzare, nelle sezioni successive, l'ambiente culturale in cui si sono inquadrate i due pontefici (Sisto IV e Giulio II), cosa importante per delineare le idee e le fonti che stavano alla base di entrambi i cicli (pensiamo ad esempio all'importanza, in ambito francescano, di Giocchino da Fiore o alle opere dello stesso Sisto IV); a questo punto si potrà arrivare a rintracciare una soluzione di

continuità tra le figure dei due pontefici (la continuità è rintracciabile anche nel fatto che Sisto IV era zio di Giulio II) e si analizzeranno i due cicli, sia sul piano stilistico che su quello contenutistico- iconografico.

Indice generale

I. La Cappella Sistina: l'edificio, la sua storia	8
Il significato simbolico della Cappella Sistina	12
Il padre della Cappella Sistina: Sisto IV ed il suo ambiente culturale	13
La figura di Gioacchino da Fiore	16
II. Il ciclo degli affreschi quattrocenteschi	20
Lo stile degli affreschi	32
III. Giulio II ed il suo tempo	34
IV. La Volta Michelangiolesca	36
Le lunette e le vele della Volta	39
I quattro pennacchi	45
I veggenti: Profeti e Sibille	48
Le scene genesiache	54
Conclusioni	63
Bibliografia	67

I. La Cappella Sistina: l'edificio, la sua storia

La Cappella Sistina fu edificata da papa Sisto IV (1471 – 1484) tra il 1475 ed il 1483, anno in cui fu dedicata alla Vergine Assunta. La paternità del progetto è ascrivibile a Baccio Pontelli, tuttavia nei documenti ufficiali Giovannino de' Dolci figura in qualità di supervisore. L'edificio si presenta come un'aula rettangolare le cui misure sono 40,93 m di lunghezza per 13,5 m di larghezza e 20,7 m di altezza. Tra il 1481 ed il 1483 fu decorata dai maggiori artisti del Quattrocento italiano: Pietro Perugino, Cosimo Rosselli, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio e Luca Signorelli. Nel senso dell'altezza la cappella è divisa in tre ordini di cui l'ultimo è più aggettante rispetto agli altri (per permettere la connessione dei peducci della volta ai pilastri). Dal basso verso l'alto, questi ordini risultano decorati nel seguente modo: finti arazzi, scene della vita di Mosè e scene della vita di Cristo, infine ritratti di pontefici martirizzati. La parete d'altare era decorata da una pala, realizzata dal Perugino, raffigurante la Vergine Assunta, mentre la volta a botte ribassata era decorata da un cielo stellato, opera di Pier Matteo D'Amelia. Il pavimento, decorato a *opus alexandrinum*, andava a costituire una sorta di percorso di devozione che portava il Pontefice ed il suo entourage, in occasione delle funzioni, a seguire un particolare tragitto dall'ingresso della Cappella al Sancta Sanctorum, zona interdetta ai laici e separata da una transenna marmorea¹.

Tra i documenti utili alla ricostruzione della storia della commissione, ricordiamo un documento contrattuale nel quale i quattro pittori Cosimo Rosselli, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio e Pietro Perugino si impegnano a concludere le scene entro il 15 Marzo del 1482. Il compenso venne stabilito da Giovannino de' Dolci, sulla base delle storie già eseguite, stimate 250 ducati. I lavori si possono rite-

¹ La transenna marmorea è stata realizzata da Mino da Fiesole, Andrea Bregno e Giovanni Dalmata.

nera conclusi nel 1482, sulla base di una cronaca di Sigismondo de' Conti, che a tale anno data un elogio agli affreschi.

Particolarmente importanti, dal punto di vista iconografico, risultano le scene riportate nel secondo ordine: abbiamo episodi tratti sia dall'Antico Testamento che dal Nuovo, scelte in base alla loro importanza in fatto di contenuti, in modo tale che la vita di Mosè e quella di Cristo potessero essere paragonate nelle loro comuni fasi principali: ciò permette di istituire quindi un paragone tra le condizioni dell'umanità *sub lege* e quella *sub gratia*, quindi tra le alleanze stipulate da Dio con il genere umano.

Le scene della vita di Cristo vengono messe in parallelo alle scene della vita di Mosè secondo un ben preciso programma iconografico voluto da Sisto IV ed ideato in ogni suo dettaglio da due personaggi a lui molto vicini ed appartenenti all'ordine francescano², Antonio da Pinerolo e Bartolomeo de Bellis.

Le fonti utilizzate per la creazione di questo ciclo di affreschi sono state fondamentalmente opere teologiche riferite all'esegesi allegorizzante tra queste: la *Expositio super septem visiones libri apocalypsis*, attribuito a sant'Ambrogio ma datato al IX secolo, e le opere di Gioacchino da Fiore, una figura che ebbe gran peso nell'ambiente francescano. Il frate calabrese, infatti, si farà portatore di una nuova teoria in cui l'età del Vecchio Testamento altro non è che la profezia del Nuovo, secondo un procedere binario che ritorna nelle scene dipinte sulle pareti; Cristo e Mosè si contrappongono ma allo stesso tempo procedono in modo parallelo. Altro elemento caratterizzante la speculazione gioachimita è l'assoluto spiritualismo con cui si affronta la religione e l'attesa millenaristica di un Papa *angelicus*, che avrà il compito di aprire una nuova era, una terza era che apparirà allo Spirito Santo³. In quest'ottica vanno interpretati gli affreschi quattrocenteschi delle pareti sistine: esiste una corrispondenza tra Vecchio e

² È importante ricordare l'appartenenza dello stesso Sisto IV all'ordine francescano, fatto che influenzerà le sue scelte in campo artistico e culturale.

³ Terza Era che sarà rappresentata negli affreschi dell'Ospedale di Santo Spirito in Sassia.

Nuovo, una corrispondenza in cui il Nuovo è in un certo qual modo più importante del Vecchio, in quanto portatore di una rivelazione completa (parallelismi tra Mosè e Cristo); il Pontefice, continuatore di Cristo sulla terra grazie a Pietro (cfr. *La consegna delle chiavi*), è infallibile nel suo giudizio e ha pieni poteri. L'ambizioso programma di Sisto IV⁴ venne però accantonato dai suoi successori, che non operarono sull'edificio.

Operazioni si resero necessarie però durante il pontificato di Giulio II per problemi statici, per cui si rinforzò la cappella con catene ed inserti di mattoni. Il soffitto di Pier Matteo D'Amelia risultò così irrimediabilmente danneggiato, al punto tale che nel maggio del 1506 si scelse di affidare la nuova decorazione della volta a Michelangelo, che all'epoca non era in buoni rapporti con il Pontefice, causa la famigerata "tragedia della sepoltura"⁵. Michelangelo fu raggiunto da una nota informativa in quell'anno, ma aveva come priorità la realizzazione del monumento funebre del pontefice.

Giulio II nel frattempo aveva conquistato Bologna e costretto l'artista a raggiungerlo per eseguire una colossale statua in bronzo che lo rappresentasse e che fosse un chiaro segno di potere sulla città. Michelangelo si mise a lavoro per motivi finanziari; si riparlò della commissione della volta solo nel 1507 e la chiamata a Roma arrivò nel 1508. Il primo progetto prevedeva delle figure di apostoli su troni e una fascia centrale di decorazioni geometriche, ben presto abbandonato per far posto all'attuale decorazione, composta da vele e lunette⁶ con gli antenati di Cristo, i Profeti e le Sibille, quattro pennacchi raffiguranti le miracolose salvazioni del popolo ebraico e al centro nove

⁴ Per una più approfondita analisi si vedano i paragrafi "Il padre della Cappella Sistina: Sisto IV ed il suo ambiente culturale" e "Il ciclo degli affreschi quattrocenteschi".

⁵ Con il termine "tragedia della sepoltura" si intende la realizzazione del mausoleo di Giulio II, travagliata da ripensamenti ed abbandoni da parte del committente; per tale argomento si rimanda a bibliografia appropriata.

⁶ Definite da F. Mancinelli "Liber Generationis Jesus Christi", cfr: F. Mancinelli, A.M. de Strobel, "Michelangelo, le lunette e le vele della Cappella Sistina: Liber Generationis Jesus Christi", Roma 1992.

riquadri (cinque piccoli compresi tra quattro grandi) che raffigurano altrettante scene della Genesi, dall' ebbrezza di Noè alla Separazione della Luce dalle Tenebre.

In quanto continuatore dello zio, Giulio II restò fedele sempre allo stesso ambiente: dell'*entourage* papale fecero parte Pietro Colonna, detto Galatino, Egidio da Viterbo e Giorgio Benigno Salviati (ma il suo nome originario era Juraj Dragišić), tutti teologi agostiniani. Tra gli affreschi quattrocenteschi e quelli cinquecenteschi si ha una fondamentale differenza infatti: se da una parte vediamo lo sviluppo binario di due cicli di storie, dall'altra vi è un percorso dinamico verso la salvezza, una tensione verso un Dio annunciato sin dalle origini del mondo, nei passi della Genesi e nella stessa cultura pagana. Mi riferisco alla presenza delle Sibille e degli Ignudi, chiaro retaggio dell'Antico.

Queste presenze a mio avviso sono anche dovute al mutato contesto storico: la religione cristiana, sotto la figura di un pontefice che si comporta quasi come un imperatore romano, si fonde con la cultura pagana, riscoperta dagli umanisti. Quindi le scene delle lunette, dei pennacchi, della Genesi, e le raffigurazioni dei Profeti e delle Sibille indicano un percorso di salvezza che inizia e si conclude sotto il segno di Cristo, che, come preannunciato da Gioacchino da Fiore, si pone davanti alle età del Vecchio e del Nuovo Testamento con il Giudizio Universale. La volta fu conclusa nel 1512, anno in cui fu riconsacrata da Giulio II.

Oltre a Michelangelo, alla Cappella Sistina lavorò anche Raffaello Sanzio, realizzando per Papa Leone X una serie cartoni preparatori⁷ per arazzi che furono poi realizzati nella bottega di Bruxelles di Pieter Von Aelst.

Il lavoro di Michelangelo alla Sistina non terminò, dal momento che nel settembre del 1533 il Papa Clemente VII gli commissiona la ridipintura della parete d'altare della cappella. Nel 1534 Michelangelo tornò a Roma, una Roma mutata nel profondo dopo il Sacco⁸ e so-

⁷ Il soggetto degli arazzi riguarda gli Atti degli Apostoli, con storie di Pietro e Paolo.

⁸ Si intende il Sacco di Roma, avvenuto nel 1527 ad opera dei Lanzichenecchi.

prattutto dopo la Riforma; accantonò il progetto con la morte di Clemente VII per poi riprenderlo sotto Papa Paolo III Farnese, che lo liberò finalmente dai debiti contratti verso la famiglia Medici per permettergli l'esecuzione del *Giudizio*, che sarebbe stato scoperto nel 1541.

Il *Giudizio*, opera emblematica del tardo Rinascimento, esprime una visione del mondo tragica ed angosciata, annullando quindi quelle che erano state le certezze proprie del Rinascimento e facendosi portatore delle tensioni che si erano andate accumulando in quegli anni.

Il significato simbolico della Cappella Sistina

Non solo gli affreschi della Cappella, ma la sua stessa struttura richiama il confronto col Re Salomone, confronto da cui il pontefice esce vincitore.

Secondo Eugenio Battisti, la Cappella richiamerebbe da vicino la struttura del Tempio di Salomone, la cui descrizione è riportata nel libro dei Re (6, 2), nelle dimensioni e nelle proporzioni. Questo perché, sostiene Battisti, la Cappella doveva essere un diretto termine di paragone tra Sisto IV ed il re Salomone: la simbologia del tempio come archetipo della Chiesa (che è richiamata anche nell'affresco, eseguito dal Signorelli, della Fuga dall'Egitto, in cui troviamo una donna che porta con sé un modellino della Sistina) risalirebbe però al 1200, cioè all'epoca di Durando, quindi il confronto pontefice-Salomone sarebbe da retrodatare (accogliendo la tesi proposta dal Salvini) a Nicolò V o meglio ancora a Nicolò III. E proprio ad un parente di Nicolò III si deve (nota la Squarzina⁹) l'aggiunta di due colonne tortili nell'antica basilica di San Pietro che i documenti dicono provenire dal tempio di Salomone. Sisto IV quindi non sarebbe l'artefice di questo confronto,

⁹ Vedi Silvia Danesi Squarzina, "la Sistina di Sisto IV e l'eredità del pensiero religioso medievale" in "Ricerche sul '400 a Roma: pittura e architettura", Roma, Bagatto libri, 1991

ma l'avrebbe ripreso e tenuto presente nel momento in cui ha commissionato i lavori: infatti Sisto IV ha lavorato sull'altezza della Cappella, aggiungendo tra tutti il ripiano più alto, dove stanno le finestre (per intenderci: quello dove Michelangelo ha affrescato le lunette con la serie degli antenati di Cristo), rendendo l'edificio ancora più simile al tempio di Salomone.

Il confronto tra i due è ribadito anche nelle iscrizioni che caratterizzano le architetture dipinte nell'affresco del Perugino "[*La consegna delle chiavi*](#)", in cui il pontefice dichiara di essere inferiore in quanto a sfarzo rispetto a Salomone, ma di superarlo in quanto a sentimento religioso.

La superiorità della religione cristiana su quella ebraica è un tema che possiamo trovare anche nella speculazione di Gioacchino da Fiore, cui si ispira Sisto IV ed il suo *entourage* per elaborare anche il programma iconografico della Cappella.

Altro elemento di contatto con il mitico re Salomone è l'interesse per la Cabala. Sisto IV, anche per la formazione ricevuta (Rabano Mauro, Beda il Venerabile, sant'Ambrogio, sant'Agostino, Isidoro di Siviglia), ha modo di interessarsi alle simbologie legate al numero, che ritorna anche nella decorazione pittorica della Cappella: otto, in origine, erano le scene raffigurate sulle pareti; ottagonale il tempio che fa da sfondo alla Consegna delle Chiavi; otto è simbolo della Resurrezione e del Nuovo Testamento; nella scena della punizione dei Ribelli abbiamo invece la rappresentazione di un edificio che di colonne ne presenta sette¹⁰, numero simbolo dell'Antico Testamento.

In [questa immagine](#) e in [quest'altra](#) abbiamo vedute dell'esterno della Cappella Sistina: si noti come la struttura dell'edificio richiami il modellino portato dalla donna all'estremità sinistra dell'affresco del Rosselli, raffigurante [l'attraversamento del Mar Rosso](#).

¹⁰ Per Calvesi, forse il Settizonio.

Il padre della Cappella Sistina: Sisto IV ed il suo ambiente culturale

Sisto IV, al secolo Francesco della Rovere, nacque in provincia di Savona nel 1414 e giovanissimo entrò a far parte dell'ordine francescano, dove si formò e prese i voti. Svolse la sua formazione secondo il canone in vigore negli Studi Conventuali tardo medievali; cinque anni propedeutici alla filosofia ed alla teologia studiando le arti del Trivio: grammatica, retorica e dialettica. I testi su cui si fondarono questi cinque anni furono *La Grammatica* di Elio Donato, l'*Institutio de arte grammatica* di Prisciano, Cicerone, Isidoro di Siviglia. Dopo questi cinque anni lasciò Savona per intraprendere lo studio delle arti del Quadrivio a Chieri, dove ebbe modo di conoscere i *secreta naturae* aristotelici. Da Chieri a Pavia, impegnato in metafisica e morale, si relazionava alle opere di Scoto, Mairone, Ockham.

Questo tipo di formazione era una regola per chi come lui era membro dell'Ordine Franciscano, che prevedeva la predicazione qualificata, pronta al dialogo e anche a fronteggiare le più agguerrite eresie. Divenne dottore in Teologia nel 1444, insegnò nelle principali università italiane, tra cui anche quella di Roma, fino ad essere creato cardinale da Papa Paolo II nel 1467.

