

GIONA



Cardine della Cappella Sistina?

UN APPROCCIO BIBLICO

Jean-Pierre Sonnet S. I., La Civiltà Cattolica 3 marzo 2025 pp. 334-345

*«Giona, vomitato dalla balena,
raffigurato in uno scorcio straordinario,
con il torso parzialmente girato verso destra,
le braccia ripiegate,
la testa rovesciata,
la bocca spalancata a gridare»
(Émile Zola)¹.*

Lo sguardo di chi entra nella Cappella Sistina attraverso la porta cerimoniale – la porta est dell’edificio, quella da cui hanno fatto sempre il loro ingresso i papi, i cardinali e il loro seguito, e nella cui prospettiva Michelangelo ha concepito il suo capolavoro – è immediatamente attirato dall’affresco del Giudizio Universale, che si trova di fronte, dominato dalla figura imponente di Cristo, giudice della storia².

Lo spettatore però si sorprende a guardare ancora più in alto.

Man mano che avanza nella cappella, il suo sguardo si innalza, incuriosito da una figura umana sovradimensionata, in una posa strana, con le gambe muscolose che penzolano nel vuoto.

È Giona (Jonas, come è scritto, in latino, sotto i suoi piedi).

È proprio di questo Giona che le pagine seguenti vorrebbero chiarire il ruolo chiave nell’ «economia» della Sistina.

Come scrive Agnes Crawford, la figura di questo profeta è il «*cardine*» del grandioso affresco realizzato da Michelangelo³.

La «drammaturgia visiva»⁴ della Sistina produce il suo effetto proprio a partire da Giona e dai sentimenti che esprime. «Come personaggio – scrive a sua volta Timothy Verdon –, Giona funge da “eroe” nella retorica visiva della cappella»⁵.

Come è noto, il Giona della volta e l’affresco del Giudizio Universale sulla parete verticale dell’altare appartengono a **due fasi della creazione di Michelangelo**.

L’artista, infatti, realizzò l’affresco della volta tra il **1508 e il 1512** su richiesta di Giulio II (1443-1513), mentre fu Clemente VII (1478-1534) a commissionare quello del **Giudizio Universale** (1536-1541), eseguito in gran parte al tempo di Paolo III Farnese (1468-1549).

Quasi 25 anni separano quindi i due interventi di Michelangelo.

Nelle pagine che seguono si rispetterà questo dato diacronico, **distinguendo il ruolo di Giona nel dramma del soffitto da quello che egli svolge nell’insieme finale**.

Tuttavia, è l’unità dell’opera complessiva a fornire l’orizzonte di questo saggio.

«Nella Cappella, la Genesi e il Giudizio Universale – scrive Michel Masson – non sono semplicemente giustapposti, ma, contrariamente a quanto si dice di solito, formano un tutto organico, non solo tra loro, ma anche con il resto dell’edificio, comprese le ali, l’iconostasi e persino il mosaico»⁶.

L'approccio di questo saggio sarà essenzialmente biblico.

È certamente legittimo e fruttuoso accostarsi al duplice affresco di Michelangelo partendo dalla teologia di sant'Agostino⁷, dal pensiero teologico del Rinascimento⁸, e in particolare dal suo neoplatonismo⁹.

Ma possiamo credere che l'origine dell'ispirazione michelangiotesca sia stata biblica.

Nella sua *Vita di Michelagnolo Buonarroti* (1553), Ascanio Condivi afferma che il suo maestro «ha [...] con grande studio e attenzione lette le sacre Scritture, sì del Testamento Vecchio come del Nuovo»¹⁰.

Lo mostreranno le pagine che seguono: la volta e la parete di fondo della Sistina rivelano un lettore geniale della Bibbia, che porta a un secondo livello il dramma delle Scritture.

Giona sul soffitto della Sistina

L'affresco di Giona, l'ultimo dei profeti dipinti da Michelangelo sul soffitto, fu realizzato nel momento in cui papa Giulio II lo sollecitava a completare l'opera.

La realizzazione dell'affresco richiese tuttavia 10 giorni di lavoro.

Michelangelo lo volle di grandi dimensioni, in asse con la Cappella, perché fosse ben visibile per chi entrava in essa.

Come ha scritto Jürgen Müller: «*Non è solo l'asse visivo, ma anche la dimensione stessa della rappresentazione del profeta ad attirare la nostra attenzione*»¹¹.

Infatti, è un prodigioso *raccourci*. Giona, come fa notare Agnes Crawford, sulla scia di Ascanio Condivi e di Giorgio Vasari, è «raffigurato con la testa all'indietro e le gambe protese in avanti».

La sua posizione è in diretto contrasto con la forma fisica della volta su cui è dipinto: mentre Giona si appoggia all'indietro, il soffitto si curva verso di noi»¹².

La torsione del corpo e il viso di Giona esprimono la sorpresa, lo stupore, o addirittura una forma di spavento.

«*Il busto è arretrato – osserva Domenico Vescia –, come se il profeta si fosse mosso da una posizione sdraiata e si fosse alzato di scatto, appoggiandosi all'avambraccio e al gomito destro, per girarsi verso qualcuno che lo stava chiamando*»¹³.

Chi lo stava chiamando?

O quale rivelazione lo sorprende e lo sconcerta?

Scrivo con perspicacia Michael Rohlmann: «Giona si piega indietro e guarda verso l'alto, verso gli affreschi del soffitto. In questo modo spinge il visitatore della cappella a guardare anche lui verso gli affreschi del soffitto, verso le prime storie della Genesi che vi si susseguono, opera del pittore. Giona, però, non soltanto orienta lo sguardo dello spettatore, ma nello stesso tempo manifesta la reazione appropriata a quello che vede. Giona è stupefatto, sul suo volto si esprimono lo sbigottimento e l'emozione. Giona rimane senza parole davanti alla creazione divina e alla creazione di Michelangelo»¹⁴.

