

Quaderni Quodlibet 60

Giovanni Careri

Ebrei e cristiani nella Cappella Sistina

Traduzione di Giuseppe Lucchesini



Quodlibet

Titolo originale
La torpeur des Ancêtres.
Juifs et chrétiens dans la chapelle Sixtine

Traduzione di Giuseppe Lucchesini

Traduzione finanziata con il contributo
dell'École des hautes études en sciences sociales

© 2013 Éditions de l'École des hautes études
en sciences sociales, Paris

Per la riproduzione delle figure 1-3, 5-8, 10, 12, 17-20,
22-30, 32-48, 51, 53-54, 59-60, 63-64, 69-72, 78, 83, 90,
93, 95-98, 101-103, 108, 111, 115, 118, 120, 122-123,
128-130, 133, 141, 146, 148-149, 151, 153-154

Foto © Musei Vaticani

© 2020 Quodlibet srl
Macerata, via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23
www.quodlibet.it

ISBN 978-88-229-0361-7

Indice

- 11 Nota all'edizione italiana e ringraziamenti
- Ebrei e cristiani nella Cappella Sistina
- 15 Introduzione
- I.
- Fabbrica del corpo glorioso: il *Giudizio universale*
- 21 Immagine e somiglianza: antropologia della Cappella Sistina
- 28 Forma serpentinata e conformazione: la «serpentina cristica»
- 39 Storia dell'arte e teologia dell'immagine: Vasari e Gilio
- 50 *Parousia* e terribilità: una lettura warburghiana
- 61 Somiglianza rovesciata: la dannazione
- 68 Giudicare sé stesso
- 79 Giudizio o resurrezione?
- 84 Michelangelo nel *Giudizio universale*
- 2.
- Il montaggio della storia nella Cappella Sistina
- 95 Il tempo rimontato: la tipologia al suo limite
- 110 La storia degli ebrei e quella dei cristiani

	3·
	La vita secondo la carne
121	Torpore e negligenza degli <i>Antenati di Cristo</i>
133	Dalla genealogia carnale alla parentela spirituale
141	Il ritardo di Giuseppe
151	Inclusione/esclusiva. Il papa incontra gli ebrei
168	«Dio ha dato loro uno spirito di torpore»
186	Un atlante del nucleo familiare: iconologia e morfologia
229	L'ebreo, figura del cristiano negligente: un autoritratto di Michelangelo come antenato del Cristo
257	Epilogo. Aspettando Godot nella Cappella Sistina
265	Note
287	Indice dei nomi

Per Angela

Nota all'edizione italiana e ringraziamenti

Ho corretto questa traduzione italiana del mio libro introducendo qualche modifica e aggiornando parzialmente la bibliografia. Sono grato a Giorgio Fichera che mi ha aiutato nella revisione delle note bibliografiche, desidero, inoltre, ringraziare Emanuele Coccia che mi ha messo in contatto con le edizioni Quodlibet. L'edizione ha beneficiato di una sovvenzione dell'École des hautes études en sciences sociales e di una cessione agevolata dei diritti di riproduzione da parte dei Musei Vaticani.

La gratitudine espressa in apertura dell'edizione francese è immutata ripropongo i miei ringraziamenti di allora con qualche piccola variazione.

Lavorando sulla questione della famiglia e della genealogia, ho spesso pensato a mio padre che mi ha trasmesso il gusto per la ricerca e il piacere della sperimentazione; il ricordo del suo impegno mi ha sostenuto durante l'intero corso del lavoro di ricerca e di redazione. Vorrei ringraziare mia madre che mi ha donato la sua pigrizia e una forma di passività contemplativa che mi ha reso sensibile e solidale con lo strano torpore degli *Antenati di Cristo* della volta Sistina anche prima che tentassi di comprenderne il ruolo nell'imponente spettacolo degli affreschi.