Sisto IV salì al soglio pontificio nel 1471, in un periodo abbastanza complesso per il papato, in cui l'istituzione stessa rischiò di collassare a causa di molteplici fattori, primo tra tutti la rivalutazione, comune sia ad umanesimo che a Rinascimento, dell'individuo come *Homo*¹¹. La nascita, o meglio la rinascita dell'uomo naturale¹² portò alla comparsa del concetto di Stato, il che provocò il capovolgimento del quadro. Si aveva una istituzione (il papato, appunto) che fin dalla sua na-

¹¹ Questo è un retaggio della rivoluzione culturale del XIII secolo, contesto in cui san Tommaso d'Aquino adattò le teorie aristoteliche a quelle cristiane, portando ad una progressiva affermazione della figura del cittadino rispetto a quella del suddito. Chiaramente, ciò portò alla critica all'istituzione papale, che propinava la sua dottrina sotto forma di diritto.

¹² Cioè l'uomo come individuo sganciato da leggi umane.

scita aveva aspirato ad essere una istituzione giuridica, che dava le leggi ai suoi sudditi ma che non riusciva più nel suo scopo in quanto l'uomo naturale, rinascendo, aveva imparato a formulare un proprio giudizio in materia anche religiosa¹³. Il potere acquisito dal papato attraverso l'uso di un diritto coercitivo si indeboliva sempre di più, in quanto il rapporto individuo-divinità non era più ritenuto oggetto di diritto.

Umanesimo e Rinascimento, tuttavia, esercitarono anche un influsso molto potente sulle loro manifestazioni culturali: il papato inevitabilmente fu coinvolto in quest'attrazione e l'istituzione divenne una tra le principali promotrici delle manifestazioni culturali umanistico-rinascimentali; è proprio nell'ultima metà del Quattrocento che i più grandi pensatori dell'epoca convergono a Roma, città dove si raccolgono antichi manoscritti e si ha una costante opera di riedificazione di infrastrutture, palazzi e fortezze, necessarie per la vicinanza dei nemici.

L'influenza del Rinascimento non si limitò solo a questo: come si è detto, la rinascita dell'uomo naturale portò ad un cambiamento della figura del pontefice che, se fino ad allora era stato un funzionario dell'istituzione, adesso si andava ponendo come figura preponderante, portando ad una progressiva decadenza dell'istituzione. Ormai era il pontefice e la sua persona che contavano; si erano capovolti i valori che avevano posto le basi, nel V secolo, della nascita del papato.

Questo portò alla formazione di diverse fazioni nel collegio cardinalizio e si ebbe una situazione quasi analoga a quella del decimo secolo, cioè quando l'aristocrazia romana influiva sul papato, ed i pontefici, per cercare di mantenere salda la loro autorità, ricorsero allo stratagemma del nepotismo.

Queste, quindi, le condizioni in cui il papato versava quando Sisto IV salì al soglio pontificio; i suoi primi sforzi puntarono nella politica interna, al rafforzamento della propria posizione e, in politica estera, a promuovere una ripresa dell'iniziativa da parte della cristianità con-

¹³ Ciò portò alla nascita di numerose manifestazioni di rinascita individuale predicanti un rapporto più intimo con Dio.

tro l'espansione ottomana. Quanto alla lotta contro i turchi, Sisto IV cercò di far rivivere, ultimo tra i pontifici, lo spirito della crociata, indirizzando una serie di bolle a tutti i regnanti europei e inviando loro cinque cardinali legati, espressamente nominati. La reazione fu tiepida; il papa allora, con il concorso di Napoli e di Venezia allestì una squadra navale, che prese Smirne ma si sciolse nel gennaio 1473. In seguito, il fervore per la crociata andò scemando e l'attenzione del pontefice si rivolse all'Italia.

Come altri pontefici, Sisto IV praticò il nepotismo, consacrando cardinali cinque dei suoi nipoti, tra cui Giuliano della Rovere, che salirà al soglio pontificio come Giulio II. Sisto acconsentì all'Inquisizione spagnola, emanò una bolla nel 1478 che istituiva un inquisitore a Siviglia, sotto pressione politica di Ferdinando II di Aragona, che minacciava di ritirare l'appoggio militare del suo Regno di Sicilia. Sisto discusse su protocollo e prerogative della giurisdizione, fu scontento degli eccessi dell'Inquisizione e prese misure per condannare gli abusi più plateali nel 1482. Nelle questioni ecclesiastiche, Sisto IV istituì la festa (8 dicembre) dell'Immacolata concezione della Vergine Maria e annullò formalmente (1478) i decreti riformisti del Concilio di Costanza.

In merito alla sua politica culturale, si può dire che Sisto IV, da appartenente all'ordine francescano, si improntò alla sobrietà piuttosto che allo sfarzo come i suoi predecessori. Il suo rapporto con l'Umanesimo fu, dopo la profonda diffidenza di Paolo II, caratterizzato dalla tolleranza; infatti fu riaperta l'accademia di Pomponio Leto, che prima era clandestina, riabilitò il Platina, che divenne responsabile della Biblioteca Vaticana¹⁴, si occupò di risanare le precarie condizioni del Rione Borgo (tra questi interventi si ricordino i lavori all'Ospedale di Santo Spirito in Sassia) e infine si occupò della ristrutturazione della Cappella Sistina, concepita come un piccolo fortino, e della sua decorazione ad affresco, concepita per riaffermare la *potestas papalis* e

¹⁴ Si faccia riferimento all'affresco di Melozzo da Forlì del 1477, in cui si commemora la consegna delle chiavi della biblioteca vaticana da parte di Sisto IV al Platina.

raffigurante episodi biblici ritenuti significativi sulla base della tradizione patristica, e della speculazione medievale, primo tra tutti Gioacchino da Fiore.

La figura di Gioacchino da Fiore

Nacque intorno al 1130 a Celico, in Calabria. La sua posizione sociale è difficile da determinare, come anche il modo in cui visse la sua giovinezza; di sicuro però c'è che compì, all'epoca della Seconda Crociata, un viaggio in Oriente, da cui tornò tra il 1150-51, periodo in cui entrò nel cenobio di Sambucina, dove si dedicò allo studio delle Scritture.

Dal 1177 fu abate a Santa Maria di Corazzo, dove maturò l'esigenza dell'esposizione della sua innovativa visione della Scrittura: nel 1183 si recò da Lucio III per ottenere il permesso di scrivere, permesso che gli fu rinnovato dal Pontefice Clemente III che lo spinse a scrivere la sua *Expositio in Apocalypsim*.

Tra il 1188 ed il 1190 si verificò la sua crisi spirituale: la regola cistercense diventò troppo mondana e così si separò dall'ordine per fondare un cenobio a Pietralata; il cenobio che fu in seguito chiamato "di Fiore". La morte lo colse nel 1202 nell'eremo di San Martino di Canale.

Sotto il suo nome ci è stato tramandato un grande numero di opere, molte di esse apocrife. Studi recenti hanno stabilito che il corpus Gioachimita comprende i commentari biblici, i trattati sulla concordanza, vari trattati teologici e opuscoli, lettere e sermoni a carattere morale.

L'opera che più influenzò il programma iconografico della Cappella Sistina fu il suo *Liber de Concordia Veteri ac Novi Testamenti*, costituito da cinque libri ed una *prefatio*.

Il primo libro dell'opera si apre col commento alla Genesi e tratta delle manifestazioni della giustizia punitrice di Dio, flagelli visti come simboli delle pene che l'umanità deve passare.

Il secondo libro invece pone in modo esplicito la teoria della concordanza dei Testamenti, anche in opposizione alle teorie eretiche dei

Càtari (sostenenti l'antitesi tra Testamenti), motivo fondamentale esteriore in quanto ciò che spinge l'abate calabrese a cercare delle corrispondenze tra Testamenti è la prospettiva di una terza età che verrà dopo quelle del Padre e del Figlio e sarà propria dello Spirito Santo: al cristocentrismo di matrice agostiniana, il frate calabrese sovrappone il trinicentrismo, per cui l'intera trinità diventa modello del divenire storico.

La concordia è "la somiglianza proporzionata, basata su numeri ed avvenimenti", tra personaggi ed avvenimenti dell' Antico e del Nuovo testamento, che però non si va ad identificare con l'*armonia* patristica, in quanto tra testamenti vi è una non somiglianza di dignità.

Gioacchino elabora tutto un sistema per far concordare tra loro le generazioni da Abramo a Cristo, fissando un ciclo di 42 generazioni¹⁵, ognuna di 30 anni, alla fine delle quali si sarebbe dovuta inaugurare la terza età.

Nel terzo libro si continua col principio della Concordia, e vengono indicati per entrambi i Testamenti sette periodi che corrisponderebbero ai sette sigilli dell'Apocalisse. Nel quarto libro si riprende il concetto di parallelismo tra le generazioni, con l'indicazione, per quanto riguarda il Nuovo Testamento, di pontefici ed imperatori, ad eccezione della prima che porta solo il nome di Cristo: questi parallelismi si fondano su coincidenze che spesso sono forzate. Ciò inevitabilmente porterà alla conclusione che dallo studio minuzioso del passato si possa prevedere il futuro, secondo un concetto di progresso fondato su tre età di crescente spiritualizzazione dell'umanità: la terza età, quella dello Spirito Santo¹⁶, sarà un'età di "*più ampia e generosa grazia, che scioglierà le campane di Pasqua*".

Il quinto libro della *Concordia* si configura come una ricapitolazione di tutto l'Antico Testamento, di cui si cercherà di scoprire il messaggio in base all'interpretazione allegorica. Ad esempio, nei sette

¹⁵ Ispirandosi al Vangelo di Matteo.

¹⁶ Età più spirituale di tutte, che viene raffigurata negli affreschi del Santo Spirito in Sassia, in cui è tracciata la vita di Francesco della Rovere, che viene visto come *Papa angelicus*.

giorni della Creazione vede, accostandosi a S. Agostino, le sette età del mondo¹⁷, nell'esilio babilonese vedrà la prefigurazione delle prove che la Chiesa, durante l'età del Figlio, dovrà superare al termine della seconda età, periodo che grosso modo corrisponde a quello dello stesso abate, per cui sono previste drammatiche persecuzioni (accostate al Diluvio Universale¹⁸).

Attraverso il lavoro esegetico, quindi, le figure veterotestamentarie si configurano come prefigurazione di figure successive, e la simmetria tra Vecchio e Nuovo Testamento diventa l'ossatura dell'intero programma iconografico sistino: le teorie dell'abate calabrese avranno grande risonanza presso gli ordini mendicanti, di cui Sisto IV era parte, come anche il nipote Giulio II.

¹⁷ Con la differenza che per sant'Agostino la settima età corrispondeva all'epoca metastorica, mentre Gioacchino in essa vede l'età dello Spirito.

¹⁸ Periodo in cui la Chiesa diventerà unico luogo di salvezza, come l'Arca nel Diluvio.

II. Il ciclo degli affreschi quattrocenteschi

Il ciclo degli affreschi quattrocenteschi fu realizzato negli anni tra 1481 e 1483 dai più grandi artisti del Rinascimento: parliamo di Cosimo Rosselli, Domenico Ghirlandaio, Sandro Botticelli, Pietro Perugino e Luca Signorelli. Il programma iconografico prevedeva due serie di scene raffiguranti rispettivamente scene tratte dalla vita di Cristo e dalla vita di Mose, episodi atti a mettere in luce le analogie e le differenze tra i due personaggi, secondo un' impostazione di tipo plutarchiano (ricordiamoci che Plutarco era molto apprezzato e considerato affine al cristianesimo per la sua serenità), mettendo in parallelo due vite.

Il Pfeiffer¹⁹ sostiene che una tra le fonti principali per la scelta delle scene da raffigurare fu la *Expositio super septem visiones libri apocalypsis*, risalente forse al nono secolo, che propone una esegesi allegorizzante degli episodi biblici.

Le scene, ora quattordici, (due furono distrutte durante i lavori di Michelangelo al Giudizio) si aprono con [La Circoncisione del Figlio di Mosè](#) (osservando la parete di fondo, sulla sinistra) ed il [Battesimo di Cristo](#) (Perugino, sulla destra) seguono poi [Le tentazioni di Mosè](#) (Botticelli, sinistra) e [Le tentazioni di Cristo](#) (Botticelli, destra), il [Passaggio del Mar Rosso](#) (Cosimo Rosselli, sinistra) e [La vocazione degli Apostoli](#) (Ghirlandaio, destra), [Le tavole della Legge e il Vitello d'oro](#) (Rosselli, sinistra) e il [Il discorso della Montagna](#) (Rosselli, destra), [Il castigo dei ribelli](#) (Botticelli, sinistra) e la [Consegna delle Chiavi](#) (Perugino, destra), [La conferma della Legge da parte di Mosè](#) (Luca Signorelli, sinistra) e [L'ultima cena](#) (Cosimo Rosselli, destra) e infine [La contesa per il corpo di Mosè](#) (Luca Signorelli, ridipinto da Matteo da Lecce) con a fianco la [Resurrezione di Cristo](#) (Ghirlandaio, ridipinto da Hendrik van den Broeck).

¹⁹ H. Pfeiffer, *La Sistina Svelata, iconografia di un capolavoro*, Jaka book 2007, pag. 16 ss.

Queste scene presentano tutte delle scritte, scoperte dal De Campos ma della loro presenza già aveva parlato lo Shearman²⁰ notificando un avviso a stampa del 1513 riguardante il conclave per l'elezione di Leone X che descrive la disposizione dei vari cardinali lungo le pareti della Cappella prendendo come punto di riferimento i tituli delle scene. Per un'analisi approfondita di queste scene si dovrebbe tener conto anche della teoria dello Ettliger, il quale sostiene che ci sia una contrapposizione tra ebraismo e cristianesimo, il primo caratterizzato da manifestazioni culturali cruente e materiche, il secondo connotato da una religiosità marcatamente spirituale e simbolica. La superiorità della religione cristiana quindi viene ribadita e diventa il filo conduttore di tutta l'interpretazione della Cappella, anche nell'ambito dei confronti tra Mosè e Cristo e tra Sisto IV e Salomone. Come già detto, il primo degli affreschi raffigura la circoncisione del figlio di Mosè: eseguito dal Perugino, ha come titolo originale *Observatio antiquae regenerationis a Moise per circoncisionem*.

Vediamo un corteo, guidato da Mosè, che viene fermato da un angelo alle cui spalle si svolge la circoncisione del figlio di Mosè ad opera della moglie Zippora. L'episodio si riferisce al quarto capitolo dell'Esodo, dove Zippora stessa, dopo aver tagliato il prepuzio del bambino con una pietra, dice: "Tu per me sei sposo di sangue"²¹. Questo episodio è stato sottoposto a svariate interpretazioni di tipo allegorizzante. Ad esempio, nella pietra si vogliono vedere sia Cristo che la legge tagliente del Vangelo; in Zippora la Chiesa, che chiama sposo di sangue non tanto Mosè, quanto il figlio, che allora diventa prefigurazione di Cristo.

Di Zippora si parla in un' omelia di Ugo di San Vittore, il quale dice che per tema che il Signore glielo uccida, circoncide anche il suo primogenito; la donna è allora da vedersi come la Chiesa, il primogenito come il clero, il secondogenito come il popolo e la pietra come Cristo. L'affresco che si pone di fronte è quello del battesimo di Cri-

²⁰ M. Calvesi, *Il programma iconografico della Cappella Sistina*, da *Le Arti in Vaticano*, Milano, 1980.

²¹ Esodo, 4, 24-26.

sto, il cui titolo in latino è *Institutio novae regenerationis a Christo in baptismo*, opera del Perugino. La scena è tripartita: abbiamo all'estrema sinistra la predicazione del Battista, al centro il battesimo di Cristo, alla destra invece la predicazione di Cristo. La differenza fondamentale tra rito ebraico e quello cristiano è che se la circoncisione avviene in modo cruento, è un atto materiale, il Battesimo avviene tramite acqua, materiale innocuo, ed ha valore simbolico. L'acqua è sempre stata vista sia come simbolo di vita ma anche di morte, il battesimo non è che il passaggio dall'uomo vecchio a uomo nuovo; se immergendosi si muore, si intende la discesa negli inferi, riemergendo si vive, e quindi sconfitta della morte e resurrezione. Nel Vecchio Testamento l'acqua è chiamata Sheol, ovvero ciò che ti fa morire²². Ma nel Nuovo Testamento assume valore di vita, una vita nuova, come l'alleanza. Quindi non più il sangue del prepuzio, ma il sangue di Cristo nell'ultima cena "versato per voi e per molti in remissione dei peccati". La fonte qui è S. Agostino, che vede il battesimo come circoncisione spirituale che avviene sotto il segno del sangue del Figlio prefigurato nella pietra.