È proprio così che Dio, sulla volta, interpella il suo profeta: con le storie della Scrittura e con l'opera del pittore che le raffigura.

Il dibattito sul ricino

A quale punto della storia di Giona si può collocare questa visione¹⁵?

La presenza del «grande pesce» (Gn 2,1) ci porta nella seconda tappa del percorso del profeta, quando, vomitato dal pesce, accetta la sua missione presso i niniviti.

Mentre gli altri profeti raffigurati sulla volta sono vestiti con ampi mantelli, l'abbigliamento di Giona tradisce una permanenza recente all'interno del mostro marino.

Vescia afferma che Giona indossa vestiti «laceri, quei pochi brandelli che gli sono restati addosso dopo essere stato per tre giorni nel ventre del pesce ed essere stato “vomitato” sulla spiaggia»¹⁶.

Tuttavia un dettaglio dell'affresco permette di essere più precisi sulla cronologia: si tratta dell'arbusto situato a destra di Giona, all'altezza del suo volto.

Mentre le foglie dell'albero – il famoso ricino – sono verdeggianti vicino al tronco, appaiono invece secche all'estremità dei rami.

Questo dettaglio ci riporta alle vicende del capitolo 4 del libro di Giona, quando Dio, dopo aver fatto crescere un ricino a beneficio di Giona, che si ripara alla sua ombra, lo fa seccare con un vento afoso da oriente.

Dio quindi cambia idea, e questo «pentimento» divino, come viene qualificato dalla Bibbia, provoca lo sdegno di Giona.

In un dialogo serrato,

«Dio disse a Giona:

“Ti sembra giusto essere così sdegnato per questa pianta di ricino?”.

Egli rispose:

“Sì, è giusto; ne sono sdegnato da morire!”.

Ma il Signore gli rispose:

“Tu hai pietà per quella pianta di ricino per cui non hai fatto nessuna fatica e che tu non hai fatto spuntare, che in una notte è cresciuta e in una notte è perita! E io non dovrei avere pietà di Ninive, quella grande città, nella quale vi sono più di centoventi mila persone, che non sanno distinguere fra la mano destra e la sinistra, e una grande quantità di animali?”»

(Gn 4,9-11).

L'affresco di Giona nella Sistina si colloca in questo momento del dialogo tra Giona e il Signore, dando allo sdegno del profeta e alla lezione divina che segue estensioni inaspettate.

Le vicende della storia del ricino mettono infatti Giona di fronte alla reversibilità divina¹⁷, ossia al modo caratteristico del Dio biblico di passare dalla sua grazia misericordiosa alla sua giustizia, e viceversa¹⁸.

Dio, che ha fatto crescere il ricino nella sua misericordia, nella sua giustizia lo fa seccare.

Giona così rivisita, ma in modo simmetrico, ciò che ha sperimentato su scala maggiore nel destino dei niniviti.

In questo caso, Dio passa dalla sua giustizia alla sua misericordia: «Dio si pentì riguardo al male che aveva minacciato di fare loro e non lo fece» (Gn 3,10).

All'inizio del capitolo 4, Giona riecheggia gli attributi di Dio, ma menziona solo quello della misericordia, che lo indispettisce al massimo grado:

«Per questo motivo mi affrettai a fuggire a Tarsis; perché so che tu sei un Dio misericordioso e pietoso, lento all'ira, di grande amore e che ti penti riguardo al male minacciato» (Gn 4,2).

Se Giona è fuggito a Tarsis mentre Dio lo mandava a Ninive, è perché non accettava

che Dio potesse essere misericordioso verso la grande città pagana.
Giona, invece, intendeva relegare Dio al suo attributo di giustizia.

In questo egli si rivela un anti-profeta, proprio perché l'esistenza profetica è sospesa alla libertà di Dio nell'esercizio dei suoi attributi.

Agli attributi canonici di Dio riferiti in Es 20 e in Dt 5 Giona ha aggiunto significativamente una formula: Dio, egli dice, è colui che si pente riguardo al male minacciato (cfr Gn 4,2)¹⁹.

Ed è proprio questo che Giona detesta: il fatto che Dio possa «pentirsi», ossia passare da un attributo all'altro: in questo caso, dalla sua giustizia alla sua misericordia.

“La drammaturgia visiva della Sistina produce il suo effetto proprio a partire da Giona e dai sentimenti che esprime.

Nell'affresco di Michelangelo, Müller collega questo motivo alle mani del profeta, che, con il loro movimento sinuoso, esprimono lo sdegno di Giona.

Scrive lo storico dell'arte:

«Giona si lamenta per l'incoerenza di Dio, che prima minaccia di punire gli abitanti di Ninive, ma poi mostra misericordia. Così fa il contrario di quello che dice.

Questo è esattamente ciò che esprimono le posizioni delle mani del profeta:

“Tu dici una cosa e poi ne fai un'altra totalmente diversa”»²⁰.

«Terribilità» di Giona e dell'opera di Dio

Dobbiamo tornare alla visione di Giona nell'affresco michelangiolesco.

Che cosa vede dunque Giona che lo lascia sbigottito?

Verdon afferma che «il Giona di Michelangelo si contorce per guardare a bocca aperta»²¹ il Creatore dell'universo (cfr Gen 1) e, potremmo aggiungere, le vicende della storia iniziale del mondo (in Gen 1–9).