Quando ho cominciato questo lavoro non avevo in mente di osare un'interpretazione globale della costruzione visiva della storia cristiana nella Cappella più studiata della storia dell'arte occidentale. Sono stato introdotto alla Sistina e ai problemi interpretativi che essa pone in occasione di un contributo a un progetto collettivo di ricerca sulla temporalità delle immagini che ho coordinato con François Lissarague, Jean-Claude Schmitt e Carlo Severi all'École des hautes études en sciences sociales di Parigi nel 2006. Dopo questa data e fino alla pubblicazione del libro in Francia nel 2013, ho presentato i risultati parziali della ricerca nei miei seminari, approfittando delle critiche e dei commenti degli studenti e dei colleghi. Ringrazio innanzitutto i dottorandi e gli studenti del mio seminario all'EHESS intitolato «Storia e teoria dell'arte e delle immagini», come anche gli studenti dell'École

des beaux-arts di Lione. Ho sviluppato la dimensione antropologica di questo lavoro nel seminario intitolato «Tradizioni iconografiche e memoria sociale» che ho diretto per un decennio con Carlo Severi e Denis Vidal al Museo del Quai de Branly di Parigi, ringrazio vivamente questi due colleghi e gli studenti di quel seminario. Devo molto anche ad altri colleghi dell'EHES per i loro preziosi consigli: Hubert Damisch, Christiane Klapisch-Zuber, Maurice Kriegel, François Hartog, Jean-Claude Schmitt, Pierre-Antoine Fabre, Eric Michaud e Georges Didi-Huberman.

Ringrazio per gli inviti a conferenze, convegni e soggiorni di ricerca utili per approfondire e verificare le mie ipotesi: Michael Fried, Charles Dempsey e Stephen Campbell (Johns Hopkins de Baltimore), il Casva, centro di ricerca associato alla National Gallery di Washington, dove ho lavorato per due mesi in condizioni eccezionali. Sono riconoscente a José Burrucua (Univesidad San Martin di Buenos Aires) al rimpianto Omar Calabrese (Università di Siena), a Horst Bredekamp e Caroline Berhmann (Humbolt Universität di Berlino), a Pietro Montani (Università La Sapienza di Roma), a Catherine Soussloff (University of British Columbia di Vancouver a), Monica Preti-Hamard (Museo del Louvre), a Walter S. Melion (Emory University Atlanta), a Luis Perez-Oramas (Biennal di San Paolo), a Patrizia Magli e Fabrizio Gay (IUAV, Venezia), ad Andreas Beyer (Istituto tedesco di storia dell'arte di Parigi), a Klaus Krüger e Peter Geimer (Freie Universität di Berlino).

Ringrazio le istituzioni che hanno concesso la riproduzione gratuita delle opere da loro conservate: Musée d'art et d'histoire di Ginevra, J. Paul Getty Museum di Los Angeles, National Gallery di Washington, The Art Institute di Chicago.

Devo molto alle osservazioni dei miei amici artisti e storici dell'arte: Bernhard Rüdiger, Xavier Vert, Michel Weemans, Peter Gilgren, Elisa Brilli, Daniela Cabrera, Bertrand Prévost, Alexander Nagel, Augusto Gentili, Frédéric Cousinié, Reindert Falkenburg e Micol Forti. Un ringraziamento particolare a coloro che ho sollecitato per verificare alcuni aspetti del lavoro: Salvatore Settis, Adriano Prosperi, Carlo Ginzburg, Anna Foa e Gaetano Lettieri.

Angela Mengoni ha seguito l'intero lavoro di scrittura con uno sguardo critico esigente e generoso; il mio debito per il suo contributo alla lunga elaborazione del testo in francese e alla revisione della traduzione italiana è così grande che, dedicandogli questo libro, esprimo solo una piccola parte della riconoscenza dovuta.

Ebrei e cristiani nella Cappella Sistina



Fig. 1 Michelangelo Buonarroti,
Giudizio universale, 1535-1541,
affresco, 1370 × 1200 cm,
Città del Vaticano, Cappella Sistina.