[Observatio antiquae regenerationis a Moise per circumcisonem](#) (*La circoncisione del figlio di Mosè, Perugino, parete sud*) e [Institutio novae regenerationis a Christo in baptismo](#) (*Battesimo di Cristo, Perugino, parete nord*). Notiamo come e due scene siano dominate da due elementi diversi; la prima dall'elemento terrestre (è ambientata nel deserto e raffigura il taglio del prepuzio del bambino con la pietra), la seconda dall'elemento acquatico.

Seconda scena, la *Temptatio Moisi legis scriptae latoris*, opera del Botticelli. Sulla sinistra abbiamo raffigurato l'episodio del Roveto ardente, davanti al quale Mosè toglie i calzari e si inginocchia; sotto di lui il corteo, guidato da Mosè, del popolo ebraico che lascia l'Egitto.

²² Cfr. Salmo 17.

Al centro, a dominare la scena, l'incontro con le figlie di Jetro: Mosè aiuta le due pastorelle a far abbeverare le greggi, guarda caso, nota il Pfeiffer, proprio sotto una quercia, albero simbolo dei Della Rovere; subito a destra vediamo Mosè che scaccia i cattivi pastori e ne uccide uno. All'estrema destra, invece, un muratore con una ferita sulla fronte viene soccorso da una donna in celeste che lo porta dentro un edificio che sembra un tempio.

Mosè può essere visto come il pontefice ideale che scaccia gli egiziani, visti come il Diavolo o semplicemente i valori mondani, per tirare su l'acqua del Vangelo, cosa che avrebbe dovuto fare Sisto IV. Le due pastorelle, una delle quali regge in mano un giunco, simbolo della penitenza, possono essere accostate alle tavole della Legge, che Mosè si impegna a difendere. Per quanto riguarda Mosè che uccide l'egiziano, possiamo dire che Mosè, per quanto sia vicino a Dio e cerchi di difendere la Legge, cade nel peccato in quanto compie omicidio, uccidendo tramite la spada, che può essere accostata alla parola di Dio.

Di fronte, invece, la *Temptatio Iesu Christi evangelicae legis lateris*; opera anche questa del Botticelli, raffigura al centro la scena di un sacrificio, mentre rispettivamente a destra e sinistra vediamo gli episodi delle tre tentazioni di Cristo: quelle della carne, del potere e dello spirito. Cristo, a partire dall'estrema sinistra dell'affresco, compare quattro volte: lo vediamo, in alto a destra, mentre il Diavolo, vestito con un saio, gli chiede di trasformare le pietre ai suoi piedi in pane; subito sotto, circondato da angeli, su una piattaforma in pietra di forma ottagonale (numero proprio di Cristo, in quanto contiene in esso i sette giorni della Creazione più l'ottavo della Resurrezione, che si richiama al tempio dell'affresco del Perugino) e a cui si accede tramite una ripida scaletta di pietra (simboleggiante la difficoltà dell'ascesa alla salvezza); abbiamo poi una scena di sacrificio, che è stata sottoposta a diverse interpretazioni: c'è chi ha voluto leggerci il rito di purificazione dopo la guarigione del lebbroso, mentre Ettlinger vede ancora una volta un distacco dalla religione ebraica, dicendo che si ha la contrapposizione tra il sacrificio cruento degli Ebrei e quello incruento dei Cristiani. Sulla cima del tempio troviamo di nuovo Cristo, accompagnato dal Diavolo che gli chiede di gettarsi dal pinnacolo più

alto che osserva la scena al di sotto, che a questo punto può anche essere vista come un passaggio di consegne, nel senso che un Cristo fanciullo partecipa al sacrificio in veste di futuro sacerdote e futura vittima e un Cristo adulto ricorda queste sue prerogative a Satana che poi, all'estrema destra del quadro, perde il saio e viene scagliato da una rupe, mentre gli angeli addobbano una mensa.

Nella scena del sacrificio si può rilevare ancora il passaggio dall'antica alla nuova alleanza: infatti, nella figura del sacerdote possiamo intravedere quella di Melkisedek²³, il primo sacerdote di Gerusalemme che prefigura, in un certo senso, Cristo; nel fuoco dell'altare sacrificale vediamo una rappresentazione di Dio, nel fumo invece lo Spirito. Manca l'agnello, che può essere identificato nel giovane assistente al sacrificio caratterizzato dalla veste bianca, che lo Ettlenger vede come Cristo. I due volatili utilizzati per il sacrificio vengono identificati dal Pfeiffer²⁴ come le due vittime della congiura dei Pazzi, i giovani Lorenzo e Giuliano de' Medici, ma personalmente ritengo che i due volatili rappresentino ancora una volta l'Antica Alleanza. Alla destra della scena del sacrificio, esattamente sotto gli angeli che apparecchiano una mensa (chiaramente quella eucaristica), vediamo una donna che porta una fascina di rami di quercia: è chiaro il riferimento al Pontefice, un membro della casa dei Della Rovere, riferimento che si esplicita nelle due figure con l'abito cardinalizio, che possiamo identificare come Girolamo Riario e Giuliano Della Rovere (il futuro Giulio II). Accanto alla donna che porta la fascina vediamo un bambino che porta dell'uva, chiaro riferimento all'eucarestia.

Il fatto che Satana venga rappresentato con un saio domenicano fa pensare sia alla *Glossa Evangelii* di Pietro Comestor, in cui è scritto che il Diavolo assume forme umane per operare delle tentazioni, sia ad una disputa sorta all'epoca di Sisto IV tra francescani e domenicani.

²³ Il Calvesi, nei suoi saggi sul programma iconografico della Cappella Sistina, identifica il sacerdote che presiede al culto come Aronne, sulla base della descrizione del vestito che indossa, descritto in Es 39, ed il suo assistente, il fanciullo con la tunica bianca uno dei suoi figli.

²⁴ H. Pfeiffer, *op.cit.*, pp 38 ss.

ni: i primi, appoggiati dal pontefice, sostenevano la preminenza del significato simbolico del sacrificio di Cristo, diversamente dai Domenicani che assegnavano al sangue di Cristo valore taumaturgico.

[Temptatio Moise legis scriptae latoris](#) (*Tentazioni di Mosè, Sandro Botticelli, parete sud*). La scena comprende vari episodi della vita di Mosè, tra cui l'episodio del rovelto ardente, l'incontro con le figlie di Jetro e l'uccisione dell'egiziano.

[Temptatio Iesu Christi evangelicae legis latoris](#) (*Tentazioni di Cristo, Botticelli, parete nord*). Vediamo le tre tentazioni di Cristo a sinistra, in alto ed a destra la sconfitta di Satana; la scena è dominata da una scena di sacrificio, dove nella figura dell'assistente si vuole intravedere Cristo che partecipa al rito come futuro sacerdote e futura vittima.

La terza coppia di scene si apre con la *Congragatio populi a Moise legem scriptam accepturi*²⁵, eseguita dal Rosselli. La lettura si svolge da destra a sinistra: all'estrema destra, infatti, abbiamo il Faraone che tiene consiglio coi suoi generali; spostandoci verso il centro, invece, abbiamo l'esercito egiziano che viene travolto dalle acque del Mar Rosso. Al centro della composizione, una colonna simbolo sia della separazione tra campo egiziano ed ebreo²⁶ sia della Passione di Cristo²⁷; a sinistra il corteo degli ebrei, guidato da Mosè, con in mano una verga, e Maria, sorella di Aronne, che intona, accompagnata dal timpano, un canto di vittoria (Es 15). All'estrema destra possiamo notare il coro di donne che seguono Maria nel canto; tra esse, proprio accanto al bordo dell'affresco, una donna di profilo che sembra reggere in mano un modellino della Sistina.

Questo affresco sembra dominato dall'elemento dell'acqua: abbiamo sopra il campo egizio un cielo di pioggia, cui fanno riscontro le ac-

²⁵ Es 13, 17.15, 21

²⁶ Es 13, 21-22; Es 14, 19-20

²⁷Cfr. Piero della Francesca, [La Flagellazione](#) e Michelangelo Buonarroti, [Il Giudizio Universale](#).

que impetuose del Mar Rosso, che concettualmente ci riportano a due episodi genesiaci, cioè la separazione dalle acque di sopra dalle acque di sotto ed il Diluvio Universale (affrescati da Michelangelo); sopra il campo ebraico, invece, un cielo sereno con tanto di arcobaleno, simbolo dell'alleanza stipulata tra Noè e Dio, alleanza che si rinnova nell'acqua del Battesimo, dalla quale gli Egizi, per antonomasia materialisti, sono travolti.

È singolare notare che, accanto ad un Mosè che più che altro ricorda il Cristo dell'iconografia bizantina, vi sono tre figure apparentemente trascurabili: un uomo inginocchiato, che sembra di etnia araba, avvolto da un mantello dorato; subito dietro un monaco, vestito di rosso e di bianco (colori cardinalizi), che sembra reggere in mano un ostensorio; accanto a Mosè un uomo armato che regge un vasetto di mirra. Il riferimento più immediato è quello ai tre doni del Battesimo, cioè regalità (accostabile alla figura dell'uomo in arme), sacerdozio (l'uomo vestito di bianco e rosso), e profezia (l'arabo inginocchiato).

Di fronte, realizzata dal Ghirlandaio, la *Congregatio populi legem evangelicam recepturi*.

Scena ambientata nel porto della città di Cafarnao, ha come fulcro compositivo la figura di Cristo, che col gesto dell'adlocutio, chiama a sé Pietro ed Andrea. Sulla sinistra, esattamente poco oltre la spalla di Cristo, l'episodio della pesca miracolosa²⁸; a destra invece la chiamata di Giacomo e Giovanni.

La scena è dominata dalla chiamata degli apostoli; attorno a loro un capannello di gente, abbigliata sia secondo la moda dell'epoca di Cristo sia secondo i costumi quattrocenteschi, osserva. Il paesaggio circostante è prevalentemente roccioso²⁹; sullo sfondo, la città di Cafarnao è raffigurata come una cittadella fortificata del Quattrocento; tra tutti gli edifici ce n'è uno che sembra ricordare l'antica San Pietro con annessa la Cappella Sistina. Quattro coppie di uccelli volano nel cielo terso; si può pensare si all'Alleanza (cfr. le tentazioni di Cristo),

²⁸ La riconosciamo perché i due tirano le reti a destra, non a sinistra. Gv 21, 4-6

²⁹ Inserisci nota sulle pietre.

ma ripetuta quattro volte, tante quante sono le Notti³⁰ della tradizione giudaico cristiana.

Congregatio populi a Moise legem scriptam accepturi (*Il Passaggio del Mar Rosso, Cosimo Rosselli, parete sud*). La scena è divisa in due parti dalla colonna; a destra abbiamo l'esercito egiziano che viene travolto dalle acque del Mar Rosso, a sinistra il popolo ebraico, vittorioso, osserva la scena.

Congregatio populi legem evangelicam recepturi (*Chiamata degli Apostoli, Ghirlandaio, parete nord*). La chiamata degli apostoli Pietro ed Andrea si svolge nella spiaggia di Cafarnaò; dietro di loro, gli episodi della pesca miracolosa e la chiamata di Giovanni e Giacomo.

Abbiamo poi la quarta coppia di scene, quella delle *promulgatio*. La prima di esse si intitola *Promulgatio legis scriptae per Moise*, del Rosselli. La scena può essere divisa in tre registri, di cui il superiore racchiude la scena della consegna, da parte di Dio, delle Tavole della Legge a Mosè; il registro mediano invece raffigura dei gruppi di persone ad entrambi i lati del Monte Sinai, che quasi funge da separatore cronologico; la scena a sinistra raffigura l'arrivo al Sinai³¹, mentre quella a destra raffigura la scena di Massa e Meriba³²; il terzo registro, quello inferiore, è il più narrativo, raffigura ben tre scene: Mosè, *velato capite*, presenta le Tavole della Legge al popolo, che si copre gli occhi; Mosè in preda all'ira scaraventa le tavole a terra; l'adorazione del Vitello d'oro, episodio che scatena l'ira di Mosè. Le scene sono anche qui affollate sia da persone che indossano abiti dell'antichità che da persone vestite alla moda rinascimentale; Mosè, oramai vecchio e canuto, ricorda quasi un profeta della tradizione bizantina ed è

³⁰ La prima, quella della Creazione, la seconda quella del sacrificio di Isacco, la terza del passaggio del Mar Rosso, la quarta, quella della Morte di Cristo.

³¹ Es 19, 1-15

³² Es 17, 1-7

sempre accompagnato da un ragazzo, vestito d'azzurro e giallo: è Giosuè, "suo ministro"³³.

Di fronte, invece, abbiamo, realizzata sempre dal Rosselli, la *Promulgatio evangelicae legis per Christum*, che raffigura il momento centrale della predicazione di Cristo, momento in cui Gesù rivela la nuova legge, la Buona Novella. Al centro abbiamo la scena del Discorso della Montagna³⁴, in cui Gesù, raffigurato nel gesto dell' *adlocutio*, giganteggia in mezzo alla folla, mentre a destra troviamo la scena della Guarigione del lebbroso, in cui Gesù, dopo averlo guarito, gli prescrive di fare un'offerta secondo come prescritto da Mosè³⁵. Tra i due affreschi vi è una sostanziale contrapposizione: se la prima scena è dominata da un senso d'ira, quella di Mosè, la seconda scena è invece dominata da un senso di serenità, anche dovuto al messaggio d'amore della Buona Novella, messaggio spirituale che si contrappone alla materialità delle Tavole della Legge, contenenti i comandamenti di Dio.

[Promulgatio legis scriptae per Moise](#) (*Le tavole della Legge e il Vitello d'oro, Cosimo Rosselli, parete sud*). Al centro, nel registro inferiore, troviamo Mosè che scaglia a terra le Tavole dopo aver assistito al ballo intorno al Vitello d'oro; nel registro superiore, al centro, abbiamo la scena della Consegna delle Tavole sul Monte Sinai.

[Promulgatio evangelicae legis per Christum](#) (*Il Discorso della Montagna, Cosimo Rosselli, parete nord*). L'episodio del Discorso della Montagna domina la composizione; a destra la guarigione del lebbroso.

Proseguendo abbiamo la *Conturbatio Moisi legis scriptae latoris*, eseguita da Sandro Botticelli. È raffigurata la scena del castigo di

³³ Es, 24, 13

³⁴ Mt 5, 1-7, 28; Lc 6, 17- 49

³⁵ Mt 8, 1-4

Core, Datan e Abiron³⁶: la scena è tripartita e vediamo a sinistra Mosè che inchinato si scaglia contro i ribelli, che vengono sprofondati vivi nello Sceòl³⁷; al centro abbiamo la scena degli incensieri e, a destra, la tentata lapidazione di Mosè da parte dei ribelli. La scena è dominata da una struttura architettonica, un arco di tipo trionfale, sul cui attico campeggia la scritta “Nemo sibi assumat honorem nisi vocato a deo tamquam Aron”, riportata dallo Steinmann a un avvenimento di attualità, cioè il fatto che nel 1481 Andrea Zamometich, ambasciatore di Federico III, cercò di convocare un concilio per far deporre Sisto IV. Questo affresco, insieme al suo complementare, è dominato dalla tematica della investitura divina, vista da due prospettive diverse: una positiva (di chi la ottiene) e una negativa (chi non la ottiene e quindi è soggetto alla punizione di Dio in quanto cerca di impossessarsi del potere).

In virtù di questa duplice visione si riafferma quindi il tema della superiorità della Nuova Alleanza sull’Antica, la superiorità dell’estremo sacrificio di Cristo sulla condanna a morte dell’epoca di Mosè.

Di fronte, la *Conturbatio Iesu Christi legislatoris*, affresco meglio noto come *La consegna delle Chiavi*. Opera del Perugino, quest’affresco è dominato dalla scena della consegna delle chiavi del Regno dei Cieli da parte di Gesù a Pietro³⁸. Alla scena assistono varie persone, tra cui gli Apostoli; sullo sfondo, immediatamente dietro le figure di Cristo e Pietro un tempio ottagonale, in secondo piano la scena del tributo a sinistra e la tentata lapidazione di Cristo a destra, dominate da due archi di Costantino completamente identici. Questa scena è ispirata al brano evangelico su cui si basa l’*auctoritas* papale, che si fonda sull’elezione di Pietro a successore di Cristo.

