

ALESSANDRA BERTOLDI

SCALA CÆLI.
MICHELANGELO, BONAVENTURA
E L'ULTIMO GIUDIZIO

La tematica escatologica di questo convegno esercita su di me un grande fascino e trova risonanza nei miei recenti studi. La lunga collaborazione in qualità di restauratore ed esperto per la Fabbrica di San Pietro, i Musei Vaticani e la Cappella Sistina mi ha dato l'eccezionale opportunità di studiare da vicino opere cui raramente possiamo accostarci e di scoprirne aspetti inediti¹. È questa condizione che mi ha permesso di formulare una nuova ipotesi di lettura del *Giudizio Universale* di Michelangelo che, interpretando ogni sua parte come elemento necessario di un ingranaggio, giunge infine a individuare, all'interno della grande "Sacra Rappresentazione" che è la poderosa macchina del *Giudizio*, un nucleo centrale nel quale credo Michelangelo abbia voluto realizzare un autentico autoritratto spirituale *sub specie redemptionis*. In quest'ottica, illuminante mi è apparso il rapporto tra l'opera di Michelangelo e il pensiero bonaventuriano che sempre più mi sembra sotteso all'intero progetto.

L'*itinerario* visivo innescato da Michelangelo, funzionale alla lettura organica della macchina del *Giudizio*, si attua attraverso alcune scelte iconologiche che espandono il proprio campo semantico, fino a trascendere il messaggio letterale, trasformandosi in geroglifico, simbolo attivatore della coscienza come, ad esempio, la graticola di san Lorenzo, che in realtà rappresenta verosimilmente una scala a sei pioli, particolare che mi ha dato lo spunto per il titolo del presente breve contributo e che mi ha spinto ad approfondire le implicazioni filosofiche, fino a individuare nel pensiero di Bonaventura una delle fonti principali di riferimento per la comprensione dell'affresco sistino e forse di altre opere dell'autore.

Negli anni '90, durante i restauri del *Giudizio*, ebbi occasione di salire con l'ascensore del ponteggio, rasente la parete affrescata. Fu un'esperienza straordinaria, sperimentai fisicamente una sorta di ascensione dall'Inferno al Cielo e rimasi abbagliata dalla potenza di questa «razza immaginaria, titanica e misteriosa»², emozionandomi al cospetto del Cristo Giudice apollineo che, al centro dell'affresco, appare magnifico

¹ Cfr. K. PIETSCHMANN, *Ein Graffito von Josquin Desprez auf der Cantoria der Sixtinischen Kapelle*, «Die Musikforschung», LII (1999) 2, pp. 204-207.

² S. QUASIMODO, *Apocalisse terrestre di Michelangelo*, in *Michelangelo pittore*, presentazione di S. Quasimodo, apparati critici e filologici di E. Camesasca, Rizzoli, Milano 1966, p. 5.

e terribile e viene qui rappresentato imberbe. Michelangelo adotta una iconografia nuova rispetto alle rappresentazioni tradizionali e allo stesso tempo antica, perché riecheggia quella familiare all'arte paleocristiana che proponeva un riferimento esplicito alle rappresentazioni imperiali romane nell'iconografia del Cristo βασιλεύς³. Anche la scelta di rappresentare gli angeli apteri può essere ricondotta al medesimo contesto, ispirato sì all'arte classica ma anche a quella della più spirituale Chiesa delle origini⁴. Lo sguardo del Cristo, sospeso nell'infinito attimo che precede il Giudizio, non è rivolto minacciosamente verso i fedeli, piuttosto incontra gli occhi di san Bartolomeo, oltrepassa e si posa sulla pelle svuotata nella mano del santo, quella pelle nella quale già La Cava riconosceva il ritratto di Michelangelo⁵.

1. Michelangelo e la «Ecclesia Viterbiensis»

Michelangelo si accostò alla Chiesa di Viterbo⁶ e al gruppo degli “spirituali” tra gli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento⁷, accomunando il proprio percorso spirituale, incentrato sul tema della salvezza, a quello di Vittoria Colonna e del Cardinal Pole. I rapporti tra la marchesa di Pescara e il Buonarroti, già da lei apprezzato a partire dal 1531, iniziarono

³ Per l'iconografia del Cristo βασιλεύς, cfr. A. GRABAR, *Les Voies de la création en iconographie chrétienne*, Flammarion, Paris 1979; H. BELTING, *La vera immagine di Cristo* [2005], trad. it. di A. Cinato, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.

⁴ Nelle prime raffigurazioni cristiane degli angeli le ali sono assenti; cfr. M. BUSSAGLI, *Storia degli Angeli*, Rusconi, Milano 1995.

⁵ F. LA CAVA, *Il volto di Michelangelo scoperto nel Giudizio Finale. Un dramma psicologico in un ritratto simbolico*, Zanichelli, Bologna 1925.

⁶ L'espressione “Chiesa di Viterbo” intrisa di riferimenti a san Paolo è usata in una lettera di Beccadelli a Gualteruzzi, da Bologna, 31 maggio 1542 (BEMo, Autografoteca Campori), e in una di Francesco Martelli in Ferrara a Beccadelli in Trento, 9 maggio 1545. Per le differenti posizioni critiche sull'argomento: cfr. G. FRAGNITO, *Gli “spirituali” e la fuga di Bernardino Ochino*, «Rivista Storica Italiana», LXXXIV (1972), pp. 777-813; A. ALESSI, *Vittoria Colonna, Michelangelo e il Circolo degli spirituali di Viterbo: la produzione figurativa dagli anni '40 agli anni '60 del Cinquecento*, Tesi di dottorato, Università degli Studi della Tuscia di Viterbo, a.a. 2018/2019; M. FIRPO, *Riforma protestante ed eresie nell'Italia del Cinquecento. Un profilo storico*, Laterza, Roma-Bari 1997.

⁷ «Appare chiaro oggi che le tesi degli “spirituali”, come furono definiti allora gli esponenti di quel gruppo, rappresentarono negli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento una delle possibili soluzioni del conflitto con i luterani, alternativa a quella che poi prevalse definitivamente al Concilio di Trento (1545-1563). Una soluzione che sembrò anche a lungo la preferita dal papa. Paolo III (1534-1549) ripose infatti proprio in quegli uomini la sua fiducia [...]. E non c'è dubbio che la loro autorevolezza alla corte papale, fino al conclave del '49, non fu in discussione. Tuttavia la loro posizione, benché estremamente radicata dentro la teologia cattolica fu a lungo confusa dai più intransigenti fra i contemporanei con quella luterana» (M. FORCELLINO, *Vittoria Colonna e gli “Spirituali”: religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Viella, Roma 2009, p. 8).

nel 1536 e si intensificarono dal 1538⁸, tuttavia, già dai disegni preparatori al *Giudizio* emerge un atteggiamento affine al percorso che maturerà nell'ambiente della *Ecclesia Viterbiensis*, ambiente sul quale probabilmente lo stesso autore eserciterà il proprio influsso⁹.

2. Bagnoregio, Reginald Pole, Vittoria Colonna, Annibal Caro

È singolare che il piccolo centro di Bagnoregio abbia polarizzato l'interesse di alcuni dei personaggi più legati alla biografia di Michelangelo Buonarroti. Per contribuire a comprendere il contesto nel quale si trovò ad operare l'artista, provo a riassumere gli aspetti biografici che portarono questi personaggi ad attraversare la città natale del *Doctor Seraphicus*.

