

Un intenso colore azzurro «lapislazzuli» domina l'opera



Blago da Cesena raffigurato dall'artista come Minosse

senza più il tormento

rispetto a quello impiegato dal maestro sulla volta.

Ma ora a vederlo da lontano, con le spalle poggiate alla balaustra che divide in due lo spazio della Sistina, il Giudizio appare tutto diverso. E l'effetto è coinvolgente, l'emozione è forte. Tornano alla mente le parole di Pietro Aretino: lo scrittore nell'aprile del 1544 scriveva a Michelangelo «Nel vedere il tremendo e venerando Vostro Dio del Giudizio, mi bagnai tutti gli occhi con l'acqua de la affezione».

Tolto dai 180,21 metri quadri di parete lo sporco che per secoli si era depositato sull'affresco, sono tornati a splendere i colori stesi dal maestro sull'intonaco. Colori comunque meno squallidi di quelli impiegati da Michelangelo più di vent'anni prima sulla volta. Li stanno proprio accanto alla parete del Giudizio, i timbrati accesi degli abiti serici che vestono la splendida Sibilla Libica o quelli che disegnano l'incarnato dell'altrettanto straordinario corpo del profeta Giona. Nel Giudizio, inve-

ce, è riapparso oggi un tono cromatico generale che uniforma il tutto sul registro basso dei corpi rossi di santi e beati, sino a quelli più lividi della Resurrezione della carne (con gli scheletri che diventano cadaveri e poi nuovamete carne viva), fino al più scuro, e simbolicamente nero, colore dei dannati dati in pasto dal traghettatore Caronte ai diavoli.

Su questo tono cromatico sostanzialmente uniforme spiccano, tra gli altri, l'azzurro intenso dell'abito di Maria e il giallo, dato a secco, della luce che brilla alle spalle del Figlio, il Cristo Giudice, protagonista della scena e motore dell'intera composizione a vortice. Che Michelangelo mise su non seguiva un ritmo musicale che gli scaturiva dall'ispirazione, né im-

provvisando «come da vecchi improvvisatori Beethoven e Goethe», per dirla con Hauser, fautore, insieme a tanti altri, di questa visione lirica della creazione michelangeloiana. Ma rielaborando e personalizzando un'iconografia del Giudizio di ambito nordico, che prevedeva una sorta di spirale al posto della nostra formula dei sacri personaggi allineati per fasce orizzontali (come spiegava bene Marco Bussagli in un articolo su numero di marzo di «Art e Dossier»).

Una delle figure più affascinanti della composizione risulta, adesso, quella di sant'Andrea che appare alla destra della Vergine. Liberato dallo sporco e dal pannello settecentesco che ne copriva le nudità, il santo, con le braccia

aperte a sorreggere la croce, volge le spalle all'esterno e lascia che sulla schiena gli si modellino l'ombra della monumentale figura del Battista («o Adamo?») posto al suo fianco. Anche questo protagonista del Giudizio ha il sesso coperto da una «braghetta». E questa i restauratori sistini non l'hanno tolta perché, fedeli al principio dell'istanza storica, hanno deciso di mantenere i veli e i perizoni applicati per primi nel 1565 da Daniele da Volterra, passato per questo alla storia col nome di braghettone. Queste e le altre coperture delle «parti pudende», piccoli brani di pittura eseguiti a secco, disturbano indubbiamente la visione dell'insieme del capolavoro michelangeloiano. E, quel che è peggio, velano il significato dei nudi dipinti dal maestro. Per salvaguardare i desideri censori della controriforma tridentina, che proprio a Trento aveva deliberato di vestire le figure del Giudizio, si rischia di offuscare il messaggio, religiosissimo, che Michelangelo aveva affidato alle nude figure dei suoi santi. Che, a differenza dei dannati, non provano nessuna

vergogna nel mostrare il proprio sesso perché, spiega san Tommaso, in Paradiso come nell'Eden di Adamo ed Eva, «non ci sarà ora nel vedersi - nudi - a vicenda, poiché non ci sarà lussuria». È solo dopo il peccato originale, e lo dice la scena dipinta da Michelangelo sulla volta, che gli uomini scoprono la vergogna delle proprie nudità. E ne sa qualcosa cosa il dannato, quello celeberrimo, che si copre mentre viene risucchiato dalle spire dei diavoli.