Introduzione

La riflessione che ha condotto alla scrittura di questo libro ha la sua origine in un articolo dedicato al *Giudizio universale* di Michelangelo, pubblicato in un volume collettivo sulla temporalità delle immagini¹. L'idea di prendere in considerazione l'insieme dell'affresco e le sue numerose interpretazioni non era allora nelle mie intenzioni. La prospettiva di un'antropologia dell'immagine fondata sulle lettere di san Paolo assumeva, tuttavia, un ruolo cruciale già in quella prima analisi. Con il passare del tempo e con il protrarsi della riflessione, tale prospettiva ha iniziato a delineare una proposta interpretativa globale e radicalmente rinnovata degli affreschi della Cappella Sistina. La nozione paolina di *conformazione* implica, in effetti, una teoria della forma o, più precisamente, una teoria dei processi di assunzione o di perdita di una forma. Scrivendo sul Giudizio finale, san Paolo ragiona cioè in termini di somiglianza e di dissomiglianza rispetto a una matrice formale che è l'immagine del Cristo. Come già argomentavo nell'articolo, la descrizione paolina della trasformazione degli eletti e dei dannati si iscrive nell'ambito di una concezione performativa dell'immagine largamente ignorata dalla storia dell'arte. Riferiti all'affresco del *Giudizio universale*, gli argomenti di san Paolo e di sant'Agostino, come pure le esegesi dei teologi del tempo di Paolo III, permettono di cogliere la messa in opera michelangiotesca di tale efficacia dell'immagine cristiana dal punto di vista della costituzione del «soggetto moderno»: un soggetto definito non solo da un rapporto di assoggettamento all'autorità del Cristo Giudice, ma anche dal rapporto di ciascuno con sé stesso, ossia da una forma di soggettivazione fondata sull'introspezione e sul giudizio di sé.

Nel *Giudizio*, questa efficacia conformativa dell'immagine è messa in opera attraverso un ambizioso disegno la cui originalità non sfuggì ai primi commentatori e che chiede oggi di essere compreso a partire da questioni che trascendono l'ambito specifico della storia dell'arte, per

aprirsi all'orizzonte dell'antropologia, dell'iconologia analitica, delle pratiche rituali. Lo scollamento tra due prospettive, che possiamo per ora grossolanamente definire come estetica e teologico-antropologica, è uno degli oggetti della parte iniziale di questo lavoro che ripercorre il dibattito critico del decennio che ha seguito lo svelamento dell'affresco (1541), caratterizzato da una sempre più marcata separazione tra il discorso sull'arte e la teologia dell'immagine. Cercheremo anzitutto di comprenderne le ragioni nel contesto della grave crisi culturale della Roma tridentina. Non bisogna tuttavia dimenticare che, negli anni in cui l'affresco venne concepito e realizzato, questa separazione non si era ancora pienamente compiuta, il progetto di una riforma dell'arte ispirato dalla lettura di san Paolo era ancora all'ordine del giorno: basti ricordare che le discussioni tra Michelangelo e Francisco de Hollanda, trascritte nel suo *Dialogo della pittura*, si svolgevano in una cella e nel chiostro della chiesa di San Silvestro al Quirinale in presenza di Vittoria Colonna, dopo aver ascoltato le lezioni di Ambrogio Catarino sulle *Epistole* di Paolo³. Dallo scambio di lettere, poesie e disegni tra la nobildonna e l'artista si può evincere, secondo Alexander Nagel, la genesi di un ambizioso progetto di riforma dell'arte cristiana, fondato su una fede paolina comparabile a quella dei riformatori del Nord Europa⁴. In questo libro mi propongo di collocare l'insieme degli affreschi sistini nel punto di convergenza tra la teologia paolina della conformazione e un progetto artistico strettamente legato alle posizioni riformatrici del suo tempo. Ho voluto sottoporre questo capolavoro della pittura occidentale a delle domande di tipo antropologico, di teoria della forma e di filosofia della storia. Lavorando sul *Giudizio universale* (1535-41) in questa prospettiva, sono stato indotto a esplorare i nessi che legano quest'opera e gli altri affreschi sistini, in particolare quelli delle pareti laterali, realizzati da un gruppo di artisti toscani diretti dal Perugino tra il 1480 e il 1482. Tali relazioni devono essere comprese, a mio avviso, nell'orizzonte della concezione cristiana della storia o, per meglio dire, devono essere considerate come la messa in forma della complessa macchina temporale che costruisce tale concezione. Le *Storie di Mosè e del Cristo* sono connesse con il *Giudizio* che si profila all'orizzonte della visione cristiana della storia come il compimento della missione del Messia. Al centro del grande affresco di Michelangelo vediamo, ad esempio, san Pietro restituire le chiavi che aveva ricevuto nell'affresco del Perugino: il rapporto tra la fondazione della Chiesa e la fine della sua missione istituzionale si tesse allora tra le storie quattrocentesche e il *Giudizio*, facendo degli affreschi sistini una grande *fabbrica* della