Reginald Pole e Vittoria Colonna

Nel 1540, il Cardinal Reginald Pole si reca a Bagnoregio per raggiungere il Pontefice Paolo III. Vi torna l'anno seguente (poco dopo il grave lutto causato dall'assassinio della madre, ordinato da Enrico VIII) per incontrare Vittoria Colonna. Nel 1541 viene nominato legato del Patrimonio di San Pietro a Viterbo, dove si stabilirà, animando l'*Ecclesia Viterbiensis*¹⁰. Infine, nel 1547, viene nominato da Paolo III governatore perpetuo della città¹¹. L'intenso legame del Cardinale con Bagnoregio viene rafforzato dalla consonanza spirituale con il pensiero di san Bonaventura, testimoniata anche dal ruolo affine che i due personaggi ebbero nel tentativo di riunire, l'uno, Bonaventura, la Chiesa romana e quella greca al concilio di Lione del 1245, l'altro, Pole, la Chiesa romana alle chiese dissidenti, durante il concilio di Trento.

⁸ Cfr. L. MURRAY, *Michelangelo* [1980], trad. it. di D. Schmid, Rusconi, Milano 1988; A. FORCELLINO, *Michelangelo, una vita inquieta*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 148. L'iniziale progetto del *Giudizio* non poteva ancora risentire dell'influsso degli "spirituali" e delle idee della marchesa Colonna, come giustamente fa notare FORCELLINO, *Vittoria Colonna*, cit., pp. 31-33.

⁹ La lettura delle *Rime* fornisce ulteriori elementi per indagare il percorso spirituale. Cfr. MICHELANGELO BUONARROTI, *Rime*, a cura di N. Girardi, Laterza, Bari, 1960; G. PONSIGLIONE, *La lirica di Michelangelo e i poeti savonaroliani*, «Critica del testo», VI (2003) 2, pp. 85-881.

¹⁰ Animata a Viterbo dal 1541 da Vittoria Colonna, nel 1542 iniziò il declino della *Ecclesia Viterbiensis*, fino alla crisi del 1547 con il decreto tridentino che condannò la dottrina luterana della giustificazione per sola fede, e quando fallì l'elezione del Pole nel conclave seguente alla morte di Paolo III (1549) per l'accusa di eresia mossa dall'ala conservatrice, la Chiesa di Viterbo concluse il proprio percorso.

¹¹ Cfr. F. PETRANGELI PAPINI, *Due ospiti illustri a Bagnoregio nel sec. XVI, il Card. Reginaldo Polo e Vittoria Colonna*, «Doctor Seraphicus», VIII (1961), pp. 70-78; G. CIPRIANI, *Reginald Pole. Cardinale governatore di Bagnoregio dal 1547 al 1558*, Annulli, Latera 2020.

Annibal Caro

Ascanio Condivi, nella biografia di Michelangelo, ricorda il legame stretto dell'artista con l'umanista intorno alla metà del 1500: «ultimamente s'è fatto molto affettionato di Anibal Caro, del quale m'ha detto che si duole di non haverlo prima praticato, havendolo trovato molto a suo gusto»¹². Annibal Caro (1507-1566) a 19 anni entra al servizio in qualità di precettore presso Mons. Gaddi, cugino dei Gaddi di Bagnoregio¹³, iniziando forse già da quel periodo la frequentazione della cittadina, successivamente passa al servizio della famiglia Farnese, al seguito di Alessandro III, il futuro Papa Paolo III, originario di Canino, grazie alla quale ottiene nel 1555 l'ammissione all'Ordine dei Cavalieri di Malta; nello stesso anno ottiene la Commenda dei santi Giovanni e Vittore e di quella di Santa Maria in Capite¹⁴, incorporate entro i confini di Viterbo, Montefiascone e Bagnoregio. L'umanista soggiornava spesso nella sua casa a Bagnoregio, in piazza San Nicola, anche se sarà probabilmente la frequentazione a Roma del Palazzo Farnese, nel quale si riunivano molti personaggi illustri, quale il Cardinale Santa Croce (poi papa Marcello II) e lo storico fiorentino Giannotti, a favorire l'incontro tra Annibal Caro e Michelangelo Buonarroti.

Se è pur vero che gli anni della frequentazione di Bagnoregio da parte del circolo delle menti e affetti più vicini a Michelangelo risalgono per lo più a un periodo successivo a quello della realizzazione dell'affresco sistino, resta una convergenza di interessi e attenzione che possono aver trovato infine approdo a Bagnoregio ma che già da tempo si orientavano in tal senso. Il percorso di Michelangelo incontra infatti inevitabilmente alcuni dei personaggi chiave che ruotano attorno al processo di canonizzazione di Bonaventura da Bagnoregio e alla sua successiva proclamazione a Dottore della Chiesa.

3. Bonaventura nel Rinascimento e nella Sistina

Tra la canonizzazione di Bonaventura, nel 1482, e la sua proclamazione a Dottore della Chiesa, nel 1588, si dispiegano poco più di cento anni

¹² *Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi*, in Roma, appresso Antonio Blado, 1553, f. 45r. Sarà poi lo stesso Annibal Caro a favorire il matrimonio tra la propria nipote Porzia con Ascanio Convivi (1554): cfr. G. BASCIONI, *Ascanio Condivi, Porzia e Annibale Caro. Memoria e Contemporaneità*, in *Annibal Caro a cinquecento anni dalla nascita*. Atti della 2^a Giornata di studi del convegno (Macerata, 17 Giugno 2007), Macerata, [s.n.] 2009, pp. 10-20.

¹³ Cfr. E. RAMACCI, *Un illustre ospite di Bagnoregio: Annibal Caro, «Doctor Seraphicus»*, XXI (1974), pp. 51-54.

¹⁴ La Commenda di Santa Maria in Capite, ora "Magione", già di proprietà dei Cavalieri della Milizia del Tempio dal 1100. Cfr. RAMACCI, *Un illustre ospite di Bagnoregio*, cit., p. 52.

nei quali l'opera bonaventuriana ebbe modo di influenzare il pensiero rinascimentale, trovando in esso una cassa di risonanza, una eco che individuò nei temi cari al santo elementi affini a quelli che verranno elaborati nel contesto umanistico. Sono questi gli anni in cui viene costruita la Cappella Sistina, gli anni in cui, attraverso l'impulso di diversi pontefici, a partire da Sisto IV, si elabora il progetto della sua decorazione pittorica, progetto che subirà modifiche e che tuttavia conserva ancora la sua impronta unitaria, perché nel suo evolversi e mutare si mantenne aderente ad una ispirazione iniziale. Uno spirito forte anima l'Arca dell'Alleanza della Chiesa, icona del Rinascimento, la voce dei Dottori della Chiesa risuona sotto la volta della Cappella e tra esse, distintamente udibile è quella di Bonaventura da Bagnoregio.

4. Bonaventura e Sisto IV

Il 14 aprile del 1482, nella Basilica Vaticana, Papa Sisto IV, francescano, decretava la canonizzazione di Bonaventura da Bagnoregio. L'evento, di notevole rilievo, avveniva a ben duecento anni dalla morte del santo, con un ritardo che il pontefice sottolineava: «iam pridem potuerat rite fieri»¹⁵. Alla solenne celebrazione¹⁶ seguirà quella che vedrà un altro pontefice francescano, Sisto V, proclamare, con la Bolla *Triumphantis Ecclæsiæ*, il 14 marzo 1588, Bonaventura, Dottore della Chiesa, accanto ad Ambrogio, Agostino, Gregorio Magno, Girolamo e Tommaso d'Aquino¹⁷. Sui motivi del ritardo della canonizzazione in molti si sono interrogati fornendo esaurienti spiegazioni¹⁸. Ma forse potremmo maggiormente soffermarci sulle ragioni che portarono, tra la fine del Quattrocento e la fine del Cinquecento, a concentrare l'attenzione sulla personalità e il pensiero di Bonaventura e a indurre i due pontefici francescani a proclamarlo santo e quindi, a poco più di cento anni di distanza, Dottore della Chiesa¹⁹. La fama di santità di Bonaventura da Bagnoregio non era mai venuta meno nel tempo: Dante lo celebra nel

¹⁵ Cfr. *Bullarium Franciscanum continens constitutiones, epistolas et diplomata Romanorum Pontificum*. Nova series, Tom. III. - Sixti IV (1471-1484), ed. J.M. Pou y Martí, Quaracchi, Roma 1949, pp. 797-800, n. 1562; G. STANO, *La canonizzazione di san Bonaventura a duecento anni dalla morte (14 aprile 1482). Motivi di un ritardo*, «Doctor Seraphicus», xxx (1983), pp. 29-54.