Il pannello che copre il Cristo, invece, quello l'ha messo proprio Michelangelo. E non per timore reverenziale nei confronti di Nostro Signore. Sua infatti è la celebre scultura del Cristo Risorto in S. Maria Sopra Minerva, solo poi coperta da braghe in bronzo. Il Cristo è ricoperto dal pannello perché nel contesto dell'affresco non era più necessario sottolineare, attraverso la nudità del sesso, il fatto che Cristo si era fatto proprio uomo. Ormai, a quel punto - nel giorno finale del Giudizio - chi aveva capito aveva capito: i beati da una parte, i dannati dall'altra.



Angeli suonatori di trombe

IL TEMA del giudizio universale ha avuto, nel tempo, raffigurazioni diverse. Legate a un racconto simbolico e che hanno inciso sull'immaginario collettivo. Ma quel Giudizio di Michelangelo fa saltare ripari, regole, schemi pittorici. Il sacro si unisce al profano e la carne viene glorificata nel momento stesso in cui è perduta. Senza avvenire possibile, per l'eternità, i buoni sono separati dai cattivi. Con i loro corpi. In cielo, all'inferno.

È vero. La visione di Michelangelo, traslatamente, è quella delle Rime. Quella che in «Come può esser chi'io non sia più Mio? O Dio, o Dio, o Dio, che m'ha tolto a me stesso», mostra una tensione religiosa nella quale grande è la forza personale. E le aperture realistiche. Quella visione, nel Giudizio universale, fornisce «una concezione profondamente drammatica della storia umana» dice Sergio Quinzio, studioso (e commentatore per il Corriere della Sera) sensibile alle vicende della Chiesa.

Concezione «dal sapore dantesco». La barca di Caronte è, d'altronde, un particolare del Giudizio finale, anch'esso nella Sistina. Michelangelo aveva addosso, probabilmente, anche la suggestione del Savonarola, le sue parole brucianti, le ansie per un'Italia devastata, per una chiesa mondanizzata. In

seguito, quando Michelangelo lavorerà al Giudizio universale, osserva ancora Quinzio, sono gli anni di Lutero. Dell'uomo che visse con disperata serietà il suo rapporto con Dio e lo scontro con l'umanesimo dei papi rinascimentali: dell'uomo che, sulla scia della tradizione mistica e antiscottistica, accuserà la Chiesa di aver reso prigionieri i sacramenti. «La mia coscienza è prigioniera della Parola di Dio, non posso e non voglio ritrattare» è la risposta del «cinghiale nella vigna», invitato a ritrattare con la bolla papale.

Dunque, negli anni di Lutero la Bibbia è «il libro di Dio». Anni nei quali una importanza enorme viene attribuita al peccato. Dio fa opera di misericordia nel rivelare all'uomo che è peccatore, che la vita umana è afflitta da questo insopportabile peso. Il Giudizio universale appartiene a quella «temperie mentale».

Meno convinta la teologa Adriana Zari. Per lei non si può confondere il piano del simbolico con altri piani. E non è che i racconti dell'Apocalisse (nella Bibbia), o del Giudizio universale (soprattutto nel Vangelo) vogliono dire: le cose, storicamente, succederanno in un certo modo. «Come il racconto degli inizi del mondo non è un racconto storico ma simbolico e per questo può convivere con qualsiasi ipotesi scientifica, perché si collocano su piani diversi, così il racconto della fine non è una previsione storica ma un annuncio di valori. Significa dire: così è stato all'inizio, così sarà alla fine. E alla fine saremo giudicati secondo la misericordia che abbiamo usato».