storia cristiana. Con questo termine voglio sottolineare la produttività del gioco di articolazione tra le diverse parti in un insieme, poiché la dinamica propria al disegno escatologico cristiano che culmina nel *Giudizio* non può esser colta se non attraverso un'euristica del montaggio⁵ che sarà l'oggetto principale del secondo capitolo di questo lavoro. Il senso di questo disegno si produce, infatti, attraverso i salti e gli scarti tra forme visive della narrazione storica giustapposte ed eterogenee. Gli affreschi delle pareti sono composti secondo i principi dell'*istoria* esposti da Leon Battista Alberti: un racconto chiaramente intellegibile situato nello spazio prospettico. La volta contiene le *istorie* della creazione e della prima età dell'uomo, ma incorniciate da un dispositivo di presentazione che si estende fino alle grandi figure delle Sibille e dei Profeti per suggerire il nesso di quegli avvenimenti originari con il presente e il futuro della storia dell'umanità⁶. Nel passaggio tra la volta e il *Giudizio*, infine, il modello di racconto visivo che definisce la *istoria* viene superato, tutte le sue componenti esplodono: la cornice, la prospettiva, e anche la struttura narrativa del racconto con il suo inizio, il suo svolgimento, e il suo compimento. Si impone invece una costellazione di azioni colte nell'atto di svolgersi, aperte e incompiute, e un'estrema contrazione dello spazio costruito per stratificazione densa; forme capaci di visualizzare la condizione d'imminenza della fine del tempo. Se concepiamo i passaggi tra le tre parti della Cappella – storie del Quattrocento, volta e Giudizio – come una forma di montaggio, comprendiamo come l'articolazione tra diversi modelli di racconto visivo partecipi all'accelerazione catastrofica della storia: il *Giudizio* si presenta allora come una costruzione spaziale e temporale nella quale si compie l'implosione non solo del modello albertiano, ma anche della concezione tipologica della storia che agisce al suo interno.

Di fronte alla complessità e alla ricchezza dei legami tra le parti degli affreschi sistini, l'analisi iconografica si rivela insufficiente. Identificare le figure e situarle nel loro contesto è essenziale, ma non basta, se non si coglie l'articolazione tra gli affreschi del Quattrocento, la volta, e il *Giudizio* come una modulazione temporale della storia cristiana. Nel passaggio tra la volta e il *Giudizio*, ad esempio, si produce un'accelerazione del tempo che, come vedremo, precipita il passato delle origini nel presente della Parusia. Soffermarsi sulla transizione tra le tre parti permette di cogliere l'articolazione di un insieme la cui efficacia consiste anzitutto nel far esperire allo spettatore un lavoro nel quale il modello tipologico della storia e la sua esplosione sono definiti reciprocamente e solo in tale reciprocità possono essere colti, come insegna

ogni operazione di montaggio. Un oggetto così concepito richiede un approccio strutturale che accordi una specificità semiotica alle relazioni tra le immagini e alle loro strategie di produzione del senso, senza limitarsi a identificare ciascuna immagine in riferimento alle fonti testuali esaurendola in una mera lessicalizzazione.

La terza e ultima parte di questo lavoro si concentra sulle strategie visive di produzione del senso, laddove esso tocca in modo decisivo il nodo antropologico dell'alterità e le forme dell'esperienza storica responsabili della sua costruzione. Mi sono presto reso conto, infatti, che una parte dell'affresco della volta, il ciclo degli *Antenati del Cristo*, opponeva una notevole resistenza a tutti i miei tentativi di articolarlo alle altre parti. Situato sul bordo della volta, in posizione liminale, il ciclo è organizzato in quattordici lunette e otto vele triangolari. Questa serie di figure è detta degli *Antenati del Cristo* in ragione dei nomi dei re e dei patriarchi della stirpe di Abramo e di Davide iscritti in grandi lettere capitali nelle targhe al centro di ognuna delle lunette (fig. 2). Sono stato molto colpito dall'incongruità tra questi nomi venerabili e le strane famiglie che abitano gli spazi costretti delle lunette e delle vele: corpi spossati, abbandonati accanto ai loro fagotti, impegnati in mansioni domestiche o colti in attitudini melanconiche che fanno di questa popolazione un corpo estraneo nel grande disegno della storia cristiana della Cappella Sistina. Per lo spettatore di oggi una parte di quelle famiglie richiama figure nomadi o esiliate, rifugiate in abitazioni di fortuna: spesso sdraiati sul nudo suolo con i loro bambini e i loro sacchi, l'inoperosità di questi personaggi evoca l'estenuazione dei personaggi del teatro di Samuel Beckett, conferendo a questo insieme una modernità singolare. Cosa fanno questi uomini vecchi e stanchi e queste donne che allattano, accanto ai corpi pieni di energia dei profeti e delle sibille sulla volta e vicino alle figure possenti degli angeli e degli eletti nel *Giudizio*? In che modo questi *Antenati* partecipano alla storia dell'umanità che si apre nella *Genesi* con la *Creazione di Adamo* e si chiude nel *Giudizio*?