Nel primo capitolo del libro che porta il suo nome, il profeta Giona, nel cuore della tempesta, ha confessato ai marinai di venerare «il Signore, Dio del cielo, che ha fatto il mare e la terra» (Gn 1,9).

Eccolo ora a confronto con questo Dio, che viene descritto nelle scene della volta della

Cappella Sistina in nove quadri successivi.

Sullo sfondo della bontà degli atti della creazione (le scene più vicine a Giona), il racconto iniziale mostra la gravidanza del peccato originale, che provoca l'intervento di Dio nella sua giustizia (l'espulsione dal giardino, il diluvio) e nella sua misericordia (in risposta al sacrificio di Noè).

Come scrive Verdon, Giona «*contempla il Dio creatore, medita il suo potere, vede anche il tragico difetto nella storia umana: il peccato. Da retto, vuol esigere la punizione del peccatore, e rimane perciò sbalordito dalla misericordia che, in Dio, trasfigura la giustizia; resta sgomento: non valgono i suoi ragionamenti davanti all'autorità assoluta e amorosa dell'Auctor omnium*»²².

Giona allora è messo a confronto con il Dio che «*si pente*».

Il Signore si pente di aver fatto l'uomo e decide di farlo scomparire con il diluvio (cfr Gen 6,6-7); poi, in occasione del sacrificio di Noè, si pente di essersi pentito: non ci sarà mai più il diluvio (cfr Gen 8,21-22)²³.

Giona si rende conto della dialettica degli attributi divini e resta stupito davanti alla loro concatenazione nella storia.

In altri termini, egli fa l'esperienza della «*terribilità*» dell'opera di Dio.

Per Michelangelo e i suoi contemporanei, questa qualità risiede nella capacità di un'opera d'arte di suscitare il senso del terribile o anche del sublime nello spettatore²⁴.

Si chiede Vasari: «*Chi non ammirerà e non resterà smarrito vedendo la terribilità de l'Iona, ultima figura della cappella?*»²⁵.

Del Giona della Cappella Sistina possiamo dire che è sia il soggetto della «*terribilità*», nella sua reazione di fronte allo spettacolo della volta, sia la fonte della «*terribilità*», nei tratti che presenta allo spettatore.

Lo spavento del profeta si trasmette a quest'ultimo: «*Come Giona e con Giona – scrive Masson –, sentiamo l'abisso sotto i nostri piedi*»²⁶.

Giona e la tipologia dei «tre giorni»

Quando, nell'iconografia cristiana, si tratta della figura di Giona, invariabilmente si fa riferimento al «*segno di Giona*».

Alla «*generazione perversa*», che chiede un segno, Gesù non promette altro segno che

quello di Giona (cfr Mt 12,38-42; 16,4; Lc 11,29-32).

È il segno del mistero dei «tre giorni e tre notti»:

«Come infatti Giona rimase tre giorni e tre notti nel ventre del pesce, così il Figlio dell'uomo resterà tre giorni e tre notti nel cuore della terra» (Mt 12,40).

Nell'affresco di Michelangelo, la rappresentazione del pesce accanto a Giona – lui stesso raffigurato come un sopravvissuto – sta a indicare una tale analogia²⁷.

*«La presenza del pesce – scrive Verdon – autorizza a pensare a un motivo di risurrezione, all'uscita della cavità oscura del sepolcro, dalle tenebre dell'ignoranza e della superstizione»*²⁸.

Come gli altri sei profeti che campeggiano sulla volta, Giona è profeta di Cristo, ne prefigura il mistero.

Egli, in modo specifico, annuncia la morte e la risurrezione di Cristo «il terzo giorno»²⁹.

Nell'affresco del soffitto, Giona funge da «segno» al di sopra dell'altare, dove si perpetua, giorno dopo giorno, il mistero pasquale del Signore.

Come collegare il Giona michelangiolesco, nel suo significato cristologico, al dramma che si sviluppa sulla volta?

Di nuovo le cose si chiariscono a partire dallo stupore del profeta davanti allo «spettacolo» della Genesi.

Nella sua sorpresa, egli scopre che il disegno di Dio va al di là della sua esperienza personale (la storia del ricino) e di quella degli stessi niniviti: è a misura della creazione, del peccato originale e del diluvio universale.

Nell'affresco del soffitto, il segno dei tre giorni si arricchisce di ulteriori dimensioni, che saranno quelle universali della salvezza in Gesù Cristo (cfr Ef 3,18)³⁰

Nell'opera finale

L'aggiunta dell'affresco del Giudizio Universale (cfr Mt 25,31-33; Gv 5,28-29) ha ristrutturato l'opera precedente di Michelangelo, e questa riconfigurazione riguarda in particolare la figura di Giona.

La novità consiste innanzitutto nella presenza dei due poli della tipologia: il profeta ormai affianca il Cristo nella sua gloria.

Questo rafforza il rapporto tipologico che va dal primo al secondo affresco.

Nella comunicazione che si crea tra il ciclo della volta e quello del Giudizio, la figura di Giona svolge un ruolo centrale.

Scrivo Piero Stefani: «*La corrispondenza [dell'affresco del Giudizio] con gli affreschi della volta è costituita dalla imponente figura di Giona che sovrasta addirittura quella di Gesù Cristo*»³¹.

Ancora una volta, sono le dita di Giona a fornire un'indicazione.

Mentre il volto e lo sguardo del profeta sono rivolti verso l'affresco del soffitto, i suoi due indici designano ormai l'immensa scena che si svolge sotto i suoi piedi, centrata sulla figura di Cristo, giudice della storia. Giona era il perno del ciclo del soffitto, mentre ora è il cardine dell'articolazione dei due affreschi.