Perciò non ha molto senso avvicinare il Giudizio universale alle nostre paure storiche. D'altronde, tutte le attese millenaristiche sono state sempre frustrate. Il resto, cioè le attualizzazioni, le letture socio-

INTERVISTE

Quinzio e Zari

«Dio è morto Ma l'Apocalisse no»

LETIZIA PAOLOZZI

antropo-psicoanalitiche, dettate dall'inconscio o dalla analisi dei sentimenti, non è nulla. Se non una bella scenografia. Inutile allora andare a cercare paura, vendetta in quei colori, in quelle figure. Dipendono, questi sentimenti, solo dal modo in cui viviamo quella scenografia. Nella quale si trasmette la sensibilità dei vari artisti, più che il timore del Dio terribile. Più che la paura dell'Inferno. «Io, personalmente - prosegue Zari - credo nella Apocalisse, vale a dire nella salvezza universale e non nell'eternità dell'Inferno. In un Concilio si disse che l'importanza della decisione umana era tale da poter persino provocare una dannazione eterna. Quindi, l'oggetto del discorso era l'importanza della decisione e della libertà umana. L'eternità dell'Inferno era inserita a mo' di esem- plare. Il tema iconografico del Giudizio

universale consiste nella raffigurazione del Cristo che giudica le anime dei defunti. Questo, nell'arte cristiana. In età romanica e gotica come lungo le decorazioni scultoree delle cattedrali. Poi se lo assumono Giotto, Beato Angelico. Tuttavia, Michelangelo centra sul «qui e ora» il giudizio della condanna o della salvezza. Nessuna attesa di un giudizio futuro.

Quinzio ragiona proprio sulla modernità dell'artista. Sull'idea biblica (così vicina all'Apocalisse) che, lungi dal contrapporre «alla spiritualità elevata dei redenti la materialità greve» di corpi afflitti dalla colpa», esibisce, piuttosto, la pagina sempre aperta della giustizia e dell'ingiustizia. Al tema antico, neotestamentario, Michelangelo, «da uomo molto moderno qual è», ha offerto nuova concretezza.

È una visione di quella giustizia che sente incombere, che sente le

LO SPETTACOLO DELLA SISTINA

Quelle scene di massa sconfiggono la nostra cultura dell'immagine

VALERIO MAGRELLI

UNA VOLTA lo schermo era molto affollato. C'erano star e comprimari, comparse e tirapiedi. E poi folle, moltitudini, classi in lotta e nazioni in guerra. Questa età d'oro del cinema si riassume in una formula: molta gente vedeva in molte sale dei film pieni di gente. Oggi, bisognerebbe approfondire lo studio delle «cinepopolazioni», stabilire una demografia degli esseri filmati. Occorrerebbe che il critico cominciasse con l'indicare quanti personaggi deve saper riunire un cineasta se vuol essere in grado di girare. Uno, due, tre, non molti. Perché non sono solo le sale ad essere meno numerose e più vuote; sono gli stessi film che si vanno svuotando».

Strano. Con tutto il materiale che avevo preparato, l'unica citazione che mi è venuta in mente, tornando dalla Cappella Sistina, è stata quella di Serge Daney. Proviene da un saggio di Fabio Ferzetti sul grande critico cinematografico francese. Ma come avrei potuto fare altrimenti, data la mattinata appena trascorsa?

La conferenza stampa è fissata per le dodici. Nell'attesa, seguo la messa in mondovisione officiata dal Papa. Evito di sbirciare sullo sfondo, per non guastare l'effetto sorpresa, ma l'azzurro del cielo nel Giudizio Universale (migliaia di lapislazzuli triturati) buca lo schermo (qui è il caso di dirlo), e mi mette fretta. Anche troppa, visto che mi ritrovo per strada con un'ora di anticipo. Ne approfitto per visitare una piccola mostra all'Attico. Sono sei opere accese di rosso: un taglio di Fontana, una combustione di Burri, un grès smaltato di Leoncillo sul versante «storico», una sfera laser di Mochetti, un ampio dittico di Pizzi Cannella, un «sangue su tela» dell'austriaco Hermann Nitsch tra i lavori in corso.