¹⁶ «Oltre i 23 Cardinali, molti Vescovi e Prelati, ambasciatori, patrizi romani, e un imponente stuolo di Frati Francescani e grande folla di popolo e di pellegrini» (STANO, *La canonizzazione di san Bonaventura*, cit., p. 37).

¹⁷ Proclamato Dottore da Pio V, nel 1567.

¹⁸ Cfr. STANO, *La canonizzazione di san Bonaventura*, cit.

¹⁹ «La decisione di promuovere i detti processi fu presa dal Papa nel 1474, dopo tre anni dalla sua elezione: ricorreva in quell'anno il secondo centenario della morte di Bonaventura, avvenuta in Lione il 15 luglio 1274, durante i lavori del xiv Concilio Ecumenico, convocato, in quella città, da Gregorio X, per l'unione con i Greci» (ivi, p. 31).

XII canto del *Paradiso* e numerosi autori lo ritraggono molto prima della sua canonizzazione (Taddeo Gaddi lo raffigura già intorno al 1350 in Santa Croce a Firenze e nel 1452 Benozzo Gozzoli lo ritrae, circonfuso di raggi di luce, nell'abside di San Francesco a Montefalco)²⁰. Nella Bolla *Triumphantis Hierusalem*, del 1588, Sisto V ricorda infatti che Bonaventura trovava grandi estimatori già in vita, «di fatto, a tre anni dalla morte di Bonaventura, la sua dottrina era insegnata nella scuola annessa ai Sacri Palazzi Apostolici, dai Magistri di quella Cattedra che, proprio a partire dal 1277, furono i bonaventuriani Giovanni Pecham, Matteo d'Acquasparta, Guglielmo da Falgar e successori»²¹. Ma l'attenzione nei confronti del Serafico, le cui spoglie erano già venerate nel convento dei Minori di Lione, si accentuò in occasione della traslazione dei suoi resti mortali. L'evento, che secondo Petrangeli Papini avvenne nel 1450²², accrebbe notevolmente la venerazione nei confronti di Bonaventura e diede impulso al processo di canonizzazione che iniziò di lì a poco ad opera di Sisto IV. Il processo fu lungo e avvenne in più fasi successive²³, fino all'ultima sessione, presieduta dal nipote del papa, Giuliano della Rovere, il futuro Giulio II²⁴. «La notizia della canonizzazione fu accolta con gioia in tutta Italia, in Francia e altrove, tra il popolo e i dotti, tra cui Giovanni Pico della Mirandola»²⁵, e avviò immediatamente uno studio sistematico dell'opera bonaventuriana²⁶.

5. Sisto IV e la Cappella Sistina

Il lungo processo di canonizzazione si sviluppa quasi parallelamente all'elaborazione dei progetti per la ricostruzione della Cappella Magna.

²⁰ Cfr. F. GUALDI-SABATINI, *Raffigurazioni di san Bonaventura nella pittura umbra del Rinascimento*, «Doctor Seraphicus», XXIII (1976), pp. 55-70; F. PETRANGELI PAPINI, *Il Dottore serafico nelle raffigurazioni degli artisti*, Collegio S. Bonaventura, Grottaferrata 1973, p. 26.

²¹ A. POMPEI, *San Bonaventura nel IV centenario della sua elevazione a "Dottore" della Chiesa*, «Doctor Seraphicus», XXXV (1988), pp. 35-49: 47.

²² A circa 175 anni dalla sua morte i frati francescani trovarono, accanto alle ossa, la lingua perfettamente conservata che destò meraviglia e accese il fervore religioso. Cfr. F. PETRANGELI PAPINI, *La traslazione dei resti mortali di san Bonaventura dalla vecchia alla nuova chiesa dei Minori di Lione*, «Doctor Seraphicus», II (1955), pp. 37-47; ID., *Vicende dei resti mortali di S. Bonaventura*, ivi, v (1958), pp. 67-81.

²³ L'intero iter processuale durò più di sette anni, dal 2 novembre 1474 al 14 aprile 1482. Cfr. A. CENTO, *Il processo di canonizzazione di san Bonaventura nei cod. 339 B e 339 C della Biblioteca comunale di Assisi*, «Doctor Seraphicus», LXIV (2016), pp. 39-50.

²⁴ «Sisto IV quindi fu costretto a procedere a una terza ricostruzione della commissione, la quale, dopo aver ricevuto gli atti processuali di Lione, fu ricomposta intorno al 20 maggio 1480. A capo di essa ... fu messo Giuliano della Rovere» (ivi, p. 46).

²⁵ Ivi, p. 49.

²⁶ Che condusse infine alla creazione, nel 1587, del Collegio Serafico e Sistino di San Bonaventura, ad opera di Sisto V. Cfr. POMPEI, *San Bonaventura nel IV centenario della sua elevazione a "Dottore" della Chiesa*, cit.

Nel 1482, pochi mesi dopo la cerimonia di canonizzazione, la cappella Sistina era terminata e il 15 agosto 1483, in occasione della festa dell'Assunzione, fu consacrata e dedicata alla Vergine. Sulle pareti si dispiegava il programma politico e religioso di Sisto IV, realizzato da un consorzio di artisti, i maggiori del tempo (Botticelli, Ghirlandaio, Cosimo Rosselli, Signorelli, Perugino, Piero di Cosimo, Bartolomeo della Gatta, Biagio d'Antonio Tucci e altri): storie del Vecchio e del Nuovo Testamento scorrono all'interno della grande intelaiatura architettonica, scandita da lesene, che allinea idealmente l'orizzonte del paesaggio di tutte le scene, uniformando la gamma cromatica e ospitando personaggi delle stesse dimensioni, in scala di poco maggiore del reale. Il programma iconografico che vede rappresentate parallelamente storie di Cristo, a destra e storie di Mosè, a sinistra, afferma la discendenza diretta della Chiesa cattolica dal Vecchio Testamento che prefigura il Nuovo e che da quest'ultimo viene reso chiaro, secondo il pensiero agostiniano: «*Novum in vetere latet et in novo vetus patet*»²⁷.

La volta originariamente si apriva su di un cielo stellato, opera di Piermatteo d'Amelia, il pavimento, riutilizzando il materiale dell'antica decorazione della basilica, propone un'interpretazione di motivi cosmateschi ispirata alle decorazioni del XII e XIII secolo. L'osservatore che accedeva dalla grande porta e avanzava al centro della navata, lungo il percorso segnato dal tappeto di *guilloche* marmoree, fino all'altare (ma quello attuale è settecentesco), sperimentava l'illusione di attraversare un porticato aperto su di un cielo mistico, oltre le cui balaustre, come in un film, scorrevano le scene²⁸; dalla raffinata cantoria il collegio dei cappellani cantori accompagnava il percorso, sotto la direzione, negli anni di Sisto IV, del *princeps musicorum*, Josquin Desprez²⁹.

Il ricco e articolato programma iconografico della Cappella Sistina non può prescindere da un elemento centrale: il credente, osservatore e protagonista della rappresentazione. La centralità dell'uomo, perno e ragione del progetto di salvezza, viene affermata nel progetto della cappella, forse il più compiuto prodotto del Rinascimento. Nel tempio della cristianità, Sisto IV, seguito dal nipote Giulio II, esprime alcuni nodi centrali del pensiero cristiano, sensibili all'interpretazione che l'ultimo Dottore della Chiesa, san Bonaventura, ne aveva fornito nella propria opera.

²⁷ AGOSTINO, *Quaestionum in Heptateuchum libri VII*, lib. II, cap. 73, ed. J. Frapoint, CCSL 33 (1958), p. 106.