Una continuità teologica e fisica – suggellata nel corpo del profeta – unisce i due cicli: il primo, che risale al principio assoluto delle cose, e il secondo, che anticipa la fine del mondo e della storia.

La sorpresa e lo spavento di Giona forniscono la chiave di accesso all'opera complessiva.

Nelle sue tribolazioni personali – la sorte dei niniviti; la storia del ricino –, il profeta ha ricevuto una lezione sulla libertà di Dio nell'esercizio dei suoi attributi; nel duplice affresco di Michelangelo, questa lezione acquista una dimensione universale, di tipo sia retrospettivo sia prospettivo.

Nell'affresco del Giudizio Universale, impressiona il motivo delle braccia di Cristo, vero atleta della giustizia e della grazia.

Il suo gesto imperioso scatena un immenso movimento circolare, nel quale sono incluse tutte le figure della scena.

Pierluigi De Vecchi parla quindi della «*figura centrale del Cristo giudice, il cui gesto imperioso sembra determinare e dominare lo sconvolgimento gestuale ed emozionale delle quasi quattrocento figure dell'affresco, l'orientamento dei loro moti e i loro rapporti dinamici in superficie e in profondità*»³².

Da parte sua, Stefani evoca una «*inesausta e circolare animazione corporea*»³³ della scena in questione.

Se Giona, con le sue braccia e le sue mani, aveva già abbozzato un movimento circolare, Cristo ne accenna un altro, infinitamente più ampio, in cui abbraccia

l'umanità intera a partire dai due attributi divini.

La destra e la sinistra, l'alto e il basso sono ormai i parametri della salvezza, associati al corpo del Salvatore e Giudice della storia.

La presenza della Vergine accanto al Figlio aggiunge uno slancio ulteriore alla dinamica della scena.

Con il suo corpo, ella innesca infatti un movimento a spirale.

Scriva Loren Partridge: *«La sua postura serpeggiante – che si volta da destra a sinistra lungo l'asse della spina dorsale – accentua visivamente il movimento rotatorio di Cristo»*³⁴.

L'atteggiamento della Vergine, raccolta il più possibile vicino al Figlio, ha dato adito a molteplici interpretazioni.

La più credibile, secondo De Vecchi, è quella che interpreta la vicinanza tra la Madre e il Figlio in chiave di giustizia e misericordia:

*«Più credibile sembra che il Buonarroti abbia voluto manifestare nell'accostamento delle due figure la compresenza, in indissolubile unità, di “giustizia” e “misericordia” nel giudizio divino»*³⁵.

La presenza della madre mette in evidenza, sotto forma di ridondanza visiva, quello che è già compreso nella figura di Cristo: la compresenza della giustizia e della misericordia nel giudizio di Dio, e la sua inclinazione alla clemenza.

Conclusioni

«Perché per un simile santuario è stata scelta la visione di questo profeta ambiguo e relativamente secondario?», si chiede Masson³⁶.

La risposta proposta in queste pagine è che Michelangelo ha scelto Giona perché l'intrigante storia personale del personaggio biblico, un intreccio in chiave di giustizia e misericordia, si prestava a una potentissima drammatizzazione visiva.

Con spavento, il profeta scopre la «terribilità» dell'opera divina nella creazione e nella storia delle origini; sotto i suoi piedi, questa «terribilità» si duplica nell'affresco del Giudizio Universale, alla fine della storia.

«Esiste una chiave di interpretazione [del duplice affresco di Michelangelo] – si chiede a sua volta Müller –, vale a dire un'immagine chiave che sia capace di guidare le

nostre osservazioni?»³⁷.

Essa viene data nello stupore di Giona, il quale rimane senza parole davanti all'opera di Dio giusto e misericordioso, e davanti a quella del pittore³⁸.