Procedendo da sinistra, abbiamo appunto la scena del tributo³⁹: scena rilevante in quanto legittima in un certo qual modo l’importanza dell’autorità temporale poiché Cristo riconosce l’importanza del ri-

³⁶ Numeri, 16

³⁷ Una sorta di versione ebraica del Purgatorio o dell’Inferno.

³⁸ Mt 16,17-18

³⁹ Mt 22, 15-22

spetto di leggi anche non spirituali (San Paolo, *Lettera ai Romani*). Questa scena ha come quinta architettonica un arco molto simile a quello di Costantino, sul cui attico si legge la scritta: “*immensu Salomoni templu hoc quarte sacraſti*”, cui fa riscontro la scritta sull’altro arco “*Sixte opibus diſpar religione prior*”, che fa da quinta alla scena, a destra, della tentata lapidazione di Cristo. Le scritte, tradotte, risulterebbero più o meno in questo modo: “Tu, Sisto, inferiore a Salomone per ricchezze, ma superiore in quanto a religiosità, consacraſti questo tempio nel quarto anno”. Questa frase è fondamentale per capire la concezione che il pontefice ha di se stesso: diretto concorrente del mitico Re Salomone, figura chiave della tradizione ebraica, a lui superiore in quanto portatore e sommo sacerdote di una religione che si fonda su una Rivelazione completa, di cui la Rivelazione della religione ebraica altro non è che la prefigurazione.

Gli archi su cui campeggiano queste scritte sono integri, tirati a lucido, rispetto a quello dell’affresco di fronte, in quanto rappresentano Roma, che libera dalla clandestinità la religione Cristiana e che sublima la sua gloria in quella celeste; per quanto riguarda invece il tempio ottagonale, possiamo dire che esso si collega alla nascente Cabala Cristiana: a pianta centrale, è suddiviso in tre ordini, a loro volta divisi in quattro parti. Per capire questa simbologia numerica è necessario ispirarsi a sant’Agostino, per il quale il quattro regola tutte le azioni terrene e dà particolare valore al sei (numero della Creazione), al sette (numero del Riposo e dell’ Antico Testamento) e all’otto (numero della Resurrezione e del Nuovo Testamento).

L’edificio è legato al gruppo centrale secondo un rapporto di consequenzialità: se infatti, adottando la prospettiva del Calvesi, vediamo nell’edificio ottagonale la Chiesa trionfante, potremmo concludere che dalla consegna delle chiavi a Pietro derivi la nascita della Chiesa.

[Conturbatio Moisi legis scriptae latoris](#) (*Il castigo dei ribelli, Sandro Botticelli, parete sud*). La scena del castigo di Core, Datan ed Abiron è dominata da un arco trionfale in rovina, che fa da quinta architettonica. Da sinistra a destra abbiamo i ribelli che vengono

sprofondati, la loro punizione e la tentata lapidazione di Mosè da parte dei ribelli.

[Conturbatio Iesu Christi legislatoris](#) (*La consegna delle chiavi, Perugino, parete nord*). Fulcro della composizione, il passaggio delle chiavi da Cristo a Pietro; la scena ha come quinta architettonica due archi di Costantino gemelli ai lati e al centro un Tempio ottagonale, alludente alla Chiesa trionfante; in secondo piano le scene del tributo (sinistra) e della derisione di Cristo (destra).

Penultima coppia di affreschi, le *replicationes*. Abbiamo, per quanto riguarda le Storie di Mosè, la *Replicatio legis scriptae a Moïse*, realizzata da Luca Signorelli. In questo affresco abbiamo raffigurata la scena della raccolta intorno a Mosè, ultracentenario, del popolo ebraico per ricapitolare le leggi. In primissimo piano abbiamo la rappresentazione di tre scene, da destra la raccolta del popolo ebraico intorno al patriarca, al centro la divisione della terra promessa tra le tribù di Israele e a sinistra la consegna della verga del potere a Giosuè⁴⁰. In secondo piano, al centro, abbiamo Mosè che dall'alto del monte Nebo osserva la Terra Promessa insieme ad un angelo⁴¹, e a destra la morte di Mosè⁴². Il passaggio della verga del comando a Giosuè viene messo in risalto dal momento che lui, per san Girolamo, è prefigurazione di Cristo, dal momento che il suo nome significa "La salute di Dio".

Di fronte abbiamo la *Replicatio legis evangelicae a Christo*, eseguita da Cosimo Rosselli. È raffigurata l'Ultima Cena⁴³, che si svolge entro un'aula ottagonale (come già visto, numero simbolico della Resurrezione); Cristo, raffigurato nel gesto dell'*adlocutio*, siede in mezzo ai suoi Apostoli ed istituisce il sacramento dell'Eucarestia; questo è il momento centrale di tutta la narrazione evangelica dal momento che Cristo suggella di nuovo l'Alleanza con l'umanità, ponendosi egli

⁴⁰ Deut. 31,1-6

⁴¹ Deut. 32, 48-52

⁴² Deut. 34, 3-12

⁴³ Mt 26, 26-29; Mc 14, 22-25; Lc 22, 15-20

stesso come “Agnello che toglie i peccati del mondo”, donando quindi un nuovo senso alla Pasqua Ebraica. Le scene dalla Passione di Cristo, come nel caso della scena della morte di Mosè, sono relegate in secondo piano, in quanto, come si è già detto, il momento più significativo è quello dell’istituzione dell’Eucarestia e quello del passaggio del potere a Giosuè, che viene ad essere “vera prefigurazione di Cristo”.

[Replicatio legis scriptae a Moise](#) (*La conferma della Legge da parte di Mosè, Luca Signorelli, parete sud*). Abbiamo Mosè che, dopo aver diviso la terra promessa nelle dodici tribù di Israele, affida la guida del popolo ebraico a Giosuè. In fondo a sinistra, possiamo vedere la morte del patriarca.

[Replicatio legis evangelicae a Christo](#) (*Ultima Cena, Cosimo Rosselli, parete nord*). La scena si svolge dentro ad un’aula ottagonale (il numero otto simboleggia la Resurrezione, quindi l’artista sembra quasi voler dire che nella Passione c’è la Resurrezione); al di fuori di quest’aula vi sono raffigurate le scene della Passione, con a destra quella della crocefissione di Cristo.

A chiudere il ciclo quattrocentesco abbiamo le scene che furono rieseguite nel XVI secolo: la *Resurrezione del corpo di Cristo* (originale del Ghirlandaio, ridipintura di Hendrik van den Broeck) e la *Contesa per il corpo di Mosè* (originale di Luca Signorelli, ridipintura di Matteo da Lecce). Ancora, qui viene ribadita la superiorità della religione cristiana su quella ebraica; infatti vediamo che se il corpo di Mosè, che è umano, viene conteso, Cristo in quanto Figlio di Dio, non viene sottoposto ad alcuna contesa; è il Verbo fatto carne, lui è immune dal peccato.

Lo stile degli affreschi

Come notato già dal Calvesi, vi è un notevole divario stilistico tra gli affreschi eseguiti dal Perugino e quelli opera del Botticelli. Il pri-

mo, in quanto esponente della scuola umbra, riesce a coniugare in uno stile armonioso e sobrio i più profondi ed importanti programmi ideologici col più semplice narrativismo, cosa che succede anche nella Consegna delle Chiavi: quello che è il fondamento della potestas papalis viene contestualizzato in una scena di facile comprensione, in cui l'eredità dell'antico viene, secondo il programma di Sisto IV, assorbito e superato dalla cultura cristiana. Gli altri pittori seguono questa strada, venendo incontro all'intento didattico del pontefice. Chi non riesce ad adeguarsi totalmente a questi schemi dominati da simmetria ed equilibrio è Luca Signorelli, personalità che risente del progressivo senso di smarrimento che si fa strada alla fine del '400 e che realizza delle opere il cui senso di armonia è minato da una profonda inquietudine. Vediamo ad esempio nella Morte di Mosè che il ritmo compositivo è più complesso rispetto alle composizioni peruginesche, che le scansioni in piani si fanno più libere e che il piano continuo viene inquinato da rientranze ed avanzamenti.

La voce più fuori dal coro, l'individualità più evidente è quella di Sandro Botticelli. Il fiorentino risente tantissimo del rivolgimento culturale e spirituale che sta attraversando l'Umanesimo; risente anche della rilettura di Dante⁴⁴: secondo il Vasari, quest'opera gli causerà "infiniti disordini", come anche l'adesione al tema savonaroliano. Il suo stile risulta quindi mosso, drammatico, nervoso, in netto contrasto, ancora una volta, col maestro umbro. Come nota giustamente il Calvesi, queste caratteristiche stilistiche dovevano essere ben note sia al pontefice che a chi ideò il programma iconografico nei suoi dettagli, visto che gli fu affidata la realizzazione di scene di cui era importante accentuare la drammaticità, come nel Castigo di Core, Datan ed Abiron.

⁴⁴ Poco prima di partire per Roma, Sandro Botticelli lavora alle illustrazioni della Divina Commedia del 1481, curata da Cristoforo Landino.

III. Giulio II ed il suo tempo

Giuliano della Rovere, nipote de Sisto IV, nacque nel 1443 in provincia di Savona e anche lui, come lo zio, entrò a far parte dell'ordine francescano. Durante il pontificato di Alessandro VI Borgia soggiornò a Parigi, da dove ebbe modo di istigare Carlo VIII alla discesa in Italia; nel 1503 appoggiò la candidatura di Pio II Piccolomini, il quale, affetto da una malattia incurabile, fu papa per circa un mese; nello stesso anno Giulio si preparò il terreno per la sua elezione a pontefice, che avvenne nel 1503. Il pontefice portò avanti le politiche dello zio, ma con maggior grinta, con maggior forza; fra i suoi intenti, l'incremento dell'egemonia papale in Italia. Questo è un chiaro segnale del fatto che il papato non è più una istituzione a carattere religioso, è diventato uno Stato sito nell'Italia centrale che in quanto tale ha propri domini e proprie mire espansionistiche. Giulio II si comportò come un ambizioso regnante, usando piuttosto il potere spirituale della Chiesa come uno strumento per raggiungere le sue ambizioni temporali.

In questo contesto si inserisce il suo programma di *renovatio urbis*: si decide di rinnovare la capitale della cristianità con opere grandiose che rendono concreti i temi centrali dell'umanesimo, umanesimo che durante il pontificato di Giulio II si fonde con le sue mire politiche per la comunanza di un interesse fondamentale, cioè quello di un ordine universale, imperniato su un concetto di fratellanza cristiana che ravviva speranze ed aspettative del neoplatonismo fiorentino. Quest'utopia trova una fondamentale giustificazione nel fatto che Roma si pone come il simbolo di tutti gli ideali umanistici ed il disegno del pontefice può rendere alla città la magnificenza che merita, ponendola come continuazione della città imperiale.

L'energico pontificato del secondo Della Rovere trovò espressione soprattutto negli interventi urbanistici di Bramante, la cui ricerca di un linguaggio architettonico fondato sui regole generali, quindi in grado di varcare i ristretti confini locali, troverà terreno fertile nella città eterna.

L'ambizione ed il desiderio di gloria del pontefice si identificarono nell'arte di Michelangelo, che per lui realizzò i vari progetti del suo grandioso mausoleo, inizialmente da porsi sopra la tomba dell'apostolo Pietro, quindi configurato come simbolo di una Chiesa che trionfa sul tempo e che afferma sulla terra la sua universalità.

L'opera del pontefice però non si risolse solo in mecenatismi e spedizioni contro gli altri stati: fin dal 1504 egli iniziò la costituzione di vescovadi nell'America appena scoperta, e promosse le missioni nelle terre conquistate da Spagnoli e Portoghesi; lottò con il fiscalismo del governo spagnolo; tentò di riunire la Russia alla Chiesa cattolica, mitigò la procedura dell'Inquisizione e ne ridusse le pene; impedì l'introduzione a Napoli dell'Inquisizione di Spagna; curò la riforma degli Ordini religiosi correggendone la rilassatezza; riordinò l'Ordine Francescano, che riunì di nuovo nei due primitivi rami di Minori e di Conventuali; proibì il duello e abolì il barbaro "ius naufragii", cioè il diritto di spogliare i naufraghi.

Promosse il culto del Santissimo Sacramento e concorse all'erezione della cattedrale di Orvieto; tra i savi provvedimenti disciplinari diretti alla riforma della Chiesa emerge il decreto di severissima condanna della simonia (pubblicato nel 1510). Punì l'usura, ma concesse agli ebrei libertà maggiore che in qualsiasi altro Stato di quel tempo. Riformò l'amministrazione pubblica, fece rifiorire il commercio e diede alla circolazione monetaria una salda base facendo coniare una moneta d'argento. Ma il sogno di tutta la sua vita fu la difesa della cristianità di fronte ai Turchi, programma che non riuscì per le discordie dei principi.

IV. La Volta Michelangiolesca

Nel 1505 Michelangelo fu chiamato a Roma da Giulio II, che gli commissionò la realizzazione del suo monumento funebre, progetto che venne poi accantonato per la commissione, nel 1508, della volta della Sistina, lavoro che fu terminato quasi subito, in appena quattro anni.

L'artista dovette combattere con le invidie degli altri, in primis Bramante, il quale cercava di dissuadere il pontefice dicendo che *“Lui non ha fatto tropo di figure, e massimo le figure sono alte e in iscorcio ed è altra cosa che dipingere a terra.”*

Il primo progetto prevedeva figure monumentali di Apostoli su troni e la fascia centrale decorata *“chome s'usa”*⁴⁵: i disegni preparatori di questo progetto sono conservati al British Museum e a Detroit (The Detroit Institute of Arts). Il primo disegno, quello di Londra, è caratterizzato dal fatto che in origine l'elemento figurativo era circoscritto alle sole figure degli apostoli e che le partiture architettoniche erano da eseguire quasi sicuramente in rilievo ideandolo, Michelangelo tenne sicuramente in mente il ciclo quattrocentesco insieme anche alle grottesche della Volta Dorata alla Domus Aurea; l'altro disegno, che invece si avvicina maggiormente alla stesura finale, rappresenta la cornice sopra le lunette più sollevata, per concedere maggior spazio ai troni, configurati come prosecuzione dei pilastri e destinati ad accogliere figure monumentali, come quelle dei Profeti e delle Sibille. Per il Frommel i due disegni sono pressoché contemporanei, ma in quello di Detroit l'artista riesce a liberarsi dallo schematismo della Volta Dorata, legando le varie zone con delle fasce che danno l'illusione di essere al cospetto di una volta a botte con archi trasversali.

Il [progetto finale](#) consta di tre registri sovrapposti: quello più basso, relativo alle lunette, poi vele (il cosiddetto Liber Generationis Jesu Christi) e pennacchi (raffiguranti le miracolose salvazioni del popolo

⁴⁵ Dalla lettera datata a Dicembre 1523 di Michelangelo a G.F. Fattucci, segretario di Clemente VII.

Ebraico), che, coi troni dei veggenti, compongono il registro mediano; al centro le Storie bibliche (dalla separazione della Luce dalle Tenebre al Diluvio Universale), collegate al registro mediano tramite le enigmatiche figure degli Ignudi. Tra le lunette, abbiamo i putti reggi targa; tra i troni i putti cariatide; tra gli Ignudi, abbiamo i medaglioni bronzei. Michelangelo, nella prima fase dei lavori, tra il 1508 ed il 1509, si avvale di aiuti, tra cui il vecchio amico Francesco Granacci, ed altri quali Giuliano Bugiardini, Jacopo di Sandro, Angelo di Donnino e Bastiano da Sangallo. Nonostante le fonti (Vasari e Condivi) forzino un po' il racconto, la documentazione ed il restauro attestano che la presenza degli aiuti ci fu fino all'intero 1509; dal 1510 si attestano pagamenti a favore di due artisti emiliani (Giovanni Trignoli e Bernardo Zanchetti), convocati solo per lo svolgimento di mansioni pratiche.