²⁸ E non un generico cielo trapunto di stelle come è stato talvolta interpretato, stante la testimonianza del disegno (n. 711A) dello stesso pittore umbro, conservato agli Uffizi, raffigurante la *Volta della cappella Sistina con cielo stellato* (Palazzo degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Firenze).

²⁹ Tra 1489 e il 1495 circa, Josquin Desprez prestò servizio presso la cappella pontificia.

6. Bonaventura, Giulio II, Vigerio e la «Disputa» di Raffaello

Tra le numerose raffigurazioni del santo, di particolare rilievo appare quella della *Stanza della Segnatura*, la prima del ciclo ad essere affrescata da Raffaello Sanzio, tra il 1508 e il 1511. Nel grande affresco della *Disputa* infatti Raffaello ritrae Bonaventura, vestito della porpora romana, collocandolo davanti agli altri Dottori della Chiesa e ponendolo tra due pontefici, Innocenzo III e Sisto IV. «Ci sembra fuor di dubbio che tra i concetti che Raffaello volle esprimere nella “Disputa” e le idee del Serafico intorno alla natura della Teologia esiste una stretta affinità, per non dire identità e nesso di causalità»³⁰.

Il programma iconografico della *Segnatura* venne suggerito dallo stesso pontefice: «Pinxit Raphaël in Vaticano [...] cubicula duo ad praescriptum Julii pontificis»³¹, ed elaborato verosimilmente da un gruppo di umanisti di ambito neoplatonico³². La *Disputa del Sacramento*, allegoria della Teologia, è la prima delle pareti affrescate, nel 1509. Giulio II, affermando «la forte posizione della Chiesa da imporsi all'esterno»³³, sottolinea nell'iconografia la *servitus omnium scientiarum theologiae famulantium*. L'opera di Bonaventura costituisce una essenziale chiave di lettura degli ideali sottesi al progetto della *Segnatura*, in particolare l'*Itinerarium*, ma anche i sermoni e il *De reductionem artium ad theologiam*. Così nella *Scuola di Atene*, rappresentazione della Filosofia, il rapporto tra Platone e Aristotele, espresso attraverso le posture e i gesti, sembra tradurre le parole del Serafico: «Et ideo videtur, quod inter philosophos datus sit Platoni sermo sapientiae, Aristoteli vero sermo scientiae. Ille enim principaliter aspiciebat ad superiora, hic vero principaliter ad inferiora»³⁴.

Giuliano della Rovere era nipote di Sisto IV, il pontefice francescano che avviò il processo di canonizzazione di Bonaventura da Bagnoregio.

³⁰ R. BOVING, *S. Bonaventura e il concetto informativo della «Disputa» di Raffaello*, «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», XVII (1925) 4/5, pp. 351-360. L'intero progetto decorativo della *Stanza della Segnatura Gratiae et Iustitiae*, forse inizialmente destinata a studio e biblioteca di Giulio II e poi sin dal 1513 Tribunale della Santa Sede, venne affidato dal pontefice all'urbinate a partire dal 1509.

³¹ P. GIOVIO, *Dialogus de viris litteris illustribus cui in calce sunt additae Vinci, Michaelis Angeli, Raphaelis Urbinate vitae*, in G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, t. IX, Società Tipografica, Modena 1781, pp. 254-293: 292.

³² Teologia, filosofia, poesia e giurisprudenza, sono i temi rappresentati sulle quattro pareti, sottolineando la concordanza tra sapienza antica e moderna, pagana e cristiana insieme all'esaltazione delle categorie neoplatoniche del Vero, del Bene e del Bello. Il Vero razionale e naturale è rappresentato dalla *Scuola di Atene* (Filosofia); il Vero teologico dalla *Disputa del Sacramento* (Teologia); il Bello dal *Parnaso* (Poesia); il Bene dalle *Virtù* e dalla Legge: *Gregorio IX approva le Decretali* (legge canonica) e *Triboniano consegna le Pandette a Giustiniano* (legge civile).

³³ BOVING, *S. Bonaventura e il concetto informativo della «Disputa» di Raffaello*, cit., p. 352.

³⁴ *Chr. unus*, sermo IV, nn. 18-19 (v, p. 572ab). Cfr. anche BOVING, *S. Bonaventura e il concetto informativo della «Disputa» di Raffaello*, cit.

Il futuro Giulio II ebbe inoltre l'incarico di condurre la terza e ultima commissione della canonizzazione, incarico che rese necessario studiare analiticamente la vita e l'opera del santo. Tra le numerose fonti filosofiche e teologiche che animano il progetto della *Segnatura*, particolare rilievo assume quindi l'opera del Serafico, il cui pensiero trovò risonanza nell'attività di un teologo della corte pontificia, il Cardinale di Curia Marco Vigerio della Rovere³⁵, allievo di Sisto IV, amico personale, parente e confratello di Giulio II³⁶. «Ma se il Cardinale Marco Vigerio fu in realtà il consigliere nella concezione ed esecuzione della *Disputa*, per mezzo di lui furono rese note all'artista le idee di Bonaventura sulla natura della teologia»³⁷. La convincente analisi della stretta relazione che lega il progetto iconografico della *Stanza della Segnatura* con il pensiero bonaventuriano, proposta da Boving, si conclude con l'affermazione che «tutti gli elementi essenziali della *Disputa* hanno il loro precedente letterario in Bonaventura»³⁸.

7. Michelangelo e il pensiero bonaventuriano

Gli anni della realizzazione della *Stanza della Segnatura* (1508-1511) sono gli stessi in cui Michelangelo affresca la volta della Sistina (1508-1512)³⁹. Il rapporto fra i due artisti, pur conflittuale, non impediva la reciproca stima professionale. Inoltre entrambi operavano per conto e sotto la direzione di Giulio II. Se tale rilievo assume nella *Disputa* di Raffaello l'apporto ideologico del teologo della curia, Marco Vigerio, non possiamo ignorare che poco distante, in quegli stessi anni, Michelangelo stava realizzando gli affreschi della volta sistina, sotto la medesima direzione di Giulio II. È in questi anni che, a mio avviso, fermenta il seme del pensiero bonaventuriano nell'evoluzione della spiritualità di Michelangelo, assecondato e stimolato dallo stesso Giulio II, trovando poi un più completo sviluppo in seno al gruppo degli Spirituali e nel rapporto con Vittoria Colonna e il cardinale Pole. In questo senso, la naturale inclinazione dell'artista lo portò ad accostarsi all'ambiente *Viterbiensis*, non solo, ma probabilmente apportò ulteriori contenuti allo stesso dibattito

³⁵ Marco Vigerio (1446-1516) dopo la morte di Giulio II, avvenuta il 21 febbraio 1513, partecipò al conclave che avrebbe eletto Leone X. Sotto il pontificato di quest'ultimo proseguì la sua partecipazione come membro di numerose commissioni. Nel maggio del 1513 ottenne in commenda l'abbazia cistercense di S. Martino a Viterbo.

³⁶ Al quale dedica la sua opera principale, il *Dehacordium Christianum* (1507), che molto attinge dalle opere di Bonaventura.

³⁷ BOVING, *S. Bonaventura e il concetto informativo della «Disputa» di Raffaello*, cit., p. 355.

³⁸ Ivi, p. 360.

³⁹ Nel 1505, una lunga crepa si produsse sul cielo stellato della volta della cappella, a causa di uno smottamento del terreno. Giulio II, dopo aver fatto "incatenare" la volta, mettendola in sicurezza, affidò l'impresa pittorica al Buonarroti.

all'interno della Chiesa di Viterbo (e il carteggio con Vittoria Colonna potrebbe confortare l'ipotesi).