Queste domande hanno completamente riorientato la mia ricerca. Ho allora compreso che studiare l'articolazione tra il *Giudizio* e gli *Antenati* e situare queste inerti famiglie nel movimento messianico che si compie nel *Giudizio* permette di coglierne il ruolo decisivo. Tornare al *Giudizio* a partire dagli *Antenati* consentirà poi di comprendere i dispositivi visivi che figurano l'istante che precede la fine della storia umana e le loro implicazioni ideologiche. Il terzo capitolo, consacrato agli *Antenati*, seguirà dunque delle piste assai inattese, a partire dalla



Fig. 2 Michelangelo Buonarroti,
Antenati di Cristo, affresco,
 1511-12, Città del Vaticano,

Cappella Sistina, dettaglio della
 lunetta 3 nord, recante i nomi di
 Asa, Iosaphat e Ioram.

questione della genealogia intesa come modello antropologico e storico con una propria funzione legittimante, fino alle connotazioni anti-giudaiche di questo ciclo, in cui si riconoscono i segni della marcatura degli ebrei nella Roma di Giulio II e di Michelangelo⁷.

Il costante andirivieni tra l'oggetto di analisi e i paradigmi teorici che ne regolano l'efficacia conduce a rinnovare profondamente la comprensione degli affreschi sistini nel loro insieme. Tuttavia l'oggetto stesso resta il solido ancoraggio di una trama sempre più densa di riferimenti e di connessioni. La costruzione dell'oggetto ed i criteri di pertinenza in esso iscritti permettono, infatti, di mantenere alcune interpretazioni e di escluderne altre. Questo modo di lavorare non è propriamente ascrivibile a un paradigma teorico generale o a una metodologia che abbia esplicitamente formulato i propri modelli: si tratta piuttosto di un modo di lavorare a partire sì da un singolo oggetto storicamente situato, ma che è anche il luogo di operazioni teoriche che possono essere esplicitate, un «oggetto teorico», appunto, come l'ha definito Hubert Damisch, cui si deve la prima formulazione di questa euristica teorica e storica al tempo stesso⁸.

Secondo James Elkins gli affreschi della Sistina sono diventati dei *monstrously ambiguous paintings*, l'accumulo di interpretazioni avrebbe raggiunto, infatti, un livello di saturazione ermeneutica tale da ren-

der vano ogni tentativo di comprensione rinnovata di questo oggetto⁹. Spero di dimostrare che Elkins ha torto, senza tuttavia dissimulare che un sentimento di insufficienza mi ha spesso assalito. Quando, dopo lo scoramento, ho ripreso il lavoro, sono stato sostenuto dalla convinzione che questo oggetto del passato ci *ri-guarda*, chiedendoci di decifrare le domande che esso rivolge al nostro *ora* attraverso i tempi, per impedire che il presente diventi un tempo della misconoscenza, come temeva Walter Benjamin¹⁰. Tornerò in fine di percorso su questa feconda forma di anacronismo che impone di considerare il passato a partire dal presente che lo conosce, senza tuttavia svuotarlo della sua costitutiva alterità.

I.

Fabbrica del corpo glorioso: il *Giudizio universale*

Immagine e somiglianza: antropologia della Cappella Sistina

Fare l'antropologia della Cappella Sistina significa posare su quest'opera maggiore lo sguardo distanziato e comparatista dell'antropologo. Il primo movimento sarà allora quello di sospendere le nostre conoscenze in materia di storia dell'arte e di guardare alla cappella come se appartenesse a una cultura «altra»¹. La prospettiva antropologica richiede di analizzare la Sistina come un oggetto che non può essere ridotto alla sua sola dimensione artistica, poiché non solo partecipa d'un insieme strutturato di conoscenze, pratiche e credenze, ma contribuisce, inoltre, a costruirlo².