Note

1. É. Zola, Roma, Bordeaux edizioni, 2012, 217.
2. È un effetto che oggi viene perso dal visitatore, il quale invece di solito entra da una porta secondaria a destra dell'altare.
3. Cfr A. Crawford, «Jonah, the Lynchpin of the Sistine Chapel Ceiling», in www.understandingrome.com/2012/10/30/jonah-the-lynchpin-of-the-sistine-chapel-ceiling
4. L'espressione è di J. Müller, «“An exceeding marvel and altogether astonishing”. Reflections on Michelangelo's design of the Sistine Chapel», in C. Ott et Al. (edd.), *Capricci luterani? Michelangelo artista e poeta nel contesto del dibattito religioso del Cinquecento / Michelangelo, Artist and Writer, and the Religious Debates of the Sixteenth Century*, Berlin, De Gruyter, 2023, 95.
5. T. Verdon, «Potere e misericordia: il Giona della volta sistina», in M. Cämmerer (ed.), *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, München, Bruckmann, 1992, 45.
6. La Cappella Sistina con il Giudizio Universale di Michelangelo. Foto di Michele Falzone / Alamy Stock Photo.
7. M. Masson, *La Chapelle Sixtine. La voie nue*, Paris, Cerf, 2004, 305.
8. Cfr J. Müller, «“An exceeding marvel and altogether astonishing”...», cit., 91-126.
9. Cfr J. W. O'Malley, «Il mistero della volta. Gli affreschi di Michelangelo alla luce del pensiero teologico del Rinascimento», in *La Cappella Sistina. I primi restauri: la scoperta del colore*, Novara, De Agostini, 1986, 92-148.
10. Cfr E. Panofsky, «Il movimento neoplatonico e Michelangelo», in Id., *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1975, 236-273.
11. A. Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, Firenze, Spes, 1998 (or. 1553), 62. *Riguardo alla Bibbia in italiano utilizzata da Michelangelo, cfr P. Stefani, La Bibbia di Michelangelo, Torino-Bologna, Claudiana-EMI, 2015, 8 s.*
12. J. Müller, «“An exceeding marvel and altogether astonishing”...», cit., 125. Cfr J. W. O'Malley, «Il mistero della volta...», cit., 116; 128.
13. A. Crawford, «Jonah, the Lynchpin of the Sistine Chapel Ceiling», cit. Condivi aveva già fatto nel 1553 queste osservazioni: «*Ma mirabilissimo sopra tutti (i profeti e le sibille), il Profeta Iona, posto nella testa della volta, percioche contro alli siti d'essa volta, et per forza di lumi, et d'ombre, il torso che scorcia in dentro, è ne la parte che è più vicina al occhio, et le gambe che sporgono in fuori, son ne la parte più lontana. Opera stupenda et che ci dichiara, quanta scienza sia in questo huomo, nel la facultà del girar le linee, ne scorci et nella prospettiva*» (A. Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, cit., 32).
14. Dal canto suo, Giorgio Vasari si chiedeva: «*Ma chi non ammirerà e non resterà smarrito veggendo la terribilità dell'Iona, ultima figura della cappella? Dove con la forza della arte la volta, che per natura viene innanzi girata dalla muraglia, sospinta dalla apparenza di quella figura che si piega indietro, apparisce diritta e vinta dall'arte del disegno, ombre e lumi, pare che veramente si pieghi indietro?*» (G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Torino, Einaudi, 2015 [or. 1568], 898).
15. D. Vescia, «Un profeta che conta», in <https://traccedistupore.com/pages/roma/articolo3.html>
16. M. Rohlmann, «Die Bildzyklen. Rom, Vatikanpalast, Cappella Sistina», in J. Kliemann - M. Rohlmann, *Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1510-1600*, München, Hirmer, 2004, 96. Lo spettacolo dell'affresco si chiarisce, scrive Masson, «**se si ammette che la volta rappresenta in effetti la rivelazione fatta a Giona e vista attraverso i suoi occhi**» (M. Masson, *La Chapelle Sixtine...*, cit., 47).
17. Mentre gli altri sei profeti rappresentati da Michelangelo devono ricorrere alla mediazione di scritti, libri e rotoli, solo Giona beneficia di una rivelazione diretta da parte di Dio (comunque mediata dall'opera del pittore).
18. D. Vescia, «Un profeta che conta», cit. Il profeta Giona dipinto da Michelangelo nella Cappella Sistina. Foto di Carlo Bollo / Alamy Foto Stock.
19. Cfr J.-P. Sonnet, «Jonas est-il parmi les prophètes? Une réécriture narrative sur les attributs divins», in C. Clivaz et Al. (edd.), *Écritures et réécritures. La reprise interprétative des traditions fondatrices par la littérature biblique et extra-biblique*, Leuven, Peeters, 2012, 137-156.
20. I due attributi sono rivelati all'inizio del Decalogo (cfr Es 20; Dt 5); sono riproposti da Dio in Es 34, in una versione ampliata, che inverte il loro ordine, dando la priorità a quello della misericordia. Günther Wassilowsky collega questa ambivalenza divina al Mosè di Michelangelo e commenta: «*È precisamente questa ambiguità e questa tensione*

nell'immagine di Dio che si rispecchia sul volto cornuto-raggianti del Mosè michelangiolo. È l'ambivalenza di un Dio legislatore, fondatore e protettore del diritto, che allo stesso tempo mostra grazia e misericordia a coloro che non hanno osservato la legge. Nello sguardo di Mosè è raffigurata tutta l'ira e tutta l'avversione di Dio verso il peccato come anche la sua graziosa clemenza verso un migliaio di generazioni di peccatori del passato, del presente e del futuro. Dal punto di vista della storia religiosa, Michelangelo riunisce con la sua scultura di Mosè quello che Berndt Hamm ha chiamato "la doppia faccia dell'immagine di Dio dell'epoca tardomedievale: cioè il giudice severo e quello dolce e compassionevole"» (G. Wassilowsky, «L'idea di grazia nell'opera di Michelangelo», in C. Ott et Al. (edd.), Capricci luterani?... cit., 73 s).

19. Cfr J.-P. Sonnet, «God's Repentance and "False Starts" in Biblical History (Genesis 6-9; Exodus 32-34; 1 Samuel 15 and 2 Samuel 7)», in A. Lemaire (ed.), Congress Volume Ljubljana 2007, Leiden, Brill, 2010, 469-494

20. J. Müller, «"An exceeding marvel and altogether astonishing"....», cit., 102. Verdon a sua volta evoca «il profeta che discute con Dio, con le mani agitate di chi si giustifica nei confronti di un interlocutore irragionevole, elencando le proprie ragioni con forza» (T. Verdon, «Potere e misericordia...», cit., 50).

21. T. Verdon, «Potere e misericordia...», cit., 52. Cfr H. W. Pfeiffer, La Sistina

svelata. Iconografia di un capolavoro, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2007, 176.

22. T. Verdon, «Potere e misericordia...», cit., 52.

23. Cfr J.-P. Sonnet, «Between Poetic Justice and Poetic Mercy: God in the Flood Narrative (Genesis 6-7)», in Nova et Vetera 18 (2020) 1247-1265

24. Si pensi allo sguardo corrucciato del David e del Mosè di Michelangelo.

25. G. Vasari, Le vite..., cit., 898.

26. M. Masson, La Chapelle Sixtine..., cit., 117.

27. Come scrive Heinrich Pfeiffer, «il profeta muove le dita [...] per conteggiare e, precisamente, per indicare il numero tre, vale a dire i tre giorni e le tre notti durante i quali il profeta rimase nel ventre del mostro marino» (H. W. Pfeiffer, La Sistina svelata..., cit., 176).