Che c'entra tutto ciò con Michelangelo? È quello che mi sono chiesto anch'io, catapultato di colpo da un Novecento spoglio ed ascetico, alle masse ondegianti del Rinascimento, dal deserto visivo, alla ressa cromatica (e non mi riferisco ai giornalisti che spingono per ottenere il lasciapassare). Nella sua austerità, l'esposizione riassumeva perfettamente i tratti salienti della ricerca contemporanea, ossia quella disumanizzazione dell'arte in cui risiede l'essenza stessa del Moderno. Per questo ho ripensato all'osservazione di Daney. La potenza, la prepotenza volumetrica della Cappella Sistina, dimostra che la crisi della figura umana è

innanzitutto demografica: anche quando non sceglie esplicitamente la via dell'astrazione, la nostra arte si va spopolando.

Certo, l'accostamento è in gran parte indebito. I musei non corrono il rischio di scomparire come le sale cinematografiche, anzi, nel loro caso il pericolo giunge dall'eccesso di pubblico. Eppure, forse mai come in questa sala si capisce perché folla chiami folla. Come non accorrere a vedere i trecentotrentasei personaggi dipinti sulla volta, e gli altri quattrocentotredici affrescati sulla parete dell'altare? Densità degna di una metropoli giapponese.

Ecco perché, tra l'altro, l'incontro con Michelangelo ha su di noi un impatto violentissimo. Lo si capisce bene dall'omelia che Wojtyła ha letto ieri. Il testo ripercorre brevemente l'itinerario che porta dall'Antico Testamento (col suo divieto di raffigurare il Creatore per timore dell'idolatria), fino al secondo Concilio di Nicea (quando le posizioni degli iconoclasti vennero respinte). Fu una tappa cruciale. Con quella decisione, da cui scaturisce l'intera arte occidentale, la Chiesa accettava la possibilità di esprimere la fede attraverso le immagini. Così l'icona, oltre che un prodotto estetico, diventava un vero e proprio sacramento cristiano, capace di rendere presente il mistero dell'incarnazione. Per questo, come ha affermato il Santo Padre, «il Cristo del Giudizio Universale esprime in se stesso l'intero mistero della visibilità dell'Invisibile». Per questo, «la Cappella Sistina è il santuario della teologia del corpo umano». Un'arca dello sguardo.

Ciò spiega, se ce ne fosse bisogno, le odierne celebrazioni. Indubbiamente il cinema americano era arrivato per primo, col Charlton Heston de *Tormento e l'estasi*. La palma della vittoria, tuttavia, non poteva che andare alla Nippon Television Network Corporation. In tal modo, il restauro del secolo nel secolo del restauro ha avuto per oggetto il massimo schermo della cristianità, e per finanziatore l'impero orientale del piccolo schermo. Lo illustra bene un volume di Waldemar Januszczak, di imminente uscita dalla Istait Libri col titolo *Sayonara Michelangelo. La Cappella Sistina riveduta e corretta*. Intanto, i detentori continuano a parlare di un Michelangelo alogeno, a metà strada tra la pop art e Walt Disney. A noi, invece, non resta che un solo desiderio: sperare nella scoperta dell'anello di congiunzione tra Buonarroti e i cartoni animati giapponesi.



Santa Caterina d'Alessandria

gata al peso stesso dell'esistenza, questo sì, equamente distribuito sull'umanità sofferente. Una visione, se vogliamo, antecedente al clima estetico dei papi «signori rinascimentali». Nulla a che fare con le allegorie morali popolate di figure mostruose di Hieronymus Bosch oppure con il Trionfo della morte nel Camposanto di Pisa. Il racconto simbolico che aveva così grande rilievo nel Gotico, poi travolto, stravolto, ricreato da Michelangelo, si volge indietro e però anticipa ciò che deve ancora venire.

Quindi, si inabissò nei secoli a venire. Ricompare con il fungo dell'atomica stagiato nel cielo di Hiroshima. E oggi con l'Aids. Il Giudizio universale è qui, tra noi? Di fronte a ciò che ci minaccia, lanciamo grida d'allarme. «Ma non abbiamo luoghi mentali per collocare quella minaccia» conclude, sconsolato, Quinzio. Gli uomini e le donne percepiscono, angosciati, qualcosa che li sovrasta. Eppure, non hanno più quel Dio che, secondo gli antichi, stabiliva e distribuiva il giudizio. Ma, dopo Auschwitz, Dio è morto. Così, possiamo solo gridare.