La pertinenza etnologica della cappella e dei suoi affreschi si manifesta anzitutto sul piano dei «miti fondatori»: le pitture della volta raccontano una storia dell'origine dell'umanità comparabile a quelle di tanti altri racconti mitici di fondazione, oggetto privilegiato dell'interesse degli antropologi³. Questa pertinenza investe lo snodo del rapporto tra il mito e la storia, questione che farà apparire la dimensione interculturale dell'innesto della storia cristiana su quella degli ebrei. Mi interrogherò, inoltre, sui rituali legati a questo momento fondativo, soprattutto quello dell'elezione del papa nel Conclave, che si svolge nella Sistina dal 1492 e costituisce un momento rituale essenziale alla continuità dell'istituzione ecclesiale⁴. Lo sguardo antropologico, infine, permetterà di cogliere la specificità di un rapporto con l'immagine che il cristianesimo ha sviluppato in una sua forma specifica elaborando il rapporto tra l'umano e il divino in termini di somiglianza. Vorrei cominciare proprio da quest'ultimo aspetto perché permette di situare gli altri in una cornice interpretativa che accorda una larga autonomia alle immagini e al loro lavoro.

Il cristianesimo e il giudaismo accordano entrambi un ruolo essenziale all'immagine e alla somiglianza nella creazione dell'uomo: «Dio

dice: facciamo l'uomo a nostra immagine, a nostra somiglianza» (*Gen.* 1, 26)⁵. Questa formula sancisce l'inseparabilità tra il termine «immagine» (*eikon*) e il termine «somiglianza» (*homoiosin*). La relazione tra questi due poli implica, in effetti, un rapporto con Dio che è dell'ordine dell'assimilazione dello stesso allo stesso (*homoios*) la cui conseguenza maggiore è una forma di partecipazione dell'uomo al divino: grazie all'immagine che Dio ha loro conferito, infatti, Adamo ed Eva accedono a quella partecipazione. Con la cacciata dal Paradiso terrestre, la coppia perde l'immagine originaria, la creatura diventa allora un essere al quale la somiglianza è venuta a mancare; un essere che reca in sé un'immagine degradata di Dio. Il cristianesimo si separa dal giudaismo concependo il Cristo come «nuovo Adamo», immagine di Dio: «Egli è l'immagine del Dio invisibile, generato prima di ogni creatura» (*Col.* 1, 15)⁶. Il valore centrale attribuito all'efficacia dell'immagine dal cristianesimo è ribadito da san Paolo nel momento in cui attribuisce a Gesù la capacità di ristabilire la somiglianza perduta di tutti quelli che risusciteranno: poiché se «tutti muoiono in Adamo, così tutti riceveranno la vita in Cristo» (*1 Cor.* 15, 22). Questa ripresa della vita dopo la morte si compie attraverso una mutazione d'immagine che implica la riacquisizione di una somiglianza: «E come abbiamo portato l'immagine dell'uomo di terra, così porteremo l'immagine dell'uomo celeste» (*1 Cor.* 15, 49). I cristiani predestinati da Dio sono stati scelti per essere «conformi all'immagine del Figlio suo» (*Rom.* 8, 29)⁷. L'operazione che conduce a «rendersi somiglianti al Signore» al momento della resurrezione è denominata da san Paolo «conformazione» (*sym-morphon*), termine che descrive la «riconquista dell'immagine» come una mutazione di forma. Per designare questa trasformazione, l'apostolo usa la parola greca *metaschematisei*, che possiamo tradurre con «trasfigurare»⁸. Situata alla fine dei tempi, la trasfigurazione del soggetto all'immagine del Cristo nel momento del Giudizio universale è un modello che deve orientare il cristiano lungo tutta la sua vita terrestre. Si tratta di un principio regolativo che è anche processo graduale: ciascuno può, infatti, rendersi più o meno somigliante al Cristo secondo una scala di perfezione della quale i teologi hanno esaminato con cura tutti i gradini, cercando di distinguere, da una parte, lo sforzo che si può fare per meritare tale somiglianza e, dall'altra, il dono gratuito e sempre immeritato della Grazia che il soggetto riceve da Dio indipendentemente dai suoi sforzi⁹. Proprio per la sua natura graduale e instabile, il processo di conformazione implica una tensione tra due poli: si tratta di una somiglianza che si può acquisire, ma anche perdere in misura più o