Michelangelo aveva certo camminato sul tappeto cosmatesco della cappella, gli occhi rivolti al cielo stellato di Piermatteo d'Amelia drammaticamente attraversato dalla crepa incatenata, sotto lo sguardo dei personaggi dipinti dai grandi maestri del Quattrocento, avanti, fino alla *VerGINE ASSUNTA* del Perugino, sopra l'altare, consapevole dell'ideale affermato dall'ambizioso progetto di Sisto IV. Egli tuttavia va oltre l'idea del cielo stellato, raccontando la storia del rapporto tra Dio e l'Uomo, a partire dalla creazione, fino alle storie di Noè. La centralità dell'uomo, protagonista della Storia alla luce della Fede, realizza compiutamente il pensiero rinascimentale e, come per Raffaello che negli stessi anni affresca le *Stanze*, si nutre della riflessione bonaventuriana, sotto l'indirizzo di Giulio II.

8. *Il Giudizio*

Fu Clemente VII a commissionare a Michelangelo il *Giudizio Universale* (fig. 1), non solo per legare il proprio nome a quello della Cappella, ma anche per l'urgenza, dopo il sacco di Roma del 1527, negli anni tormentati della Riforma, di affermare ancora una volta il ruolo della Chiesa cattolica nel mondo. Dopo la sua morte sarà Paolo III Farnese a seguirne la realizzazione che, iniziata nel 1536, si completò nel 1541. Con il *Giudizio*, trova compimento il progetto che era stato concepito da Sisto IV e poi da Giulio II. In questo *itinerarium* dell'anima a Dio, Michelangelo coglie la centralità dell'uomo che diventa protagonista del racconto, dalla Volta, a partire dalla Creazione, per concludersi nel potente affresco del Giudizio, dove la storia dell'umanità si compie e completa, rivelando il progetto di Dio per l'uomo. L'ispirazione neoplatonica che anima la produzione artistica di Michelangelo e che appare così evidente nelle *Rime* trova a mio avviso nel pensiero bonaventuriano forti elementi di risonanza. Le tappe dell'itinerario, artistico e spirituale, si intrecciano strettamente e attraverso gli studi preparatori del *Giudizio Universale* è possibile seguirne il percorso ideale coerente e cogliere il progresso che condurrà alla realizzazione finale.

9. *L'Arcangelo Michele*

Nella redazione finale del *Giudizio* sistino è assente l'immagine tradizionale dell'Arcangelo Michele, forse presente invece in uno dei disegni preparatori del 1534. Nel mio breve saggio su Michelangelo⁴⁰, propongo

⁴⁰ Cfr. A. BERTOLDI, *Michelangelo. Ipotesi per una nuova lettura del Cristo Giudice nella Cappella Sistina*, prefazione di C. Strinati, Roma, Gangemi 2021.

l'ipotesi che la figura di san Michele, con funzione di psicagogo e in certo modo *alter ego* di Cristo, abitualmente centrale nell'iconografia del Giudizio, non sia stata espunta dal progetto ma che, al contrario, sia divenuta in esso centrale. L'Arcangelo, solitamente raffigurato con il braccio destro levato a impugnare una spada, trova numerose corrispondenze con le iconografie di Ermes-Mercurio, Orione e Mitra⁴¹ (figg. 2, 3, 4). Michele, l'arcangelo combattente, diviene strumento del Giudizio, associato al Cristo Apocalittico⁴². L'iconografia micaelica, che unisce il ruolo del combattente a quello, altrettanto rilevante, del guaritore (le cui origini evocano altre associazioni sincretiche con Apollo e Asclepio), interpreta l'aspetto escatologico del culto che lega la figura dell'Arcangelo alle rappresentazioni del Giudizio Universale. Il nome stesso di *Micha'el*: "chi è come Dio?" o "che è come Dio", suggerisce ulteriormente l'identificazione di san Michele, espressione della misericordia e insieme dell'ira divina, con Dio stesso. La figura di san Michele, prevista nella versione originale del *Giudizio* sistino, forse non è stata espunta da quella definitiva, al contrario, nella mia interpretazione, può essere stata assorbita dall'immagine centrale del *Cristo Giudice*, la cui postura iconograficamente coerente con le raffigurazioni dell'Arcangelo è sovrapponibile ad esse, fino ad individuare in san Michele Arcangelo una sorta di *alter ego* e figura del *Cristo dell'Ultima Venuta*, amplificando la valenza dell'intera composizione, assumendo in sé anche ogni implicazione simbolica legata all'Arcangelo (fig. 5).

10. Michelangelo tra alchimia e neoplatonismo

Nell'opera e nello stesso stile di Michelangelo, Maurizio Calvesi individua una stretta relazione tra arte e alchimia, influenzata dalla vicinanza alla cerchia del neoplatonismo fiorentino di Marsilio Ficino e dalle dottrine ermetiche⁴³. Per il critico l'alchimista

è l'espressione di un sistema di pensiero che si articola in molte altre forme, avendo come punto centrale di riferimento [...] una visione dinamica delle attive possibilità di realizzazione concesse da Dio all'uomo quasi a somiglianza e a mediazione delle sue virtù demiurgiche: dove Dio [...] è la meta da raggiungere,

⁴¹ L'elaborazione dell'iconografia attuale della figura di Orione è infatti frutto di un lungo processo nel quale possono essere individuate antiche componenti di origine egiziana, oltre al sincretismo con la figura di Mitra, di Hermes-Mercurio psicopompo, ruolo attribuito anche a san Michele.

⁴² La festa di San Michele viene celebrata il 29 settembre, vicino all'equinozio d'autunno, quando il sole passa dall'emisfero settentrionale dello zodiaco a quello meridionale, scendendo, simbolicamente, agli "inferi".

⁴³ M. CALVESI, *Arte e alchimia*, «ART Dossier», 4, luglio/agosto 1986.

il vertice a cui ricongiungersi e al tempo stesso il modello di una tensione creativa che consente di proiettarsi verso questo vertice»⁴⁴.

Per gli alchimisti tutto il creato promana da una radice universale, una protomateria originaria e la trasformazione della materia non avviene da specie a specie ma riportandola alla *Materia Prima* e quindi da essa facendo sorgere materia nuova: nell'Universo, organismo vivente dello spirito divino, *omne omne est*.

La trasformazione alchemica della materia trova riscontro in Michelangelo nell'elaborazione del sentimento della morte, sublimato nel *transumanare*⁴⁵; il tema, che troverà la propria traduzione iconografica nell'opera pittorica, è evidente nella produzione delle rime:

[...] Tu sol può rinnovarmi fuora e drento
Le voglie el'senno e l'valor lento e poco.
Tu desti al tempo, Amor, quest'alma diva
E 'n questa spoglia ancor fragil e stanca
L'incarcerasti, e con fiero destino. (Rime, 274, 7-11)

Nei versi viene espressa la necessità di perdere la propria forma attuale per giungere alla propria trasformazione completa. È nella prima fase dell'opus alchemico, nella *nigredo*, che si innesca la trasformazione della materia in luce⁴⁶. Più ancora, nella lirica seguente, l'idea di abbandonare le proprie spoglie dà vita all'immagine del serpente che muta la propria pelle:

D'altrui pietoso e sol di sé spietato,
nasce un vil brutto, che con pena e doglia
l'altrui man' veste e la sua scorza spoglia,
e sol per morte si può dir ben nato.
Così volesse al mio signor mie fato
vestir suo viva di mie morta spoglia,
che, come serpe al sasso si discoglia. (Rime, 94, 1-8)

11. *L'iconografia di san Bartolomeo e la versione di Michelangelo*

San Bartolomeo, nel *Giudizio*, tiene nella mano sinistra la pelle del proprio martirio mentre impugna con la destra un coltello (fig. 5). La soluzione iconografica della pelle del martire traduce il tema del corpo-prigione,

⁴⁴ Ivi, p. 27.

⁴⁵ Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Par.* I, 70: «Trasumanar significar per verba / non si poria».