Il lavoro fu iniziato a partire dalla parete d'ingresso proseguendo verso la parete d'altare, allo scopo di mantenere agibile quanto più a lungo possibile la zona dell'altare; il lavoro si può dividere in tre fasi principali: la prima riguarda l'esecuzione delle scene intorno al Diluvio; la seconda invece riguarda le scene in cui sono presenti Adamo ed Eva; la terza, invece, è circoscritta alle scene in cui è presente Dio Padre. Tuttavia, la decorazione della volta, racchiusa entro una ghirlanda di quercia (allusione alla casa dei Della Rovere), rimane unitaria, nonostante ripensamenti ed incertezze di carattere stilistico (dovuto al cambio continuo degli aiuti).

Si possono distinguere grosso modo tre fasi stilistiche principali: l'artista, nella prima, iniziò con l'affrontare subito il grande riquadro del *Diluvio Universale*; questa è la fase più arcaica e, osserva il Battisti, possiamo ritrovare echi botticelliani nei contorni mossi delle figure. Siamo tra il 1508 ed il 1509, e forse l'artista ancora pensava di realizzare decorazioni non figurative⁴⁶. Il passo decisivo avverrà solo po-

⁴⁶ Come testimonia sia il pagamento di alcuni sacchetti di azzurri oltremarini sia la lettera che l'artista inviò al padre il 27 Gennaio 1509, in cui diceva: *"Io ancora sono 'n fantasia grande, perché è già uno anno che non ò avuto un grosso da questo Papa, e no ne chiego perchè el lavoro mio non va inanzi i'modo che a me paia*

chi mesi dopo, nel 1509⁴⁷ quando l'artista sarà letteralmente sommerso dal lavoro, cosa che si prolungherà fino al 1510, quando una parte degli affreschi sarà scoperta.

Questa prima fase fu anche la più problematica; venne stabilito una volta per tutte il programma iconografico e, per portarlo avanti, l'artista si servì di idee precedenti. Questa fase comprende le tre scene di Noè, i pennacchi, i medaglioni bronzei e gli Ignudi.

La seconda fase è caratterizzata da maggiore incertezza, causata da problemi di carattere finanziario. Giulio II infatti partì per Bologna, lasciando l'artista "senza ordine nessuno". Michelangelo non aveva soldi per spostare l'impalcatura e tanto meno per pagarsi gli aiuti, molti dei quali vennero licenziati. Michelangelo così decise di recarsi a Bologna, viaggio che gli fu utile in quanto ebbe modo di studiare i rilievi eseguiti da Jacopo della Quercia per il San Petronio; siamo nel 1511 e con successo l'artista riuscì ad ottenere le somme necessarie e, tornato a Roma, realizzò la *Creazione di Adamo*, la *Creazione di Eva* ed il *Peccato Originale*. Questa sezione della volta sarebbe stata scoperta nell'Agosto 1511, nel giorno dell'Assunta.

La terza fase del lavoro iniziò ufficialmente il 30 settembre del 1511, quando il pontefice, ammirati dal basso i due terzi della volta conclusi, autorizzò l'artista a proseguire. Questa è anche la fase dei ripensamenti e delle modifiche: i riquadri sarebbero stati concepiti come aperti verso cielo, i profeti diventarono sempre più grandi e maestosi; le figure furono concepite come tridimensionali. Appartengono a questa fase le ultime scene della Genesi, gli ultimi Veggenti e i due pennacchi di fondo. La cappella fu consacrata il 31 ottobre del 1512, con appena un mese di ritardo da quanto era stato pattuito.

meritare. E questa è la difficoltà del mio lavoro, e anchora non essere mia professione. E pur perdo il tempo senza fructo. Idio m'aiuti."

⁴⁷ Il 17 Ottobre l'artista scrive: "Io sto qua in grande affanno e chon grandissima fatica di corpo, e non o amici di nessuna sorte; e non e voglio; e non o tanto tempo che io possa mangiare el bisonio mio."

Le lunette e le vele della Volta

Il Condivi indica in questa fascia di affreschi il tema degli antenati di Cristo, identificati da scritte derivanti dal Vangelo di Matteo. Michelangelo adottò una disposizione in cui la sequenza inizia dalla lunetta a sinistra dell'altare, continua su quella a destra e prosegue costantemente a zig-zag sulle pareti laterali, con la sola eccezione delle lunette Ezechias-Manasses-Amon e Iosias-Ieconias-Salathiel, momento corrispondente, nella genealogia, alla deportazione in Babilonia.

Pfeiffer identifica come fonte il *Liber de Concordia Veteris ac Novi Testamenti*, testo in cui il *Liber Generationis Jesus Christi* assume una importanza capitale e probabilmente, fa notare Malcom Bull, ad indirizzare Michelangelo verso gli scritti dell'abate calabrese, fu Pietro Colonna, detto Galatino. Gioacchino da Fiore suddivise la storia in sei epoche, associò ad ognuna di esse sette delle quarantadue generazioni riportate nel Vangelo di Matteo e collegò ogni gruppo all'apertura di ciascuno dei sette sigilli apocalittici. Conformemente al Vangelo di Matteo mancano le generazioni di Acazia, Ioas e Amasia. Altra fonte letteraria fu il commento al libro dei numeri eseguito da Origene, in cui le quarantadue generazioni vengono accostate alle quarantadue tappe compiute dagli israeliti nel deserto, prima di giungere alla terra promessa. Il quarantadue, d'altro canto, è un numero di per se sacro, in quanto si ottiene sommando al Decalogo i Quattro Vangeli, tutto moltiplicato per la Trinità. Il quarantadue è un numero che ritorna anche nella speculazione di Ugo di San Vittore, il quale sostiene che sia il numero di cubiti dell'arca di Noè, prefigurazione della Chiesa, luogo di salvezza durante il Diluvio.

I personaggi vengono raffigurati in base al significato nascosto dei nomi⁴⁸, che secondo la teoria di sant'Antonino di Firenze esprimono solo delle Virtù, ma che per Gerolamo Savonarola includono anche

⁴⁸ Cfr. *Onomasticon* di san Gerolamo.

peccatori, veri antenati di cristo in quanto la venuta del Salvatore è una lotta continua tra Vizio e Virtù.

In questo senso potremmo allora leggere la posizione dei progenitori, posti sotto i Veggenti a loro volta sovrastati dagli Ignudi: le loro posizioni corrispondono infatti ai tre livelli di iniziazione previsti da Dionigi l'Areopagita (*purgari-illuminari-perfici*); quindi, poiché i progenitori occupano il livello inferiore di questa scala, vengono rappresentati non in gloria, ma in modo umile, come delle persone viventi.

A causa dello stato di conservazione, le lunette, prima del restauro godettero di un'attenzione marginale e grandemente fuorviata dallo stato di polvere nerastra depositato sulla loro superficie: Tolnay addirittura arrivò a parlare dell'esclusione degli avi di Cristo dalla luce della grazia di Dio, in base ad un'interpretazione neoplatonica del programma di Michelangelo, tesi che attualmente ha perso valore in quanto i restauri hanno permesso di ammirare la luce irrealistica in cui queste famiglie sono immerse.

Le lunette sono allestite in un modo molto particolare; gli Avi, infatti, siedono su panche di pietra il cui schienale è un blocco sporgente dall'arco della finestra decorato da una lastra con i nomi degli Avi raffigurati.

Essi sono raffigurati vestiti o di panni avvolgenti oppure di vesti tratte dal mondo contemporaneo, rivisitate con gran fantasia.

[Jacob e Ioseph](#)

È opinione comune che questa lunetta raffiguri la famiglia di Giuseppe, il padre putativo di Gesù; Giuseppe sarebbe raffigurato all'estrema sinistra della lunetta con in braccio il bambino Gesù; di conseguenza, la figura femminile a destra dovrebbe essere Maria, che però dall'iconografia precedente non è mai stata rappresentata in questo modo. Il Pfeiffer sostiene che qui vi sia raffigurato Giacobbe accompagnato dalle sue due mogli Lia e Rachele. Il bambino in braccio a Giacobbe sarebbe quindi Giuda, con cui la serie degli antenati prosegue fino a Giuseppe; il personaggio a destra sarebbe il Giuseppe della Genesi, i bambini con lui Efraim e Manasse, e la donna con lui

andrebbe ad impersonare sia Rachele, seconda moglie di Giacobbe, ed Asenat, madre di Efraim e Manasse⁴⁹.

[Eleazar e Mathan](#)

I due personaggi sono separati dal cartiglio recante i loro nomi. Mathan⁵⁰ è accanto allo stemma dei Della Rovere, ed è raffigurato come un giovane biondo alle cui spalle c'è la moglie con in braccio il loro bimbo. Eleazar⁵¹, invece, è raffigurato dietro la moglie che è intenta a giocare col bimbo sulle sue ginocchia.

[Achim ed Eliud](#)

Qui vengono raffigurate solo quattro persone: a sinistra abbiamo Achim, che volge il suo sguardo verso una bambina, mentre a destra abbiamo Eliud⁵² bambino che gioca con sua madre

[Azor e Sadoch](#)

Sadoch⁵³ è raffigurato bambino, accanto a sua madre che indica un punto in lontananza, mentre il padre è raffigurato di spalle, vestito di una tunica gialla dalla manica verde.

[Abiud, Eliachim e Zorobabel](#)⁵⁴

Zorobabel, il secondo costruttore del tempio, è ritratto nella [vela sopra la lunetta](#) in cui sono ritratti Abiud ed Eliachim. Zorobabel è ritratto mentre, coperto da un mantello rosso, con la testa si appoggia alla moglie, sul cui grembo riposa il loro bambino. Nella lunetta sotto, invece, abbiamo ritratto Abiud, vestito con un manto viola, mentre è rivolto verso la moglie, seduta alla parte opposta del cartiglio, che regge il piccolo Eliachim, vestito di rosso.

⁴⁹ Gn 46,20

⁵⁰ Mt 1,15

⁵¹ *Ibidem*, Eleazar figlio di Mathan, generò Giacobbe che generò Giuseppe, padre adottivo di Gesù.

⁵² Mt 1,14.

⁵³ Mt 1,14

⁵⁴ Mt 1,13

[Josias, Ieconias e Salathiel](#)⁵⁵

Di fronte a Zorobabel, abbiamo [Josias](#), che sovrasta Ieconias e Salathiel. Questi fu il sedicesimo re di Giuda, che sradicò l'idolatria e procedette al rinnovo del Tempio. Questo re viene raffigurato nel sonno, mentre sua moglie, sveglia, tiene in braccio il bambino. Sotto di loro, invece, Ieconia e Salathiel bambino, che sta in braccio alla madre e si sporge per raggiungere il fratellino, che invece sta in braccio a Ieconia, vestito di verde.

[Ezechias, Manasses e Amon](#)⁵⁶

Nella lunetta, Manasse ed Amon siedono ai lati opposti della lunetta, separati dal cartiglio; Manasse è presentato come un vecchio ricurvo; è citato nel libro dei Re e regnò a Gerusalemme per una cinquantina d'anni, però accondiscendendo all'idolatria, arrivando a sacrificare uno dei suoi due figli a Moloch; la donna che culla Amon ed un altro bambino è Meshulmet, madre di Amon.

Sopra questi, abbiamo [la famiglia di Manasse](#): lui (raffigurato bambino), suo padre Ezechia e sua madre Chefziba. A differenza di suo figlio, Ezechia fu un buon re, che sconfisse il culto dell'idolatria e che fu in rapporti col profeta Isaia, la cui raffigurazione sta proprio vicino a loro.

[Ozias, Joatham e Achaz](#)⁵⁷

Nella lunetta abbiamo la rappresentazione della famiglia di Joatham, che è raffigurato sul lato sinistro mentre dà attenzione ad un fanciullo nudo indicante la lunetta con Zorobabel; al lato destro della lunetta, invece, abbiamo Achaz bambino con sua madre. Joatham gode di un buon giudizio nella bibbia, in quanto anche lui si impegnò a combattere contro l'idolatria; questo però non possiamo dire del figlio, che fu un devoto ai falsi dei.

⁵⁵ Mt 1,12

⁵⁶ Mt 1,11

⁵⁷ Mt 1,9

Sopra questa lunetta abbiamo [la vela](#) con il padre di Joatham, Ozias, raffigurato con sua moglie Jerusa. La figura di Ozia è molto importante, in quanto per Gioacchino da Fiore è lui ad aprire l'ordo clericorum.

[Asa, Josaphat e Ioram](#)⁵⁸

L'interpretazione di questo gruppo vela-lunetta è abbastanza controverso: nella lunetta, a sinistra, abbiamo un personaggio che è intento a scrivere una lettera: in merito a quest'episodio si potrebbe ricordare la lettera scritta dal profeta Elia al figlio di Josaphat, re Ioram, ma è molto improbabile che Michelangelo abbia voluto raffigurare il mittente al posto del destinatario. Comunemente, le figure vengono visti come Josaphat e la moglie, con i loro tre figli. [La vela](#) invece rappresenterebbe Asa.

[Roboam e Abias](#)⁵⁹

Nella parte destra della lunetta è raffigurata una donna incinta, mentre nella parte sinistra un'altra donna accompagnata da un bambino con un mantello rosso. Sopra di loro, nella [vela](#), una madre con bambino e dietro a loro un uomo anziano. Sicuramente la famiglia della vela sarà quella di Roboamo, raffigurato con sua madre e suo padre; il bambino vestito col mantello rosso è Abia, la donna con lui è sua madre e la donna incinta a sinistra è la moglie di Abia, che porta in grembo il piccolo Asaf.

[Iesse, David e Salomon](#)⁶⁰

In questa lunetta abbiamo rappresentati Davide, il piccolo Salomone e l'attempata Betsabea; questi personaggi, per Gioacchino da Fiore, fanno parte di una determinata allegoria che vuole vedere in Davide la rappresentazione del Papa, in Betsabea la rappresentazione dell'Ordine Benedettino ed in Uria la rappresentazione del monaco.

⁵⁸ Mt 1,8

⁵⁹ Mt 1,7

⁶⁰ Mt 1,6-7

L'abate calabrese interpreta la scena in questo senso: il figlio illegittimo che Davide ha con Betsabea è allegoria del fatto che i pontefici si servono dell'ordine benedettino per nominare alti prelati; questo però fu pericoloso al punto tale che i papi spinsero i monaci a riprendere la vita monastica (Davide che manda una lettera ad Uria per farlo andare a casa da Betsabea), ma rifiutano perché i monaci preferiscono condurre la vita del chierico piuttosto che quella contemplativa, facendo perdere all'ordine la sua gioventù (motivo per cui Betsabea è raffigurata attempata).

[Nella vela sopra](#) abbiamo Iesse, con la madre di Davide ed il piccolo Booz.

[Salmon, Booz e Obeth](#)⁶¹

Nella lunetta abbiamo la raffigurazione di Booz come vecchio e brutto a destra, mentre a sinistra abbiamo Ruth che tiene in braccio il piccolo Obeth addormentato. [Nella vela sovrastante](#) abbiamo invece la raffigurazione della famiglia di Booz, che qui è raffigurato bambino, mentre la madre Raab è intenta a fabbricargli una veste con il suo velo argentato; alle loro spalle Salmon, di cui si vede solo la testa, che osserva la scena.

[Naason](#)⁶²

Collocata sotto la scena del serpente di bronzo, in questa lunetta vediamo il giovane Naason a destra, che osserva un libro di malavoglia; a destra, sua madre intenta a guardarsi in uno specchio.

[Aminadab](#)⁶³

La madre di Naason viene raffigurata in questa lunetta in veste di sposa, intenta a pettinarsi i capelli biondi, seduta a destra del cartiglio. A sinistra il consorte Amminadab, personaggio citato nel Cantico dei Cantici.

⁶¹ Mt 1,5

⁶² Mt 1,4

⁶³ *Ibidem*

I quattro pennacchi

[Davide e Golia](#)⁶⁴

La scena è dominata dalla figura del piccolo Davide che sta sopra il gigante Golia e gli taglia la testa con una spada. A terra la fionda, come sfondo una luminosa tenda bianca bordata d'oro. Davide è raffigurato proprio come viene descritto nella Bibbia, “giovane, biondo e di bell'aspetto”, senza armi, vestito di una camicia azzurra (simbolo della contemplazione) e coperto da un farsetto⁶⁵ verde (simbolo della speranza), con in mano solo la spada del gigante, raffigurato di spalle. La fionda e la spada vengono, nell'allegoria, identificate come la parola di Dio, la fionda invece prefigura la Croce su cui si posa la pietra che sconfigge il Diavolo. Il tema di questa scena è quindi la Virtù trionfante.