28. J. W. O'Malley, «Il mistero della volta...», cit., 129.

29. Cfr ivi, 118 s. Secondo Giancarlo Pani («Michelangelo e la teologia del libro di Ester», in Civ. Catt. 2023 II 289-299), questo significato tipologico e cristologico è rafforzato dai pennacchi che si trovano da una parte e dall'altra di Giona (il castigo Giuditta e Oloferne). Le scene in questione riguardano la salvezza del popolo ebraico in varie situazioni di grave pericolo e costituiscono altrettanti annunci di salvezza in Gesù Cristo. Questa dimensione tipologica è particolarmente evidente nell'affresco del castigo di Aman, che prende la forma non di una semplice impiccagione (come vuole la Bibbia ebraica), ma di una crocifissione (secondo l'interpretazione dei LXX). Pani parla quindi della «crocifissione di Aman come antitipo di Cristo». di Aman e l'innalzamento del serpente di bronzo) e di Zaccaria (Davide e Golia,

30. All'universalità dello spettacolo corrisponde quella della ricezione. Giona infatti ricapitola in sé il Giudeo e il Gentile. Come fa osservare O'Malley, Giona, «l'unico dei sette Profeti raffigurati sulla volta ad aver parlato ai Gentili [...] in certo qual modo, assomma in sé la funzione di profeta e quella di Sibilla e suggerisce la sostanziale identità delle loro visioni messianiche» (J. W. O'Malley, «Il mistero della volta...», cit., 120).

31. P. Stefani, La Bibbia di Michelangelo, cit., 47

32. P. De Vecchi, «Il giudizio universale. Fonti iconografiche, reazioni, interpretazioni», in La Cappella Sistina. I primi restauri: la scoperta del colore, Novara, De Agostini, 1986, 183.

33. P. Stefani, La Bibbia di Michelangelo, cit., 52.

34. L. Partridge, «Michelangelo's Last Judgment: An Interpretation», in Id., The Last Judgment: A Glorious Restoration, New York, Abrams, 1997, 26.

35. P. De Vecchi, «Il giudizio universale...», cit., 185.

36. M. Masson, La Chapelle Sixtine..., cit., 51.

37. J. Müller, «"An exceeding marvel and altogether astonishing"....», cit., 99.

38. Dietro il Michelangelo pittore (architetto e scultore) si delinea il poeta che riecheggia la tematica che qui abbiamo indicato. Come scrive Wassilowsky («L'idea di grazia...», cit., 73 s), la dialettica degli attributi divini si ritrova nell'opera poetica di Buonarroti. Così l'«io» lirico supplica il Signore: «Non mirin co' iustizia i tuo sant'occhi/ il mie passato, e 'l gastigato orecchio; / non tenda a quello il tuo braccio severo» (Rima n. 290). E questo perché «l ciel non s'apre a noi con altra chiave se non quella della clemenza» (Rima 289)

I segreti della Sistina



Gli ultimi tocchi

La reazione è quasi sempre la stessa.

I visitatori che arrivano per la prima volta in Vaticano alzano lo sguardo verso la volta della Sistina, e i loro occhi sono attirati dalla più grande e imponente tra le figure affrescate.

Guardano attoniti, quasi senza fiato.

Quello che Michelangelo ha raggiunto col ritratto di Giona, progettato come la sua ultima dichiarazione, l'opera da lui rimandata fino al termine del lungo ed estenuante progetto, è, da un punto di vista puramente artistico, un capolavoro.

Tuttavia, per coloro che conoscono il genio michelangiolesco nell'affidare i messaggi più profondi all'apparente semplicità della sua tecnica artistica, l'affresco di Giona è un'autentica miniera d'oro.

Non solo una grande opera pittorica, ma una potente stemma della poetica di Michelangelo realizzata a conclusione di un incarico che non aveva mai voluto, per un papa che lo costrinse per quasi un decennio in un inferno personale, fisico e artistico.

Sapendo questo, è legittimo chiedersi: tra tutti i profeti e i celebrati eroi della Bibbia, perché Giona?

Michelangelo ha riservato a lui il posto più prestigioso, proprio sopra l'altare.

Gli ha concesso più spazio che a qualunque altra immagine.

E ha fatto in modo che «emerga» in modo tale che ancora oggi i visitatori faticano a credere che sia una mera immagine bidimensionale.

Si racconta che quando Michelangelo si approssimava a concludere la decorazione della volta, il suo antico rivale, Bramante (l'architetto che l'aveva coinvolto inizialmente nel progetto), entrò nella cappella per dare uno sguardo agli affreschi quasi terminati.

«Va bene, sai dipingere», concesse a malincuore a Michelangelo, *«ma un vero pittore è in grado di stupire con delle figure a trompe l'oeil»*.

In realtà Michelangelo aveva già impiegato il trompe l'oeil in tutta la volta, negli elementi pseudoarchitettonici delle nervature e nei bianchi piedistalli a pianta quadrata che sembrano fungere da sedili tridimensionali per gli ignudi.

Tuttavia, non aveva ancora usato questa tecnica per le figure umane.

Ora, dopo quattro anni di pratica sul campo, era più che pronto per la sfida.

Come ultima dimostrazione della sua potenza artistica - una forza che i suoi detrattori sostenevano non fosse in grado di trasferire alla pittura dal suo vero mestiere, la scultura - il Buonarroti si riservò quindi per ultimo uno splendido esempio di «*pittura a tre dimensioni*».

Le gambe di Giona sembrano davvero cadere oltre la parete e sopra l'altare, mentre le spalle e la testa danno l'impressione di oltrepassare il soffitto della cappella perdendosi nel cielo al di là di essa.