⁴⁶ Cfr. ancora MICHELANGELO, *Rime*, 290, 1-4: «Scarco d'un'importuna e greve salma / Signior mie caro, e dal mondo disciolto, / Qual fragil legnio a te stanco rivolto / Da l'orribil procella in dolce calma».

ma l'attributo del santo costituisce anche un autoritratto di Michelangelo, come già nel 1925 intuiva La Cava⁴⁷. Proseguendo nell'analisi iconologica della figura, il coltello, l'altro attributo iconografico del santo, è qui rivolto verso l'immagine centrale di Cristo in modo esplicito. Il coltello, in chiave alchemica, si riferisce all'iniziale processo di separazione della materia: Michelangelo abbandona l'uomo vecchio, lascia la propria spoglia mortale che pende dalla mano di san Bartolomeo il quale nell'altra mano brandisce la lama che l'ha «tratto de la vagina de le membra sue»⁴⁸. Come Marsia è vinto da Apollo⁴⁹, trasformato dall'arte, così Michelangelo, vinto dal Cristo Giudice apollineo, come un serpente esuvia, lasciando la vecchia pelle, per ritrovare la forma-idea originale, prima della caduta, l'inizio e fine di ogni cosa. L'uomo *viator* è destinato a cercare e quindi a trovare la Materia Prima, nel pensiero cristiano assimilata a Cristo-Via. Nell'affresco sistino il legame tra lo sguardo del Creatore e le spoglie mortali della sua creatura (san Bartolomeo) racconta il processo in cui il credente solo dimenticando se stesso ritrova se stesso in Dio.

12. Cristo Giudice: l'autoritratto «sub specie redemptionis»⁵⁰

All'interno di una lettura dell'opera in chiave neoplatonica e bonaventuriana, nasce l'intuizione di un autoritratto ideale, *sub specie redemptionis*, di Michelangelo, naturale conclusione di un personale percorso salvifico. Il volto del Cristo Giudice della Cappella Sistina, autoritratto di Michelangelo, è un autoritratto spirituale, ideale, nel senso neoplatonico che, in questa fase matura della produzione pittorica e dell'esistenza dell'autore, poteva assumere l'opera, sensibile alle profonde riflessioni in atto nell'ambito culturale di cui faceva parte (che ruotava intorno a figure centrali come Giulio II, Vigerio, Vittoria Colonna, il cardinal Pole, Annibal Caro), a cui egli stesso contribuì con la propria opera. Bonaventura, nell'*Itinerarium mentis in Deum*, pone l'attenzione sul disegno salvifico volto a restaurare la condizione di *imago Dei*, e costituisce una guida indispensabile all'interpretazione del *Giudizio* sistino:

Cum ... ipsa rerum universitas sit scala ad ascendendum in Deum; et in rebus quaedam sint vestigium [...]: ad hoc, quod perveniamus ad primum principium considerandum, quod est spiritualissimum et aeternum et supra nos,

⁴⁷ Cfr. LA CAVA, *Il volto di Michelangelo*, cit.

⁴⁸ DANTE ALIGHIERI, *Par.* I, 21.

⁴⁹ Il soggetto ricorre anche nella *Stanza della Segnatura* dove Apollo e Marsia vengono raffigurati da Raffaello in un riquadro della volta.

⁵⁰ «Quella circolazion che si concetta / Pareva in te come lume riflesso, / Da li occhi miei alquanto circunspetta, / Dentro da sé, del suo colore stesso, / Mi parve pinta de la nostra effige; / Perché 'l mio viso in lei tutto era messo» (DANTE ALIGHIERI, *Par.* XXXIII, 127-132).

oportet, nos transire per vestigium, quod est corporale et temporale et extra nos, et hoc est deduci in via Dei.⁵¹

e ancora:

In hac autem consideratione est perfectio illuminationis mentis, dum quasi in sexta die videt hominem factum ad imaginem Dei. Si enim imago est similitudo expressiva, dum mens nostra contemplatur in Christo Filio Dei, qui est imago Dei invisibilis per naturam, humanitatem nostram tam mirabiliter exaltatam, tam ineffabiliter unitam, videndo simul in unum primum et ultimum, summum et imum, circumferentiam et centrum, alpha et omega, causatum et causam, Creatorum et creaturam.⁵²

«Non sorprende quindi che nell'*Itinerarium* Bonaventura sottolinei con significativa insistenza le analogie tra questa sesta tappa e il sesto giorno della creazione, quello precisamente in cui l'uomo è stato creato da Dio a sua immagine e somiglianza; contemplare il Verbo incarnato equivale, infatti, per l'uomo a ritrovare se stesso nella propria autenticità»⁵³.

Una forte tensione escatologica anima l'essere umano, *vestigium* ma anche *imago Dei*, che ci porta a ricordare, poi a riconoscere e infine a desiderare il Sommo Bene: riconoscendo in Cristo e nel miracolo della sua incarnazione il Creatore e la creatura, l'uomo può infine ritrovarsi.

13. *San Sebastiano: il desiderio*

Desiderium autem principaliter est illius quod maxime ipsum movet. Maxime autem movet quod maxime amatur; maxime autem amatur esse beatum; beatum autem esse non habetur nisi per optimum et finem ultimum: nihil igitur appetit humanum desiderium nisi quia summum bonum, vel quia est ad illud, vel quia habet aliquam effigiem illius. Tanta est vis summi boni, ut nihil nisi per illius desiderium a creatura possit amari.⁵⁴

Il tema del desiderio, così ricorrente nell'*Itinerarium*, centrale nell'opera bonaventuriana, anima il pensiero rinascimentale. La funzione del desiderio (distinto in desiderio senza cognizione e desiderio con cognizione) che spinge le creature verso il Creatore, viene declinata da Pico della Mirandola: «si chiama desiderio naturale, gran testimonio della provvidenza divina da la quale sono queste tale creature al fin suo dirizzate come la sagitta del sagittario al suo bersaglio, el quale non è dalla sagitta

⁵¹ *Itin.*, cap. I, n. 2 (v, p. 297a).

⁵² *Ivi*, cap. VI, n. 7 (p. 312a).

⁵³ L. MAURO, *Prospettive filosofiche cristologiche nell'età medievale: Bonaventura e la cristologia filosofica*, «Rosmini Studies», 2 (2015), pp. 105-117: 113-114.

⁵⁴ *Itin.*, cap. III, n. 4 (v, p. 305a).

cognosciuto, ma da colui che con occhio di sapientissima provvidenza verso quello la muove»⁵⁵. La frase viene ricordata da Erwin Panofsky nel commentare il disegno di Michelangelo, *I Saettatori* (fig. 9). Nella composizione, nove figure nude lanciano frecce verso un bersaglio, sotto il quale dorme Cupido. Nessuno dei saettatori, le cui posture descrivono dettagliatamente l'atto dello scagliare un dardo, impugna tuttavia realmente un arco. L'interpretazione che Erwin Panofsky propone per la lettura dell'opera suggerisce che le figure «sono esse stesse dardi. [...] strumenti di una forza al di là della loro volontà e coscienza [...]». La composizione potrebbe interpretarsi come un'ardita immagine che illustri nello stesso tempo la potenza inesorabile e l'infallibile sicurezza del «desiderio» stesso»⁵⁶.

Nel *Giudizio Universale* (fig. 1), san Sebastiano, anche egli privo di arco e tuttavia provvisto di frecce e in posizione da arciere, è concepito in modo analogo alle figure del disegno de *I Saettatori* e già nello studio preparatorio al *Giudizio* del British Museum, la figura del santo appare priva di arco. Con la figura di san Sebastiano viene introdotto il tema del desiderio, più specificamente, il desiderio con cognizione che per Pico della Mirandola coincide con l'Amore e che per Bonaventura scaturisce quando veniamo attratti dalla cosa amata. San Sebastiano è privo dell'arco in quanto è egli stesso strumento della forza del desiderio.