[Giuditta e Oloferne](#)⁶⁶

In questo pennacchio è rappresentata la scena in cui Giuditta, dopo aver tagliato la testa ad Oloferne, con la serva porta la testa del gigante fuori dalla sua tenda per mostrarla al popolo⁶⁷. La protagonista è vestita con una veste che tende dal bianco al verde, con un camiciotto azzurro e cinta di una fascia arancio-rossa. Azzurra è anche la cuffia, decorata con le perle.

Giuditta è vista sia come rappresentazione della Chiesa trionfante, sia della Libertà, ma anche come prefigurazione della Vergine, in base alle parole che Ozia le rivolge: “Benedetta sei tu, o figlia, dal Signore, su tutte le donne della terra. Benedetto il Signore, che ha creato il Cielo e la Terra e ti ha fatto tagliare la testa al principe dei nostri nemici”. La vittoria di Giuditta quindi annuncia la futura vittoria di Maria sul diavolo, possiamo anche accostare i modi, molto simili, in

⁶⁴ I Samuele 17, 31-58

⁶⁵ Capo d'abbigliamento tipico del popolano.

⁶⁶ Giuditta 13, 1-11

⁶⁷ Giuditta 13, 12-16

cui queste vittorie avvengono: quella di Giuditta ingannando Oloferne con armi tipicamente femminili, quella di Maria ingannando il diavolo con la sua verginità, che nascondeva il concepimento di Cristo.

Diversamente dalle altre raffigurazioni, Giuditta questa volta è raffigurata mentre si volge all'indietro, mentre osserva il corpo ormai esanime del nemico, la cui testa (forse un autoritratto di Michelangelo?) è adagiata dentro un canestro di fiori. La scena può essere anche associata a un rito bacchico di purificazione dalla morte, cosa che si ricollega alla presenza di rilievi bacchici alla base della Giuditta di Donatello. Di Giuditta ci parla ampiamente Gioacchino da Fiore nel quinto libro della Concordia, dove viene considerata immagine anticipata della resurrezione di Cristo.

[La punizione di Aman](#)

L'episodio è tratto dal libro di Ester⁶⁸: Ester, nipote di Mardocheo e sposa di Assuero, riesce, in occasione di una controversia tra lo zio ed il visir Aman, ad ottenere l'abrogazione di un decreto di strage degli Ebrei e la condanna di quest'ultimo. La scena è tripartita; abbiamo a sinistra la condanna di Aman, che sempre raffigurato vestito di giallo; a destra la ricompensa di Mardocheo, vestito di giallo oro, accompagnato da Ester, vestita di bianco e rosso, e al centro Aman inchiodato ad una croce. Michelangelo non prende un episodio totalmente inesplorato; un precedente si ha in Dante⁶⁹, che a sua volta si rifà a Gioacchino da Fiore, per il quale Aman è rappresentazione dell'Anticristo, il quale, morendo in croce, diventa immagine uguale e contraria di Cristo⁷⁰. Gioacchino da Fiore interpreta tutti i personaggi in modo allegorico: Assuero, sposo di Ester, viene visto come Cristo, Ester come la Chiesa, condotta allo sposo da Mardocheo, che simboleggia invece Pietro, dopo che l'ha ricevuta. Aman simboleggia invece

⁶⁸ Ester, III

⁶⁹ Purg. XVII, 25-30

⁷⁰ Cfr. Edgar Wind, *The Religious Symbolism of Michelangelo*, capitolo III, *Four Miracles of Salvation*.

l'anticristo che, secondo la lettera ai Tessalonicesi, metterà alla prova il Papa, rappresentante di Cristo. Secondo Pfeiffer nell'affresco viene rappresentata la notte in cui il sovrano, non riuscendo ad addormentarsi, si fa leggere da Mardocheo gli annali del regno; i quest'occasione il re ricorderà la benemerita di Mardocheo, che riuscì a sventare la congiura degli eunuchi⁷¹. Il riferimento a questo fatto testimonia la conoscenza, da parte di Michelangelo, dell'opera gioachimita, in cui sventare la congiura è visto come figura della fede dei pontefici romani.

Il serpente di bronzo

L'ultimo pennacchio è quello raffigurante l'episodio del serpente di bronzo⁷², che narra di come gli israeliti, durante il loro pellegrinaggio, si fossero trovati in cattive condizioni e per rabbia avessero parlato contro Dio e Mosè; Dio, per la collera, mandò contro di loro serpenti il cui morso era letale, e gli Ebrei, per scampare al loro attacco, pregano Mosè perché intercedesse presso Dio. Dio allora disse a Mosè di fabbricare un serpente da posare sopra un'antenna, che avrebbe reso immune al morso dei serpenti chiunque l'avesse guardato. Questa è una scena corale: la maggior parte dei personaggi viene avvolta dalle spire dei serpenti, che ricordano da vicino quelli del gruppo marmoreo del Laocoonte⁷³. Al centro abbiamo il serpente bronzeo, a destra e vittime dei serpenti, e a sinistra delle persone che cercano di salvarsi dai morsi letali, tra cui una coppia ed un bambino che protende la sua mano verso il serpente di bronzo.

Possiamo eseguire una lettura tipologica del testo, vedendo nell'episodio una prefigurazione della Passione: "Come Mosé innalzò il serpente nel deserto, così bisogna che sia innalzato il Figlio dell'uomo, perché chiunque crede in lui abbia la vita eterna"⁷⁴. Altra fonte lette-

⁷¹ Ester 2, 19, 23.

⁷² Numeri, 21, 1-9.

⁷³ Opera rinvenuta nel 1506 nelle vicinanze della Domus Aurea.

⁷⁴ Giov. III, 14

raria che esegue una lettura dell'episodio è la *Vitis Mystica*⁷⁵, nel cui capitolo quarantacinquesimo affronta appunto la lettura dell'episodio del serpente di bronzo. I serpenti vengono intesi come le tentazioni diaboliche, che se non vengono riconosciute subito sono capaci di uccidere; l'unica speranza di salvarsi è la fede in Cristo, la cui immagine in croce si riflette in quella del serpente.

I veggenti: Profeti e Sibille

Il gruppo dei dodici veggenti si compone di sette profeti, simbolo della tradizione ebraica, e cinque sibille, simbolo della tradizione pagana; ognuno di essi è accompagnato da due assistenti e sotto presenta un putto che regge la targa recante il nome del Veggente.

Essi, tornando alle teorie Dionigi l'Areopagita, corrispondono al secondo stadio di iniziazione, cioè quello denominato *illuminari*, termine che rientra anche nella speculazione di san Bonaventura, il quale ci parla di *rivelazione profetica illuminante*.

Secondo Pfeiffer⁷⁶, gli assistenti, insieme alle figure dei Veggenti, alludono alle facoltà dell'anima umana, secondo la dottrina della speculazione psicologica della trinità, di cui il primo esponente fu sant'Agostino, che nel *De trinitate* dice che lo specchio ideale dell'immagine di Dio sia l'anima umana, che è unica così come il Signore, ma nella quale si riconoscono tre facoltà, cioè memoria, intelletto e volontà, in rapporto tra loro come tra esse le persone della Trinità. Ma perché in uno scenario esclusivamente cristiano si inseriscono figure, come le Sibille, appartenenti alla tradizione pagana? Perché esse hanno previsto l'avvento del Messia e dalla tradizione patristica le loro rivelazioni vengono considerate parallele alla Rivelazione⁷⁷. Per quanto riguarda però tre delle sibille (la persica, la Eritrea e la libica), vi possiamo scorgere anche un'allusione all'attualità: con la conquista di Orano, avvenuta nel 1509, si ebbero speranze che la fine dell'Islam

⁷⁵ Opera erroneamente attribuita a Bernardo di Chiaravalle.

⁷⁶ H. Pfeiffer, *op.cit.*, pp.145 ss.

⁷⁷ Sant'Agostino le ammette nella città di Dio.

fosse vicina e che ci fosse un ristabilimento delle condizioni generali della Chiesa. Inoltre, nel de Europa, Pio II Piccolomini paragona i Turchi ai Persiani, genti asiatiche infedeli e barbare cui viene contrapposta un'Europa civile e cristiana. Queste idee sicuramente dovevano essere conosciute dall'artista, che le concretizzò nelle sibille, che diventano il simbolo della speranza del raggiungimento di una completa evangelizzazione.

Zacharias

Viene raffigurato come un uomo anziano, assiso su un trono, vestito di una tunica gialla col bordo blu e coperto da un mantello rosso da un lato e verde acqua dall'altro, intento a sfogliare un libro. Il Vasari lo indica come intento a cercare sul libro qualcosa che non trova. Il viso del profeta è molto simile a quello di Giulio II nell'opera di Raffaello *La Messa di Bolsena*, e si è anche voluto vedere nel profeta, sotto il cui trono vi è lo stemma dei Della Rovere, un'allusione al pontefice. I colori delle vesti del profeta ricordano quelli delle vesti di Mosè negli affreschi quattrocenteschi: il verde del mantello rimanda alla speranza (ancora una volta ritornano le attese millenaristiche di matrice gioachimita?), il giallo dorato alla santità, il rosso all'amore. Gli assistenti che lo accompagnano sono vestiti con una veste bianca e rappresentano rispettivamente memoria ed intelletto, mentre Zaccaria rappresenta la volontà.

Delphica

Questa sibilla, che è tra le più belle, è raffigurata come una giovane donna presa dal vento che le gonfia le vesti, le muove i capelli, e nel medesimo tempo sembra avvolgerla impossessandosi di lei; ha uno sguardo rapito e la bocca semiaperta pronta ad annunciare (in questo ispirato stato d'animo semiconfusionale) il suo editto sibillino, richiamato dal pezzetto di carta che tiene in mano. Collocata a destra dell'*Ebbrezza di Noè*, anche questa veggente, come Zaccaria, è accompagnata da due fanciulli, uno di spalle che regge un libro, l'altro, di cui si vede solo la fronte, intento a leggere il libro che il compagno gli tiene. Questi due fanciulli potrebbero essere accostati a due delle qualità dell'animo: quello che legge all'*intellectus*, quello che tiene il libro di

spalle alla *memoria*; la sibilla quindi rappresenterebbe la *voluntas*, come precedentemente si è visto per Zaccaria.

Sopra di lei un medaglione bronzeo raffigurante la scena dell'uccisione di Abner⁷⁸.

Joel

Collocato alla sinistra dell'*Ebbrezza*, il profeta Gioele è raffigurato frontalmente, intento a leggere un rotolo; vestito con una tunica viola, colore della penitenza (Michelangelo l'ha raffigurato con una veste di questo colore in quanto andava predicando la penitenza), coperto da un mantello rosso opaco e con una fascia azzurra che gli attraversa il petto. Il suo viso si suppone essere un ritratto di Bramante. Proprio per come viene raffigurato, il profeta rappresenta l'intelletto, mentre i suoi due assistenti raffigurano uno la memoria (quello intento a leggere) e uno la volontà (quello col libro sottobraccio). Sopra di lui un medaglione bronzeo raffigurante il lancio dal carro del cadavere di Joram⁷⁹.

Erithraea

Questa sibilla è raffigurata con i capelli raccolti in una complessa acconciatura con un nastro multicolore, vestita con una veste di vari colori, dalle maniche bianche, il corpetto rosso chiaro, e la gonna (mantello?) giallo-verde. La troviamo intenta a leggere un libro mentre uno dei suoi assistenti (allusione alla volontà) le fa luce (allusione alla divinazione), mentre l'altro si stropiccia gli occhi (allusione alla memoria). La sibilla deve la sua collocazione (a destra del *Sacrificio di Noè*) al fatto che una delle nuore di Noè si chiamava proprio Eritrea; inizialmente pagana, poi partecipò della Rivelazione divina, dando oracoli relativi alla venuta del Messia. Mentre è intenta a voltare la pagina del grosso libro, sembra rivolta verso Ezechiele, con cui

⁷⁸ Samuele II, 3, 27.

⁷⁹ Re II, 9, 21

cerca un contatto, *unicum* in tutta la volta. Di lei parla anche sant'Agostino nel suo *De Civitate Dei*⁸⁰.

La sua figura è sovrastata da un medaglione bronzeo in cui è raffigurato l'episodio della distruzione del simulacro del dio Baal⁸¹, forse in riferimento alla sua originaria adesione ad una religione pagana.

Esaias

Il profeta Isaia viene raffigurato mentre si rivolge ad uno dei suoi assistenti; è vestito con una tunica gialla, una veste porpora chiaro ed un mantello verde all'interno e blu all'esterno; per dedicare l'attenzione al suo assistente ha appena chiuso un libro, in cui ha messo un mignolo per tenere il segno. Collocato a sinistra del *Sacrificio di Noè*, sembra guardare verso l'altare, dove inizialmente stava la pala del Perugino: forse ha messo il segno sul passo che profetizza il concepimento di Cristo. Il medaglione posto sopra di lui raffigurerebbe la morte di Uria, il marito di Betsabea⁸².

Cumaea

A sinistra della *Creazione di Eva*, questa sibilla viene raffigurata come anziana e gibbosa, vestita con una tunica azzurra dai bordi gialli ed un mantello giallo. Il libro che sta leggendo poggia su un cuscino rosso intenso, cui è appeso un pugnale; segno che ci saranno predizioni di eventi sanguinosi. Nel programma iconografico della Sistina, la sibilla Cumana rappresenta la penisola italiana; nell'Eneide, questa è la sibilla che ha permesso l'accesso agli inferi di Enea. Le sue profezie vertono su una Vergine Madre, sul Regno di Saturno e *colui che fu nel Giordano*. Sopra di lei, il medaglione bronzeo raffigurante re Davide che si inginocchia davanti a Nathan⁸³.

⁸⁰ XVIII, cap.22.

⁸¹ Re II, 10, 25.

⁸² Samuele II, 11, 24.

⁸³ Samuele II, 12, 1.

Ezechiel

Collocato a destra della *Creazione di Eva*, il profeta è raffigurato abbigliato con un *tallit*, accessorio tipicamente ebraico, di colore azzurro, sotto cui si vede una veste arancione ed un mantello viola. Uno dei suoi assistenti indica di guardare verso su, ma lui osserva ad oriente, verso l'ingresso della cappella: è lui, Ezechiele, il profeta che canta della gloria di Dio che entra dalla porta orientale del Tempio⁸⁴; inoltre il profeta fu il codificatore del rifiuto israelita alle leggi di Dio⁸⁵, chiamò la città di Gerusalemme “sposa infedele”, e nonostante tutto non mancò di essere la terra della promessa di Dio. Sopra di lui una scena di battaglia, la cui interpretazione è variabile: si vuole vedere o la distruzione di Gerusalemme da parte di Nabucodonosor, o il castigo di questo da parte di Sedecia: su questo insiste anche il Savonarola⁸⁶. Per lo Steinmann la scena riguarda la *Distruzione della Tribù di Achab*, in associazione alla lunetta verso cui il profeta sembra guardare.

Persicha

Questa sibilla è collocata a destra della *Separazione delle Acque*; raffigurata nell'atto di concentrarsi sul libro che ha tra le mani, quasi sembra volgere le spalle agli antenati che le stanno accanto. Ha le sembianze di una vecchia ed è incredibilmente vicina alla figura di Dio Padre: un possibile collegamento tra l'atto del leggere / scrivere compiuto dalla Sibilla e la vicinanza della figura del Creatore si può ravvisare nelle teorie di san Bonaventura, il quale ci parla di modi di visione, per la precisione sei, di cui il terzo (non a caso siamo sotto la raffigurazione della terza giornata) è appunto legato *all'intelligenza erudita della Scrittura*. La sibilla è vestita con una veste di un bellissimo turchese, sopra di lei un mantello il cui interno è rosso, ma che dall'esterno tende al rosa; dietro di lei i due assistenti, appena delineati, di cui uno avvolto in un mantello rosso. A questa sibilla vengo-

⁸⁴ Ezechiele, 43

⁸⁵ Ezechiele, 5, 6-8; 20, 5-8

⁸⁶ Sopra Ezechiele, 7 Marzo 1497

no attribuite profezie sia sulla nascita di Cristo che sulla Vergine, *colei che schiacerà il serpente*. Sopra di lei un medaglione non istoriato.