meno grande quando si cede al peccato; in questo caso si può utilizzare il termine «conformazione negativa», che corrisponde a rendersi disomiglianti al Cristo e quindi somiglianti al demonio¹⁰. La somiglianza dell'uomo al Signore, non potendo essere perfettamente realizzata, si presenta piuttosto come una forma intermedia, fragile, situata tra due poli di conformazione antagonisti. Questa polarizzazione determina la posizione dell'uomo rispetto a Dio e orienta l'intera esistenza del cristiano, si tratta dunque di una condizione antropologica fondamentale.

Se molti autori, a cominciare dagli evangelisti, si sono riferiti alla conformazione come a un paradigma fondamentale, nessuno le ha accordato la funzione costitutiva che le attribuisce san Paolo. L'apostolo ha sviluppato una riflessione tanto importante quanto poco considerata dai teorici e dagli storici dell'arte, nonostante larga parte dell'arte cristiana consista proprio nella visualizzazione di questa antropologia della somiglianza. Da parte mia, piuttosto che guardare ai suoi scritti come «fonti testuali» di tale o tal'altra parte degli affreschi sistini, vorrei disporre della sua teologia come di una vera e propria teoria dell'efficacia dell'immagine cristiana come conformazione. Deve esser chiaro – e non è forse superfluo ribadirlo – che l'elaborazione paolina riguarda esclusivamente l'immagine dell'uomo e quella di Dio e non si riferisce agli artefatti visivi che hanno poi formato l'iconografia cristiana¹¹. Gli autori delle immagini materiali, dalle prime a quelle di cui sarà presto questione, si sono dovuti misurare con la conformazione in quanto fondatrice dell'economia del regime antropologico della somiglianza. Le soluzioni sono molto diverse tra loro: a volte si tratta di codificazioni relativamente rigide e condivise, altre volte, come nel nostro caso, di una forma sperimentale condotta da un singolo artista. Anche in questo caso, tuttavia, la conformazione resta un'operazione aperta sul «fuori dell'arte», in particolare sulle principali azioni rituali: il battesimo, per esempio, è un rito attraverso il quale il battezzato partecipa alla morte e alla resurrezione di Gesù, si «riveste» dell'immagine del Cristo e s'incammina nel percorso della conformazione.

Il *Giudizio universale* di Michelangelo mette in forma il dispositivo paolino della conformazione in una prospettiva escatologica. Alla fine dei tempi la perdita e l'acquisizione della somiglianza si oppongono un'ultima volta: da un lato dell'affresco chi sta ritrovando l'immagine originaria, dall'altra chi la sta perdendo per sempre. Se si riconosce una funzione regolativa essenziale alla messa in forma visiva di questo doppio processo, ci si può legittimamente attendere che la resurrezione degli eletti si manifesti nell'affresco attraverso un guadagno di somi-

glianza al Cristo, mentre i dannati dovrebbero mostrarne la perdita assumendo l'aspetto del demonio. Prima di verificare questa ipotesi, che riconosce alla teologia della somiglianza un ruolo strutturante finora misconosciuto, è utile soffermarsi ancora sull'antropologia paolina della resurrezione. Ho già alluso al passaggio nel quale san Paolo spiega ai Filippesi come si produrrà la resurrezione dei corpi, questo testo merita tuttavia una lettura più attenta perché riassume l'essenziale della teoria paolina della forma come trasfigurazione (*metaschematisei*). Paolo scrive che alla fine dei tempi il Cristo «trasfigurerà il nostro misero corpo per conformarlo al suo corpo glorioso, in virtù del potere che ha di sottomettere a sé tutte le cose» (*Fil.* 3, 21). L'originale greco e la sua traduzione latina permettono di capire meglio le implicazioni di questa frase:

Dominum Iesum Christum, qui transfigurabit corpus humilitatis nostrae, ut illud conforme faciat corpori gloriae suae secundum operationem, qua possit etiam subicere sibi omnia.

ὅς μετασχηματίσει τὸ σῶμα τῆς ταπεινώσεως ἡμῶν σύμμορφον τῷ σώματι τῆς δόξης αὐτοῦ κατὰ τὴν ἐνέργειαν τοῦ δύνασθαι αὐτὸν καὶ ὑποτάξαι αὐτῷ τὰ πάντα.