14. «*Et videre poteris Deum per te tanquam per imaginem*»

[...] ducendo nos in Deum per vestigia sua, per quae in cunctis creaturis relucet, manuduxerunt nos usque ad hoc, ut ad nos reintraremus, in mentem scilicet nostram, in qua divina relucet imago; hinc est quod iam in tertio loco, ad nosmetipsos intrantes et quasi atrium forinsecus relinquentes, in sanctis, scilicet anteriori parte tabernaculi, conari debemus per speculum videre Deum [...]. Intra igitur ad te et vide, quoniam mens tua amat ferventissime semetipsam [...] et videre poteris Deum per te tanquam per imaginem, quod est videre per speculum in aenigmate.⁵⁷

Le composizioni aventi come soggetto il Giudizio Universale sono solitamente collocate sulla controfacciata, nella Cappella Sistina l'affresco occupa invece la parete opposta, quella dell'altare; dopo aver percorso la navata seguendo le indicazioni di Bonaventura, con lo sguardo

⁵⁵ G. PICO DELLA MIRANDOLA, *Commento [...] sopra una canzona de amore composta da Girolamo Benivieni cittadino fiorentino secondo la mente et opinione de' platonici*, in ID., *De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno e scritti vari*, a cura di E. Garin, Vallecchi, Firenze 1942, p. 490.

⁵⁶ E. PANOFSKY, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento* [1939], trad. it. R. Pedio, Einaudi, Torino, 2009³, p. 96.

⁵⁷ *Iitn.*, cap. III, n. I (v, p. 303ab).

alla volta che racconta il progetto di Dio per l'uomo, ci troviamo infine «di fronte al Santissimo». Sopra l'altare giganteggia la figura del profeta Giona. «Penetrando in noi stessi», come fece Giona, possiamo «vedere Dio come in uno specchio». L'autoritratto ideale, neoplatonico, di Michelangelo, assume perciò un senso profondamente spirituale, nel prendere per modello Cristo-*Lapis*, “pietra filosofale”. L'idea di trasformare se stessi per redimere il mondo, ricalca il processo alchemico della trasformazione della materia: dall'ombra alla luce, dal piombo all'“oro”. In quest'ottica, l'intero progetto sistino, dalla Genesi della volta all'Apocalisse del Giudizio, appare ispirato da una spiritualità cristiana intrisa di principi alchemici e neoplatonici, coerente in un ambito culturale colto cinquecentesco. Per Agostino, il credente «diventa copia di Cristo e, per quanto lo consente la sua condizione, diventa Cristo stesso». Ma il Cristo Giudice, così strettamente connesso all'immagine di san Bartolomeo, è unito, a formare un unico meccanismo compositivo, di cui Egli costituisce il perno centrale, ad altre due figure: la Vergine e san Lorenzo.

15. «*Scala Coeli*», san Lorenzo e la Vergine

San Lorenzo, nel progetto iniziale, appariva in ginocchio, sulla destra della composizione, con lo strumento del proprio martirio dietro le spalle. Già nei disegni preparatori la graticola viene rappresentata in modo simile a una scala. Ma il forte rilievo dato alla figura del santo, già percepibile in questa prima versione, viene definitivamente accentuato nell'affresco. Qui infatti san Lorenzo, ai piedi del Cristo e inserito nel gruppo centrale, tiene tra le braccia senza dubbio una scala, più che una graticola, una scala a sei pioli (fig. 6).

Nel x canto del *Paradiso* (vv. 82-87), nel cielo del Sole, Tommaso d'Aquino⁵⁸ si rivolge a Dante:

Quando
lo raggio de la grazia, onde s'accende
verace amore e che poi cresce amando,

moltiplicato in te tanto resplende,
che ti conduce su per quella scala
u'sanza risalir nessun discende

La scala, il modo di ascendere mediante intelletto e volontà (luce e amore), è un tradizionale simbolo alchemico, ed è solitamente fornita

⁵⁸ Benedetto XVI sottolinea la complementarità di Bonaventura da Bagnoregio e Tommaso d'Aquino, morti entrambi nel 1274: Bonaventura, francescano, Tommaso, domenicano, indicano entrambi, in modo diverso ma non antitetico, la destinazione ultima dell'uomo.

di sette o nove gradini; nella versione michelangiotesca viene invece raffigurata con sei pioli. «Secondo Ficino, amor, non è altro che un altro nome di quella corrente che ritorna in se stessa (*circuitus spiritualis*) da Dio al mondo e dal mondo a Dio»⁵⁹. Il concetto trova un'elaborazione nell'opera di Pico della Mirandola il quale paragonando i sei gradi del processo dell'anima verso Dio ai gradini della scala di Giacobbe, individua sei fasi. Ma ulteriori spunti e più cogenti per una lettura motivo della scala a sei gradi si colgono in Bonaventura, che nel primo libro dell'*Itinerarium mentis in Deum* individua sei fasi di ascesa dell'anima:

Iuxta igitur sex gradus *ascensionis* in Deum, sex sunt gradus potentiarum animae per quos ascendimus ab imis ad summa, ab exterioribus ad intima, a temporalibus conscendimus ad aeterna, scilicet sensus, imaginatio, ratio, intellectus, intelligentia et apex mentis seu synderesis scintilla. Hos gradus in nobis habemus plantatos per naturam, deformatos per culpam, reformatos per gratiam; purgandos per iustitiam, exercendos per scientiam, perficiendos per sapientiam.⁶⁰

Nell'affresco sistino, la graticola, attribuito di san Lorenzo, è in realtà una *scala d'amore*, con i suoi sei gradi (fig. 7). La scala che Dio offre all'uomo nel suo *itinerarium in Deum* dove non si può mancare la meta (ecco perché a san Sebastiano non serve impugnare un arco, perché è egli stesso arciere, dardo e arco). Il fedele, salendo i sei gradi della scala verso Dio, attua un processo affine alle fasi dell'*Opus*, egli, trasformando se stesso, passa dall'ombra alla luce⁶¹. Sull'ultimo gradino della "scala" di san Lorenzo poggia quasi il piede della Vergine. San Pier Damiani, nel sermone 46 sulla natività di Maria, elencando la serie di titoli mariani, la chiama *scala del cielo*. E il posto della Vergine non può non essere in cima alla *scala d'amore*. Già nella *Madonna della Scala* (fig. 8), lo stacciato marmoreo del 1491 del giovanissimo Michelangelo, la Vergine è accostata a una scala di sei gradini che rimanda anche al sogno di Giacobbe:

⁵⁹ PANOFSKY, *Studi di iconologia*, cit., p. 195 e nota nella quale cita Marsilio Ficino, *Conv.*, II, 2 (93): «1) Piacere per la visibile bellezza di un individuo (Sensi). 2) Idealizzazione di questa bellezza particolare visibile (Immaginazione). 3) Interpretazione di essa come mero campione della bellezza visibile in generale (Ragione applicata all'esperienza visibile). 4) Interpretazione della bellezza visibile come espressione dei valori morali (Conversione dell'anima in sé, Ragione che si distoglie dall'esperienza visibile). 5) Interpretazione di tali valori morali come riflessi di quelli metafisici (Ragione che, per così dire, abdica a favore della Mente). 6) Interpretazione dei valori metafisici come funzioni di un'unica bellezza universale ed intellegibile (La Mente Umana che si unisce alla Mente Cosmica)».

⁶⁰ *Itin.*, cap. I, n. 6 (v, p. 297b).

⁶¹ «L'idea dell'ascesa attraverso le sette orbite dei pianeti significa il ritorno alla divinità solare dove essa ha avuto origine, [...] *solificatio*: l'iniziando viene incoronato in quanto Elio». Nel *Tractatus qui dicitur Thomae Aquinatis de alchimia* (1520), tale processo viene rappresentato nell'immagine raffigurante «i sei pianeti, uniti nel settimo, Mercurio, rappresentato come Ouroboros» (C.G. JUNG, *Psicologia e alchimia* [1944], a cura di M.A. Massimello, trad. it. di R. Bazlen, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 5).