Daniel

Collocato a sinistra della *Separazione delle Acque*, il profeta è ritratto nell'atto di scrivere qualcosa su una lavagna alla sua destra, mentre uno dei suoi assistenti gli regge il libro con la schiena. Dietro il profeta, l'altro suo assistente, la cui testa fa capolino da un mantello purpureo che contrasta con la fodera del mantello di Daniele, cangiante dal giallo al verde. Il profeta parla, nel suo libro, della venuta del Figlio di Dio, discendente di Davide. Il libro di Daniele fu molto importante nella speculazione gioachimita: l'abate calabrese sosteneva che nella quarta visione del profeta si sviluppasse lo scontro tra bene e male, cosa che ritorna anche nella collocazione del profeta rispetto alle scene cristologiche (notiamo che sta tra l'affresco delle *Tentazioni* e quello della *Chiamata degli apostoli*); sopra di lui un medaglione bronzeo raffigurante la morte di Assalonne⁸⁷.

Libica

Se la sibilla Persica rappresenta il continente asiatico, questa, che è sua sorella, rappresenta il continente africano. Anche questa ha i capelli raccolti in un'acconciatura da sposa, tenuti con un nastro argenteo. Il suo trono è arricchito con tessuti di vario tipo, ed i suoi abiti richiamano la descrizione che si fa del popolo di Israele nel salmo 68 della Vulgata, dove viene chiamato *colomba dalle penne d'argento*. E una sfumatura argentea riluce sul bordo dell'abito senza spalline della Sibilla, abito che nella fodera risulta essere rosso, mentre la sottoveste è viola. I suoi due assistenti sono seduti all'altezza del trono e sono entrambi vestiti: uno con un mantello bianco, che regge un rotolo sotto il braccio, e l'altro con un mantello color porpora, che sembra dire qualcosa.

⁸⁷ Samuele II, 18, 9.

Sopra di lei un medaglione bronzeo raffigurante il *Sacrificio di Abramo*.

Hieremias

Collocato esattamente di fronte alla sibilla Libica, quindi a destra della *Separazione della Luce dalle Tenebre*, il profeta viene raffigurato come malinconico e triste, che si tiene il mento con la mano. Sia nel volto che per gli stivali ricorda molto da vicino Michelangelo, ed è vestito con una veste il cui colore va dal giallo al rosso. Dietro di lui due donne, una, alla destra del profeta, immersa nel dolore, mentre l'altra è avvolta in un mantello rosso ed è ritratta di profilo. I segni alfabetici indicati sul rotolo vicino al trono del profeta sono riferibili, in base all'esegesi di san Girolamo, a dei versetti appartenenti alle Lamentazioni di Geremia. Sopra di lui il medaglione bronzeo raffigurante Elia che ascende al cielo.

Ionas

Il più ammirato tra i veggenti per lo scorcio prospettico, è inserito esattamente al di sotto della prima scena, dove viene raffigurato accompagnato dai due assistenti e dal pesce. Il profeta Giona è incredibilmente somigliante al Adamo, ed è raffigurato con una veste i cui colori sono i simboli delle virtù teologali: abbiamo il bianco della fede, il rosso dell'amore ed il verde della speranza.

Le scene genesiache

Le scene che ricoprono la parte centrale della volta sono in tutto nove, cinque grandi e quattro piccole, di cui tre riguardano la creazione del mondo, tre la creazione e la caduta dell'uomo e tre la storia di Noè. Le scene non seguono, nell'ordine compositivo, l'ordine in cui compaiono nella Genesi: con questo intendo dire che Michelangelo, nell'affrescare, ha semplicemente iniziato dalla fine, cioè dalla parete d'ingresso della cappella, verso l'altare. Per capire meglio il perché di questa scelta dovremmo ricordare che Michelangelo conosceva il neoplatonismo, e che, per questa teoria, se la Creazione è un processo

che da Dio porta all'uomo, al contrario la Salvezza condurrà l'uomo a Dio: si ha quindi un percorso di crescita, di avvicinamento a Dio, (che si rispecchia anche nell'evoluzione stilistica dell'artista). Quindi, nella creazione è racchiusa la redenzione: questo giustifica anche la divisione degli episodi della Genesi in nove scene; nove, numero che simboleggia la Passione. Per Matteo e Marco, infatti, Cristo muore alla nona ora. Il nove è un numero che ritorna anche nelle fonti letterarie di Michelangelo: san Basilio e sant'Agostino parlano della creazione in cicli di nove sermoni, con la differenza che loro trattano solo della Creazione, mentre Michelangelo aggiunge, agli episodi della Creazione, gli episodi della vita di Noè, che possiamo definire un piccolo ciclo a sé stante, in cui la posizione preminente è assegnata al riquadro centrale, quello del Diluvio, che come in un trittico ha attorno due episodi di minor importanza e che corrisponde a quella porzione di soffitto sopra lo spazio riservato ai fedeli.

L'ebbrezza di Noè

La scena è divisa in due piccole parti: all'estrema sinistra un uomo vestito di rosso, sicuramente Noè, intento a vangare la terra⁸⁸; a dominare la scena l'episodio, descritto nella Bibbia, della derisione di Noè da parte del figlio Cam⁸⁹, che a causa di questo sarà maledetto. Il patriarca viene raffigurato come un vecchio canuto che giace addormentato accanto ad una brocca ed una ciotola; alle sue spalle un grosso tino di legno. Anche i figli di Noè vengono raffigurato completamente nudi, coperti solo da un mantello. Al centro del gruppo dei tre abbiamo Cam, che sembra voler dire qualcosa a Iafet, dalla carnagione più chiara, mentre Sem regge il mantello che serve a coprire il padre, guardando verso i suoi fratelli. L'unico che osserva Noè nudo è Cam, del quale si intravede un occhio, appena dietro la testa di Iafet, spalancato; i suoi fratelli non guardano, anzi Sem ha gli occhi come socchiusi (quasi a ricordare un Adamo prima del peccato originale, i cui occhi si aprirono dopo aver mangiato la mela).

⁸⁸ Genesi 9, 20-22

⁸⁹ Genesi 9, 25

Questo episodio è stato ampiamente trattato dai padri della Chiesa, ad iniziare da san Cipriano, che in una delle sue lettere difende il “sacramento del Calice”⁹⁰; sarà ripreso in seguito da sant’Ambrogio, sant’Isidoro di Siviglia, sant’Agostino, il quale nel suo *De Civitate Dei* tratta sia l’ubriachezza di Noè in sé che le reazioni dei figli: ricorderà che Cristo, nella carne, discende da Sem, mentre da Cam quegli eretici che derisero Gesù. Per quanto riguarda Noè nudo, dirà che la sua nudità prefigura la passione di Cristo, e come questa è preceduta dall’Incarnazione, l’ebbrezza di Noè è preceduta dalla coltivazione della vigna. Nella *Biblia pauperum* la derisione di Noè è messa in parallelo alla derisione di Cristo; il parallelo Noè ubriaco/Passione di Cristo è presente anche nella collocazione del riquadro, in quanto questo è sistemato tra la Consegnà delle Chiavi e L’ultima Cena, e accanto ha la Sibilla Delfica, che in uno dei suoi vaticini dirà di “*qui tradetur in manus infidelium et corona spinea coronabitur*”. Infine, per quanto riguarda la rappresentazione di Noè, si noti come la rappresentazione del patriarca ricalchi il modello classico della Divinità Fluviale.

[Il Diluvio Universale](#)⁹¹

Questa, tra le scene di Noè, è quella più drammatica. Il disastro provocato dall’ira di Dio, che ancora non è finito, è reso tramite la varietà di stati d’animo, che spaziano dalla paura, all’amore, all’egoismo, alla pietà. L’artista ha raffigurato quattro gruppi di persone, intente a salvare loro stesse, i propri affetti, le proprie cose: a sinistra, quelli che come punto di riferimento hanno il tronco spoglio (allusione all’albero di Jesse?), al centro quelli sulla barchetta accanto all’Arca, su cui si stanno arrampicando delle persone (notare come l’arca sia simile ad un edificio più che a un’imbarcazione), e, a sinistra, delle persone che cercano di mettersi in salvo su uno spuntone di roccia, sotto una tenda.

È una scena corale, dove tutti sono protagonisti e vittime dell’ira di Dio. Sullo sfondo, l’arca, in cui cercano di entrare delle persone per

⁹⁰ Epistolae, LXIII, 3: “Ad Caecilium de sacramento dominici calicis”

⁹¹ Genesi, 7, 1-24.

salvarsi. Benchè la scena sia unica, il ritmo è spezzato, data l'alternanza tra gruppi dinamici e la statica massa livida dell'acqua; la disarmonia è data anche dai colori, accostati in modo volutamente stridente. Tra l'uomo e la natura non vi è armonia, o meglio, l'armonia scompare nel momento in cui tra l'uomo e Dio si insidia il peccato.

Questo episodio è stato largamente studiato dai Padri della chiesa, tra cui sant'Agostino, il quale dice che Noè si salva nelle acque del Diluvio con il legno dell'Arca: elementi, questi, prefiguranti l'acqua del Battesimo ed il legno della Croce. Ma come può essere che l'acqua mortifera del Diluvio sia accostata all'acqua vivificante del Battesimo? La risposta è semplice: la salvezza data dal Battesimo è una salvezza che passa attraverso la morte⁹². Anche Ugo di San Vittore affronta il tema nel suo *De Noe Arca*, dicendo che se l'Arca prefigura la Chiesa, le sue dimensioni (trenta e trecento cubiti) ricordano la Trinità e le tre epoche; la sua divisione in due piani invece ricorda la divisione tra chi pratica la vita attiva e chi pratica la vita contemplativa; ancora, la pece che la rende impermeabile è l'amore ed il legno, come già detto da sant'Agostino, prefigura quello della Croce.

[Il sacrificio di Noè](#)

In questa scena compaiono otto persone: Noè, la moglie, i figli e le nuore. Di queste, una porta gli uccelli, un'altra il legno, mentre un'altra (senza ombra di dubbio la sibilla Eritrea) è impegnata nel rito col patriarca, vestito di rosso. I figli di Noè sono nudi, coperti solo da mantelli: uno porta un ariete per il sacrificio, uno soffia sul fuoco ed il terzo ha sgozzato un ariete. Noè è vestito di rosso e porta sulla spalla un mantello viola, il suo atteggiamento lo rende intermediario di Dio; due delle sue suocere sono vestite d'azzurro e una di bianco; quella impegnata con lui sull'altare, che sta accendendo un ramo, si sta coprendo il volto; la moglie, vestita di giallo e col capo coperto con un velo bianco, lo ascolta attentamente. Alla sinistra del gruppo, un raggruppamento di quattro animali: un asino, un bue, un cavallo ed un elefante, di cui i primi tre si ricollegano al rimprovero del profeta Isa-

⁹² Romani 6, 3-7.

ia, contenuto nel suo primo libro⁹³. Il fulcro compositivo della scena è l'altare sacrificale, attorno al quale ruotano i personaggi.

Il Peccato Originale e la Cacciata dal Paradiso

La scena è divisa in due dall'albero della conoscenza, cui è avvinghiato il serpente, il cui viso assomiglia in modo impressionante ad Eva, e verso il quale un Adamo ancora bello e giovane si protende per coglierne un frutto; sotto di lui, Eva, che tocca quasi la mano del Serpente, raffigurato in forma per metà umana. Accanto alla progenitrice vediamo per la seconda volta un ramo spoglio, allusione all'Albero di Jesse. A sinistra, il peccato originale⁹⁴, dove i due progenitori sono ritratti in tutta la loro bellezza, intenti a cogliere (con la mano sinistra) i frutti proibiti; a destra invece, abbiamo i due progenitori, imbruttiti ed invecchiati, raffigurati colmi di disperazione mentre un angelo che sembra quasi uscire dall'albero li scaccia dal paradiso terrestre⁹⁵.

Sicuramente, la prima scena con lo stesso soggetto che ci viene in mente è quella di Masaccio, realizzata tra il 1424 ed il 1425 nella cappella Brancacci a Firenze: queste due scene sono accomunate dallo stesso senso di angoscia e di colpa; nell'opera di Michelangelo, l'angelo tiene la spada (senza impugnatura) con la sinistra, accentuando la connotazione negativa del suo gesto; i due progenitori camminano su un suolo che non ha nulla di vivo; il colorito verde tendente al giallo fa pensare ad una landa secca. Tra Eva ed il serpente c'è un ceppo nudo, i cui rami sono rivolti verso il serpente, quasi a ricordare quanto Dio gli dice⁹⁶ dopo aver spinto i progenitori a peccare.

⁹³ Isaia 1, 3 ss.

⁹⁴ Genesi 3, 6.

⁹⁵ Nonostante nella Bibbia sia Dio stesso a cacciarli, *dopo aver fabbricato loro tuniche di pelle* (Gn. 3, 23).

⁹⁶ Genesi 3, 15.

La creazione di Eva⁹⁷

Questa scena è posta esattamente al centro della volta, nel punto in cui originariamente si trovava la transenna marmorea, e sta in mezzo alla Sibilla Cumana ed al Profeta Ezechiele.

A sinistra vediamo la figura di Adamo che giace addormentato, al centro la figura di Eva, che esce dal suo petto con le mani giunte, e davanti a lei Dio che con un gesto gentile la invita ad uscire.

Rispetto alla Creazione di Adamo, questa scena è meno maestosa: Dio non appare in gloria, accompagnato da angeli, ma sta in piedi, di profilo⁹⁸, e ha la stessa dimensione dei progenitori.

Dietro ad Adamo un ceppo spoglio, ceppo che abbiamo già visto nel Diluvio; è simbolo del vero albero della vita, il legno della Croce su cui si sacrificherà il secondo Adamo, Cristo. Per la terza volta abbiamo quindi la rappresentazione del tronco spoglio (Albero di Jesse).

Quando Dio creò la donna, la creò con l'intenzione di dare un aiuto all'uomo; ecco che la donna diventa il simbolo della vita attiva, con cui la contemplazione riceve un corpo⁹⁹. La nascita di Eva dalla costola di Adamo viene intesa anche come prefigurazione della nascita della Chiesa dalla ferita che la lancia di Longino creò sul costato di Cristo.

La funzione "profetica" di quest'immagine è data anche dalla posizione del riquadro: la vicinanza alla Sibilla Cumana è dovuta al fatto che questa profetizzò sulla venuta di Cristo e della Vergine, la cui prefigurazione, anche nella *Orazione della Immacolata*, è appunto Eva, creata senza peccato¹⁰⁰.

⁹⁷ Genesi 2, 18-25.

⁹⁸ Come nella Creazione di Adamo realizzata da Jacopo della Quercia per il San Petronio, che Michelangelo ebbe modo di vedere durante il suo viaggio, compiuto nel 1509.

⁹⁹ Wind, nel suo *The Religious Symbolism of Michelangelo*, dice: "Through Eve, the spirit receives a body, and this mystery of 'embodiment', in the Old Testament the source of sin, becomes in the New Testament an instrument of Salvation."

¹⁰⁰ Condizione che in lei non è permanente, mentre nella Vergine, seconda Eva, sì.

La creazione di Adamo

Questa scena, la più celebre, è articolata in due parti: a sinistra, Adamo giace inerme su un angolo caratterizzato da colori freddi; a destra, Dio, che non è più nel giardino dell'Eden, ma incede, in mezzo alle nubi, in gloria, attorniato da un gruppo di angeli e circondato da un'aura purpurea, verso il progenitore sdraiato sulla zolla verde. Il fulcro della composizione è l'incontro tra le due mani, quella ancora "addormentata" di Adamo e quella di Dio, che tende il suo indice quasi a voler trasmettere l'impulso vitale al primo Uomo, che sembra uscire da uno stato di non-vita¹⁰¹, sciogliere le sue membra e prendere il volo insieme al Padreterno.