La tecnica è incomparabile e confuta in modo irrimediabile i detrattori dell'artista.

Ma, di nuovo, perché Michelangelo ha scelto Giona come suo paradigma di figura «*in rilievo*»?

Era già chiaro a sufficienza, e certo in modo poco piacevole per il papa che gli aveva commissionato l'opera, che nessuno dei sette profeti raffigurati in primo piano da Michelangelo (**Zaccaria, Gioele, Isaia, Ezechiele, Daniele, Geremia e Giona**) sia un protagonista del Nuovo Testamento.

Ma anche tra le personalità ebraiche della Scrittura, difficilmente Giona gioca un ruolo così importante rispetto a una così illustre compagnia.

Il suo libro è breve, quattro rapidi capitoli per un totale di quarantotto frasi.

Nella Bibbia cristiana, il Libro di Giona è nella sezione chiamata dei profeti minori. In quella ebraica, non ha neanche l'onore di un Libro tutto suo, ma è semplicemente raggruppato con altri undici nell'opera nota come *Trey Assar, I Dodici*.

Eppure per Michelangelo, Giona fu l'ultimo e più eloquente portavoce del Tempio della Sistina *perché vide in lui un alter ego - un profeta riluttante costretto dalla volontà divina a una missione che avrebbe voluto a ogni costo evitare*.

- Giona è davvero l'immagine del profeta involontario, costretto ad accettare un compito contro il suo volere.

Proprio come Michelangelo, che era perfettamente appagato nel dedicarsi alla scultura nella Firenze medicea, Giona viveva serenamente in Israele sotto il corrotto regime di Geroboamo, che secondo il Talmud fu il più malvagio e idolatra dei re di Israele (ancora oggi in enologia, la bottiglia da tre litri di vino - una misura molto decadente - si chiama geroboamo).

- Giona fu chiamato dall'onnipotente che gli chiese di recarsi nella viziosa città di Ninive (oggi in Iraq) e portare la parola di Dio ai suoi corrotti capi pagani e alla popolazione.

Michelangelo fu chiamato ad abbandonare sia l'amata scultura che la prediletta Firenze, e a vivere molti anni in Vaticano esercitando una forma d'arte che non amava affatto.

- Giona tentò di sottrarsi alla sua missione, imbarcandosi su una nave diretta lontano, ma incorse nella punizione divina e fu inghiottito da un enorme pesce, dentro il quale rimase per tre giorni.

Michelangelo tentò più volte di sfuggire all'oneroso incarico del papa. ma alla fine dovette cedere e fu quindi costretto ad affrescare l'intera volta della Sistina in quattro anni di tormenti fisici e spirituali.

Sia Giona che Michelangelo invocarono e pregarono il ciclo di liberarli «dall'abisso» in cui erano precipitati.

Uscito dal ventre del mostro, Giona eseguì il suo incarico recandosi a Ninive ed esortando i suoi abitanti a pentirsi.

Incredibilmente, dopo un solo giorno, tutti gli abitanti della città - dal re all'ultimo dei mendicanti - si vestirono di sacco e si sparsero il capo di cenere, digiunando e chiedendo perdono.

Il culto degli idoli fu quindi del tutto abbandonato.

Contrariato dal pentimento dei niniviti che rese di colpo vana la sua predicazione, Giona uscì amareggiato fuori dalla città.

Michelangelo, convinto al contrario di non poter essere così fortunato nei suoi sforzi per mondare la Chiesa dalla sua corruzione e smania edonistica, si amareggiò nella

Sistina, non desiderando altro che concludere la commissione e poter quindi fuggire dalla cappella il più presto possibile.

Ma non è tutto.

Michelangelo aveva un precedente per porre tanta enfasi su Giona e riservare il messaggio di quel profeta per la conclusione del suo lavoro.

Un precedente che aveva quasi certamente avuto modo di conoscere, studiando gli insegnamenti talmudici dei rabbini alla scuola segreta dei Medici.

Perché il nucleo centrale del Giona di Michelangelo è semplicemente *quello che gli ebrei facevano da secoli, e fanno ancora oggi, nel loro giorno più sacro dell'anno Yom Kippur*.

Yom Kippur, il Giorno dell'espiazione, è la conclusione dei dieci giorni di penitenza che inizia con Rosh Hasha-nah, il «capo dell'anno».

Spiega il Talmud che nel primo di quei dieci giorni, Dio «scrive» il suo verdetto per l'anno che viene per ogni singola persona - chi vivrà e chi morirà; chi sarà benedetto e chi sarà maledetto; chi starà bene e chi soffrirà; ma il verdetto non è suggellato definitivamente fino alla conclusione di Yom Kippur.

Il pentimento può ancora modificare la severa sentenza.

Perciò, i dieci giorni sono anche noti come i Giorni del timore, ognuno di essi, infatti, avvicina il momento in cui non c'è più alcuna possibilità di eludere il verdetto divino.

Quando il sole comincia a tramontare nel Giorno dell'espiazione, il libro di preghiere ebraico propone l'immagine dei cancelli del cielo che si chiudono.

E anche la preghiera muta: dalla richiesta di «iscriverci per un buon anno» a quella di *«suggellarci per un buon anno»*.

Ed è appena prima che il cancello si chiuda che la tradizione ebraica chiede la recitazione di un particolare brano della Scrittura.

È il quarto capitolo di Giona, letto in ogni sinagoga del mondo durante Minchà, la

preghiera del pomeriggio di Yom Kippur.

Il profeta scelto dagli ebrei a conclusione delle preghiere del loro giorno più sacro è lo stesso profeta scelto da Michelangelo quale suo ultimo portavoce nella Sistina.