Quoniam igitur prius est ascendere quam descendere in scala Iacob, primum gradum ascensionis collocemus in imo, ponendo totum istum mundum sensibilem nobis tanquam speculum, per quod transeamus ad Deum.⁶²

Conclusioni

Centro e circonferenza del Creato, principio e fine, Dio appare al centro del grande affresco del *Giudizio*, da Lui promana una inesauribile sorgente di energia. Dal gesto del Sommo Giudice si attiva il circuito che da Lui parte e a Lui torna inevitabilmente. Ogni uomo fa parte della "rota", precipitato nell'abisso o strappato ad esso. All'interno della mandorla di luce, centro della composizione, con Cristo e la Vergine, affiancati dai santi Lorenzo e Bartolomeo, si definisce come un'espressione matematica, una preghiera, la formula della redenzione, dell'autore e insieme di ogni uomo, la speranza della salvezza. La grandiosa Sacra Rappresentazione del *Giudizio* sistino, rappresenta un evento sospeso, al di fuori del tempo storico e in uno spazio ritualizzato. Il moto circolare, ouroborico, generato dal gesto del Sommo Giudice, da Lui origina e a Lui ritorna in un moto incessante. La grande "macchina" del *Giudizio* è attivata dalle quattro figure centrali: il Cristo e la Vergine, san Bartolomeo e san Lorenzo e spinta dal basso dalla figura di Minosse, il Giudice infernale, controparte aioretica del Cristo Giudice. Il gruppo centrale, al centro della composizione, costituisce una figura allegorica che, interpretando la spiritualità dell'autore, ci mostra la formula della salvezza: solo accettando di affrontare la parte più oscura di noi, scendendo nei nostri abissi interiori, ma anche attingendo a quella ctonia energia vitale (Minosse), possiamo risalire. Il *viator*, guidato dal Desiderio (san Sebastiano), può percorrere la strada che conduce a Cristo, abbandonando l'uomo vecchio e la propria forma mortale (la pelle di san Bartolomeo), può salire i gradini della scala d'amore (la graticola di san Lorenzo) che, attraverso le sue sei fasi, lo guiderà al raggiungimento della coscienza. Attraverso Maria, *Ianua e Scala Caeli*, il credente giunge infine a Cristo, unica Via di salvezza.

Nella poderosa macchina dell'affresco sistino, tra le alte fonti che furono di ispirazione e guida all'opera del genio rinascimentale, non si può non riconoscere la voce di Bonaventura, quella stessa voce che già nelle intenzioni di Sisto IV prima e poi di Giulio II aveva indirizzato la realizzazione di alcune tra le maggiori creazioni del Rinascimento: la *Stanza della Segnatura* e l'impianto iconografico della cappella Sistina medesima. È ancora il pensiero del santo di Bagnoregio, così presente negli anni della realizzazione della Cappella Magna, a partire dalla canonizzazione fino alla sua proclamazione a Dottore della Chiesa, che

⁶² *Itin.*, cap. I, n. 9 (v, p. 298a).

affianca quello di Agostino e di altri Padri, lo interpreta e infine sottende a molta parte della profonda spiritualità espressa dal *Giudizio Universale*, l'imponente Sacra Rappresentazione di Michelangelo il quale, al centro della composizione, raffigurò se stesso, trasformato alchemicamente, libero dalla propria forma-spoglia mortale, "transumanato" per opera del Cristo, nel Cristo Giudice, san Michele Angelo, Michelangelo. Come Dante, attraverso il proprio personale *itinerarium in Deum*, Michelangelo traccia un percorso, indica una via, così che la grande preghiera affrescata diventi una strada per ognuno di noi.

Crediti:

Città del Vaticano - Foto © Governatorato SCV - Direzione dei Musei.

Tutti i diritti riservati: Figg. 1,5,6

Foto © Davide Licastro: Figg. 2,4,8

Windsor Castle, Foto © Royal Library, The Royal Collection Trust Picture Library, inv. 12778: Fig. 9



Fig. 1 - MICHELANGELO BUONARROTI, *Il Giudizio universale*,
Cappella Sistina, Musei Vaticani, Città del Vaticano.



Fig. 2 - RAFFAELE DA MONTELUPO, *San Michele Arcangelo*, 1544,
Castel Sant'Angelo, Roma.



Fig. 3 - Costellazione di Orione, in J.E. BODE, *Uranographia sive Astrorum descriptio*, Berolini (Berlino), Apud Autorem, 1801 (incisione).



Fig. 4 - Gruppo di *Mitra tauroctono*, marmo pentelico, dal mitreo delle terme di Mitra, I sec. d.C., Museo Ostiense, inv. 149.



Fig. 5 - MICHELANGELO BUONARROTI, *Il Giudizio universale*, particolare con la Vergine e i Santi, Cappella Sistina, Musei Vaticani, Città del Vaticano.



Fig. 6 - MICHELANGELO BUONARROTI, *Il Giudizio universale*, particolare con san Lorenzo, Cappella Sistina, Musei Vaticani, Città del Vaticano.

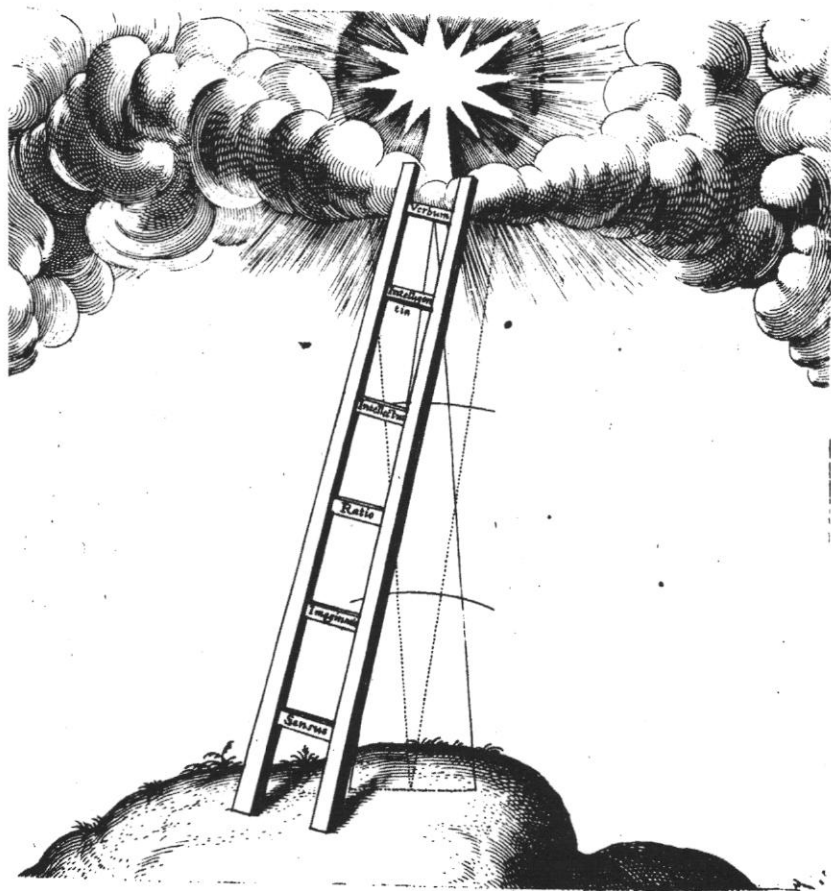


Fig. 7 - *Scala Amoris*, in R. FLUDD, *Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris metaphysica, physica atque technica Historia*, t. II, Oppenheimij, Typis Hieronýmj Galleri, 1619, p. 272 (incisione).



Fig. 8 - MICHELANGELO BUONARROTI, *Madonna della Scala*, 1491,
Casa Buonarroti, Firenze.



Fig. 9 - MICHELANGELO BUONARROTI, *I Saettatori*, Windsor Castle, Royal Library, The Royal Collection Trust Picture Library, inv. 12778.