La separazione dalle acque di sopra dalle acque di sotto¹⁰²

In questo riquadro Dio viene raffigurato mentre separa le acque: questo è l'unico elemento che lega la cosmogonia biblica a quello comunemente detto "paradigma antico"¹⁰³. Dio viene ritratto mentre vola, in orizzontale, su un universo ancora non finito. La figura non presenta nessuna pesantezza, anzi, ci viene quasi da pensare che questo tipo di moto sia suo proprio; Michelangelo, per ritrarlo, si è ispirato al modello iconografico della divinità fluviale (usato anche per ritrarre Noè nella scena dell'ebbrezza). Dio è vestito con una veste

¹⁰¹ A tal proposito citiamo la prima lettera di san Paolo Apostolo ai Corinzi, 15, 42-50: "Così sarà la resurrezione dei corpi. Così sorge un corpo corruttibile e risorge un corpo incorruttibile; si semina spregevole e risorge glorioso; si semina debole e risorge pieno di forza; si semina corpo animale e risorge corpo spirituale. Se vi è corpo animale, vi è pure un corpo spirituale. Difatti, così sta scritto: il primo uomo, Adamo, fu fatto anima vivente, l'ultimo Adamo è spirito vivificante. Ma non è prima ciò che è spirituale, bensì ciò che è animale: lo spirituale viene dopo. Il primo uomo, Adamo, tratto dalla terra, è terrestre; il secondo, Cristo, invece è del cielo. E qual è l'Adamo terrestre, tali sono i corpi terrestri; e qual è l'Adamo celeste, tali sono i corpi celesti. E come abbiamo portato l'immagine dell'Adamo terrestre, così rivestiremo pure l'immagine di quello celeste. Quello che affermo, o fratelli, è che ne la carne ne il sangue possono ereditare il Regno di Dio, ne la corruzione può ereditare l'incorruzione.

¹⁰² Genesi 1, 6-9.

¹⁰³ Cfr. Eugenio Lo Sardo, *Il cosmo degli antichi*, Donzelli 2007.

rosa ed un mantello rosso gonfiato dal vento (lo Spirito Santo), dentro il quale stanno delle figure di cui una alludente alla seconda persona della Trinità, il Figlio. Michelangelo, impostando in questo modo la scena, dimostra quanto sia vicino al pensiero agostiniano, in quanto fu proprio lui a pensare di aver trovato la prova determinante la completezza della Trinità nella Genesi: l'unica persona apparentemente assente era il Figlio¹⁰⁴, ma Agostino rilesse la Bibbia e ne trovò la presenza in un passo Giovanneo, quello in cui ai Farisei, che chiedevano chi Lui fosse, fu risposto: "*Principium, qui et loquor vobis*"¹⁰⁵.

La separazione è richiamata dal movimento delle mani del Padreterno, che viene raffigurato di scorcio, mentre aleggia sulla superficie delle acque.

[La Creazione dei luminari e delle piante](#)

In questa scena, che illustra il terzo ed il quarto giorno della Creazione¹⁰⁶ il Padreterno è raffigurato ben due volte; nella parte dedicata al quarto giorno, mentre crea il sole e la luna, si vede di fronte, accompagnato da diverse figure variamente interpretabili¹⁰⁷, e al contrario nella parte dedicata al terzo, mentre crea le piante, si vede di spalle, come scritto nel libro dell'Esodo.

Diversamente dalle raffigurazioni precedenti, i luminari sono visti come sfere, non come personificazioni allegoriche.

[La separazione della Luce dalle Tenebre](#)

Anche qui Dio viene raffigurato in solitudine; Michelangelo raggiunge esiti che verranno eguagliati solo nelle volte barocche, cioè fa sì che il personaggio ritratto sia visibile da tutti e quattro i lati. Dio è

¹⁰⁴ Lo Spirito era presente: lo leggiamo nel passo della Genesi "Sulle acque aleggiava lo Spirito di Dio", Genesi 1, 2.

¹⁰⁵ Giovanni 8, 25.

¹⁰⁶ Genesi 1, 11-13; Genesi 1, 14-19.

¹⁰⁷ Pfeiffer, in merito a queste figure, propone la raffigurazione delle persone della trinità, allegorie delle parti del giorno (tema che poi Michelangelo affronterà nel mausoleo della famiglia Medici) oppure, attenendosi ad una predica di Egidio da Viterbo, le allegorie del potere papale e di quello spirituale.

presentato mentre con la mano sinistra tiene da una parte la massa grigia rappresentante le tenebre e con la destra dà forma a quella bianca. Questa scena si distacca notevolmente dall'iconografia precedente, dove le varie parti create vengono rappresentate da allegorie¹⁰⁸. Questa raffigurazione è un dramma, è la separazione lacerante di ciò che agli occhi di Dio è buono da ciò che è male; è il Primo giorno, è quello che profetizza il Giudizio Universale.

¹⁰⁸ Pensiamo agli affreschi di Ceri, Anagni, a quelli siciliani del Duomo di Monreale o della Cappella Palatina.

Conclusioni

Nella Cappella Sistina è racchiusa la storia della Salvezza: segue un cammino un po' intricato, ma è uno degli elementi che danno unitarietà ai cicli del Quattrocento e del Cinquecento. Questa storia si apre con le scene di Mosè, che sono legate, come si è visto, in parallelo alle storie di Cristo, ma non solo: l'altro elemento che idealmente funge da raccordo tra questi due cicli si ha nella fascia delle lunette e delle vele, raffiguranti personaggi veterotestamentari che fanno parte dell'albero di Jesse, simbolo della discendenza di Davide, padre del re Salomone (che di per sé, nel programma iconografico della Sistina, ha una notevole importanza in quanto primo costruttore del Tempio), da cui discenderà Maria (ricordiamoci che la cappella fu consacrata alla Vergine nel giorno dell'Assunzione), *“il virgulto che sorgerà dal tronco di Jesse”*¹⁰⁹, che partorirà colui *“sul quale si poserà lo Spirito del Signore”*¹¹⁰: la fonte usata è l'incipit del Vangelo di Matteo, in cui si dà il fondamentale annuncio della discendenza diretta di Cristo da Davide: Cristo, prendendo il posto di Adamo, compie le promesse fatte nell'Antico Testamento. Sopra gli Antenati, i Profeti, che con le Sibille hanno avuto il compito di annunciare la venuta del Messia: parlano di lui, ma senza averne la cognizione; i primi hanno parlato per il popolo ebraico, le seconde per quello pagano. Questa unione è simbolo di una profonda concezione cristiana, che tende a riunire nell'avvento di Cristo tutta la storia, anche pagana, che trova in Cristo il punto di arrivo e di partenza, l'Alfa e l'Omega. Abbiamo un percorso nel percorso: dagli Antenati, passando per i Veggenti, alla Volta: è un cammino di conoscenza, questo, che rispecchia le tre tappe indicate da Dionigi l'Areopagita (cfr. *supra*).

Dalle storie di Cristo si prosegue sulla Volta: apparentemente non ci sarebbero elementi colleganti gli affreschi quattrocenteschi alle scene della Genesi, ma a uno sguardo più attento ci renderemmo con-

¹⁰⁹ Isaia 11,1

¹¹⁰ Isaia 11,2

to che tutte le scene realizzate sulla Volta contengono elementi precisi atti a richiamare l'Avvento del Salvatore. Calvesi¹¹¹ già ha notato il legame che unisce gli affreschi: nelle lunette e nelle vele vede un collegamento rispetto ai ritratti dei pontefici; inoltre lega ciascuno degli affreschi della Volta agli affreschi quattrocenteschi vicini.

Noè, per esempio, è figura di Cristo in quanto come lui è vittima di derisione e in quanto sarà l'unico giusto tra il dilagare del peccato; sarà proprio grazie a lui e all'Arca, il cui legno è figura di quello della Croce, che l'umanità del Vecchio Testamento potrà riuscire a sopravvivere, a risorgere a nuova vita dopo il Diluvio. Anche la sola scena a carattere negativo presenta un piccolo accenno alla venuta salvifica di Cristo: parlo della Cacciata dal Paradiso Terrestre, nella quale, accanto ai progenitori intenti a peccare, troviamo un arbusto secco, che non può che essere accostato al tronco dell'albero di Jesse; parimenti, nella scena della creazione di Eva, abbiamo lo stesso tronco che da Michelangelo viene posto accanto ad Adamo dormiente; la stessa creazione di Adamo ha in se la generazione di Cristo. Adamo è anche prefigurazione di Cristo (cfr. *supra*), e Cristo è presente anche nelle scene della Genesi, dove apparentemente Dio Padre è il solo a comparire: infatti, nella lettera di san Paolo ai Colossesi si ha espressione dei rapporti tra Cristo e l'universo¹¹²: causa ultima della Creazione, è il fine verso cui tutto tende e ciò che rende possibile una nuova evoluzione dell'essere umano, ascendente, quasi il contrappasso della caduta nella materia, l'arrivo all'età dello Spirito annunciata da Gioacchino da Fiore.

Le scene della Genesi vanno lette partendo dalla parete d'ingresso e procedendo verso l'altare, arricchendo il percorso della salvezza: è il percorso di avvicinamento a Dio, quello più importante: *salvatio est recreatio*.

Esiste quindi un'unitarietà, nella decorazione della Cappella Sistina: questa unitarietà sta nel fatto che, nella rappresentazione della

¹¹¹ M. Calvesi, *Il grande racconto della Sistina*, in ARS, anno I, numero I, dicembre 1997 (pp. 114 ss.)

¹¹² Colossesi 1, 15-18

storia della Salvezza, tutto richiami, tutto profetizzi la Venuta di Cristo.

Ciascuna delle figure rappresentate si pone come prefigurazione, come tipo del Salvatore, in quanto Cristo immolato e glorificato è la sorgente di ogni esistenza creata, che dall'inizio è stata pensata e voluta «in Lui»; il Salvatore è il primo dei predestinati, e la predestinazione di Adamo e di tutti i suoi figli è incontrovertibilmente «predestinazione in Cristo», a prescindere dai diversi «stati» in cui l'uomo è venuto a trovarsi. Cristo, non dimentichiamolo, è stato mandato sulla Terra per redimere l'Umanità dal peccato, peccato tanto grande da essere imputabile solo al libero arbitrio dell'uomo¹¹³.

Chiaramente, l'elaborazione di questo programma iconografico è dovuto all'entourage papale sistino e giuliano; la base teologico-esegetica dei cicli pittorici fu la riflessione di Gioacchino da Fiore.

La speculazione gioachimita ebbe grande risonanza, presso la corte papale, tra il Quattrocento ed il Cinquecento: la figura cui si deve la diffusione del pensiero dell'abate calabrese fu l'agostiniano Egidio da Viterbo, cui era legato Pietro Galatino, fondamentale consigliere in merito all'ideazione dei cicli pittorici¹¹⁴.

I primi a mettere in risalto l'importanza della figura di Egidio da Viterbo furono Calvesi, Shearman, O'Malley, Squarzina ed Heinrich Pfeiffer. Quest'ultimo, nel suo lavoro del 2007¹¹⁵, oltre a Pietro Colonna, cita come fonte anche l'*Apocalypsis Nova* del Beato Amedeo, opera la cui base è proprio la speculazione gioachimita.

Delle teorie dell'abate calabrese, quelle che costituiscono la chiave di lettura degli affreschi sistini sono la concordanza tra Testamenti (e superiorità del Nuovo sul Vecchio) e la visione della Storia come manifestazione delle tre ipostasi divine: come si è visto, le storie di Mosè sono profezia di quelle di Cristo, il cui avvento è profetizzato nelle

¹¹³ Romani 5, 20.

¹¹⁴ Vedi S.Danesi Squarzina, *La sistina di Sisto IV e l'eredità del pensiero religioso medievale*, in "Ricerche sul '400 a Roma: pittura e architettura", Roma, Bagatto libri, 1991(pp.224 ss).

¹¹⁵ H.Pfeiffer, *op. cit.* pp 16 ss.

Storie della Genesi eseguite da Michelangelo: i tempi del Padre e del Figlio sono rivolti l'uno verso l'altro; di fronte a loro il Giudizio, rappresentante l'Età della Grazia, dello Spirito.

Bibliografia

- Aa.vv, *Vaticano, la Cappella Sistina: il Quattrocento*, ed. Franco Maria Ricci
- Aa.vv, *L'opera completa di Michelangelo pittore*, Milano 1966
- Aa. Vv, *The second roman period*, in *Drawings by Michelangelo in the collection of her majesty the queen at Windsor Castle: an exhibition held in the department of prints and drawings in the British Museum, 6 February to 27 April 1975*, Londra, The trustees of British Museum, 1975 (pp. 23-39)
- M. Accomando Gandini, *La Volta della Sistina: studi e approfondimenti michelangiolieschi sui soggetti quattrocenteschi*, in *Relazioni e confronti negli affreschi sistini e nel mausoleo di Giulio II*, D'Auria Editrice, 2004 (pp. 21-42)
- B. Agosti, *Michelangelo, amici e maestranze*, Milano 2007
- G.C. Argan, B. Contardi, *Michelangelo*
- G.C. Argan, *Michelangelo a Roma*, in *Storia dell'arte italiana* Sansoni Editore, Nuova Spa – Firenze I Edizione 1970 - XIV ristampa 1984
- E. Battisti, *Il significato simbolico della Cappella Sistina*, in *Commentari VII Aprile-Giugno 1957* (pp. 96-104)
- E. Battisti, *La Cappella Sistina* (Collana documenti d'arte), Novara, Istituto Geografico de Agostini, 1983 (pp. 3-18)
- C. Bertelli, G. Briganti, *Storia dell'Arte Italiana*, volume terzo, Milano, Electa-Bruno Mondatori, 1991.
- K. W. G. Brandt (a cura di), *Michelangelo e la Sistina: interpretazione e documentazione; atti del convegno internazionale di studi (Roma 1990)*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, Marzo 1994 (pp.135-202)
- M. Calvesi, *Il grande racconto della Sistina*, in *ARS*, anno I, numero I, dicembre 1997.
- M. Calvesi, *Il programma della Cappella Sistina*, in *Le arti in Vaticano*, gruppo editoriale Fabbri, 1980

- C. Crocco, *L'età dello spirito e la fine dei tempi in Gioacchino Da Fiore e nel gioachimismo medievale. Atti del II congresso internazionale di studi gioachimiti: S.Giovanni in Fiore – Luzzi – Celico, 6-9 settembre 1984.*
- S. Danesi Squarzina, *La Sistina di Sisto IV e l'eredità del pensiero religioso medievale; pauperismo francescano e magnificenza antiquaria nel programma architettonico di Sisto IV*, in *Ricerche sul '400 a Roma: pittura e architettura*, Roma, Bagatto libri, 1991.
- P. De Vecchi, *La Cappella Sistina, il restauro degli affreschi di Michelangelo*, Milano, Rizzoli, 2007
- P. De Vecchi, *Michelangelo, the Vatican frescoes*, New York, Abbeville press, 1996
- I. L. Gatti, *Singularius eius inaudita doctrina: la formazione intellettuale e francescana di Sisto IV e gli ambienti romani*, in *Sisto IV e le arti a Roma nel primo Rinascimento: atti del convegno internazionale di studi*, a cura di Fabio Benzi, Roma 2000 (pp. 21-33)
- M. Hirst, *Michelangelo: the drawings*, trad. italiana a cura di G. Casadei ed O. Francisci Osti; Torino, Einaudi 1993.
- *La Sacra Bibbia*, traduzione dai testi originali, Roma, Edizioni Paoline, 1964.
- E. Lo Sardo, *Il cosmo degli antichi. Immagini e visioni dell'Universo dal mondo mitico al Rinascimento*, Roma, Donzelli Editore, 2007
- F. Mancinelli, A.M. de Strobel, *Michelangelo, le lunette e le vele della Cappella Sistina: Liber Generationis Jesu Christi*, Roma, ed. Leonardo de Luca, 1992 (pp. 95-140)
- L.Partridge, *Michelangelo, the Sistine Chapel Ceiling*, New York, G Braziller, 1996
- H. Pfeiffer, *La Sistina Svelata, iconografia di un capolavoro*, Jaka Book 2007
- R. Richmond, *Comprendere l'immagine*, in *Michelangelo e la Cappella Sistina*, trad. di Luciano Fiume, Cinisello Balsamo, San Paolo 1997 (pp. 69-76)
- R. Salvini, *Michelangelo*, Milano, Mondatori, 1981

- J. Shearman, *Only Connect...:art and the spectator in the Italian Reinassance*, Washington D.C., The National Gallery of art, Princeton, New Jersey, Princeton University press, 1992
- W. Ullmann, *Il papato nel Medioevo*, Bari, Laterza, 1999.
- E. Wind, *The religious Symbolism of Michelangelo: the Sistine Chapel Ceiling*, edited by Elizabeth Sears; with essays by John W. O'Malley, Oxford, Oxford University press, 2000 (pp. 24-110)