Il testo greco mette l'accento sulla performatività delle operazioni descritte: il termine composto *meta-schematisei* modalizza la nozione di forma (*schema*) associandole la mutazione nel tempo (*meta*); ne risulta una trasformazione che il latino della vulgata traduce *transfigurabit*, termine che rinvia alla Trasfigurazione del Cristo, misteriosa trasformazione dell'aspetto corporeo del Messia in un corpo glorioso che prefigura la sua resurrezione, come anche la forma che prenderà il corpo degli eletti dopo il Giudizio universale¹². La «virtù potente» dalla quale emana l'operazione descritta nella *Lettera ai Filippesi* si esercita peraltro secondo la modalità dell'assoggettamento (*subicere sibi*) definendo il soggetto (*subjectum*) come colui la cui posizione è determinata dal potere di un altro soggetto.

Si comprende allora che, in quanto immagine del Padre, il Cristo della Resurrezione sia presentato come un'immagine *agente* che, trasformando il resuscitato, lo assoggetta. Bisognerà allora considerare la forza in gioco nel processo di conformazione come un potere di assoggettamento che conduce ciascuno ad assumere la «stessa immagine» riducendo così la differenza propria della moltitudine degli individui

all'identità di un insieme omogeneo. Per rendere conto di questo processo di omologazione, tuttavia, le nozioni d'immagine e di somiglianza non sono sufficienti; bisogna introdurre il corpo, e più precisamente il «corpo mistico», modello teologico-politico che definisce i cristiani come membra di un corpo del quale Cristo è la testa. L'espressione *corpus mysticum* designa, peraltro, il compimento ideale di un corpo ecclesiale che la Chiesa cattolica romana incarna imperfettamente in attesa del giorno del giudizio¹³. Situato nella prospettiva escatologica del Giudizio universale, questo termine è un equivalente del corpo glorioso al quale gli eletti diventeranno somiglianti. Il fondamento scritturale di questa concezione organica o corporativa della Chiesa si trova nella *Lettera ai Romani*: «Poiché, come in un solo corpo abbiamo molte membra e queste membra non hanno tutte la medesima funzione, così anche noi, pur essendo molti, siamo un solo corpo in Cristo e ciascuno per la sua parte siamo membra gli uni degli altri» (*Rm* 12, 4-5). *Unum corpus sumus in Christo*, sottolineo «in Cristo» perché la formula liturgica è talmente diffusa che non si fa più caso alla preposizione «in», perdendo così di vista il legame tra conformazione e incorporazione. Nella *Prima Lettera ai Corinzi*, Paolo insiste sull'unicità di questo corpo: «E in realtà noi tutti siamo stati battezzati in un solo Spirito per formare un solo corpo, Giudei o Greci, schiavi o liberi; e tutti ci siamo abbeverati a un solo Spirito» (1 *Cor.* 12, 13). Questo vale per il presente della comunità cristiana, ma la costruzione definitiva e perfetta del corpo mistico è proiettata nel futuro e si compirà nella resurrezione attraverso un processo d'incorporazione: «e come tutti muoiono in Adamo, così tutti riceveranno la vita in Cristo» (1 *Cor.* 15, 22).

Sul piano della storia dell'umanità, secondo sant'Agostino, l'Incarnazione apre l'era nella quale, seppure in modo ancora imperfetto, «siamo conformati all'immagine di Dio»; la periodizzazione agostiniana in sei epoche iscrive così la conformazione nel suo orizzonte¹⁴. A livello individuale ognuno deve sperare di rendersi somigliante al Cristo durante la sua vita terrestre ed essere così degno, alla fine dei tempi, di essere perfezionato nella sua somiglianza attraverso l'azione di Grazia che lo trasfigurerà integrandolo nel corpo glorioso. La costituzione di un solo *Corpus gloriosum* – che è precisamente il processo rappresentato nel *Giudizio* di Michelangelo – è concepita dalla teologia paolina e dalla filosofia della storia di Agostino come la convergenza di due operazioni complementari: la conformazione (che implica le nozioni di immagine e di somiglianza) e l'incorporazione. Mentre la conformazione è il fine della vita di ogni cristiano, l'incorporazione