Comprendere le ragioni della decisione di Giona alla luce della tradizione ebraica porta anche a capire cosa motivò Michelangelo a compiere quella scelta.

I rabbini del Talmud hanno ritenuto che nella storia di Giona risieda il messaggio più profondo per il giorno in cui gli ebrei sono più preoccupati di riconciliarsi con Dio.

La storia di Giona ci rammenta che Dio è giudice del mondo intero - non solo degli ebrei ma anche dei niniviti e di tutte le altre nazioni.

Sottolinea inoltre che i credenti hanno il dovere di aiutare i peccatori a rinunciare al male e cambiare stile di vita.

Nessuno può sottrarsi a quest'obbligo senza patire le conseguenze della collera divina.

Nessuno può sfuggire al Signore indipendentemente dal luogo e dai modi della tuga, fosse anche il ventre di una balena nel fondo dell'oceano.

Nello stesso tempo, non dobbiamo mai perdere la speranza che i peccatori, per quanto grandi, possano essere convinti a cambiare strada.

Il pentimento è sempre possibile.

E, soprattutto, è sempre accettato da Dio, perfino nell'ultimo istante prima dell'imminente distruzione.

Dio non desidera la distruzione di chi compie il male, ma desidera che essi si rivolgano al bene - per concedere loro così il suo perdono.

Si immagini quanto simili idee debbano aver significato per Michelangelo.

Giona è il solo profeta biblico mandato a predicare tra i gentili.

E questa era anche la missione che Michelangelo era giunto a sentire come sua.

Perciò anche lui, come Giona, non poteva che cercare di fare del suo meglio per svolgere il compito che sentiva di dover svolgere.

Michelangelo era scandalizzato dalla corruzione della Chiesa e dei suoi vertici.

L'artista non riusciva a tollerare lo spettacolo di una politica ecclesiastica dominata dall'ossessione per lo sfarzo e per la ricchezza e si era convinto che la Chiesa avesse la necessità di pentirsi profondamente per potersi rinnovare.

Molti suoi contemporanei lo consideravano un sogno impossibile.

Lutero e altri riformatori finirono col rinunciare all'idea di una radicale riforma della Chiesa e cominciarono a pensare a nuove forme di cristianità.

Dopo tutto, pensavano, come si poteva realisticamente sperare che un sistema così profondamente immerso nel peccato, avrebbe potuto aprirsi al rinnovamento?

La Bibbia ci insegna però che una volta ciò è accaduto.

Ninive, la grande città peccatrice, si ravvide un attimo prima della catastrofe, e Giona apprese così una lezione fondamentale: *mai abbandonare i peccatori al loro destino non è mai troppo tardi per la loro salvezza.*

E così Michelangelo concluse il sermone raffigurato sulla volta della Sistina con il profeta che scoprì che nonostante i suoi dubbi e l'inquietudine, il suo messaggio era stato compreso intimamente da coloro che lo avevano ascoltato - e così salvò un intero popolo.

Forse, pregò Michelangelo, la Chiesa lo avrebbe ascoltato, come Ninive aveva ascoltato Giona.

Capire i messaggi nascosti

Questo spiega perché Michelangelo abbia scelto Giona come suo ultimo messaggero. Ma quale era il messaggio, precisamente?

Osserviamo attentamente la riproduzione allegata e gli indizi in essa brillantemente

celati.

Si noti innanzitutto che di fianco al profeta, alla sua sinistra, si intravedono due angioletti o putti disposti uno sopra l'altro.

Nessun punto della Scrittura ne fa menzione: cosa ci fanno perciò nell'affresco?

Il putto in alto ha una mano alzata con le dita aperte, in un gesto che può corrispondere al numero cinque; il putto in basso guarda le gambe del profeta, quasi a dire: «*Per vedere il cinque, guardale in basso*».

A questo riguardo è importante notare che Giona è l'*unico* profeta raffigurato a gambe scoperte, e la *sola* figura umana di tutta la volta che, pur così dipinto, con le gambe nude, ha i genitali coperti da un drappo di lino.

Come già si è osservato, l'artista non aveva alcuna remora a raffigurare la nudità maschile, di cui anzi, non senza un certo iniziale imbarazzo della Chiesa, aveva quasi coperto la volta della cappella.

Difficile quindi pensare che il pudore sia il vero motivo del drappo.

E infatti se osserviamo la forma delle gambe, che sembrano quasi emergere dalla superficie bidimensionale, vediamo che corrisponde a quella di una lettera dell'alfabeto ebraico, quella che equivale al numero cinque.

Si tratta della **he**. il cui aspetto è il seguente 7.

L'insolito drappo di lino serviva a Michelangelo per creare l'interruzione tra il tratto superiore orizzontale e quello verticale sinistro di he: i putti guidano la nostra interpretazione dicendoci dove guardare e cosa cercare, cioè un segno col valore di «cinque».

Ma cos'ha di tanto speciale il numero cinque?

Dal punto di vista biblico è un numero molto importante.

Per esempio, è incluso nel nome di una parte della Bibbia: il Pentateuco (in cui «*penta*» significa appunto «cinque»), cioè i cinque Libri di Mosè: Genesi, Esodo, Levitico,

Numeri e Deuteronomio.

In ebraico, gli stessi libri si chiamano Chumash, la radice della parola ebraica che significa «cinque».

Al tempo di Michelangelo, la Chiesa tendeva a negare l'importanza dei cinque Libri di Mosè: essi non erano altro che l'«*Antico Testamento*», un vetusto residuo le cui vecchie leggi erano state invalidate e soppiantate dal «*Nuovo Testamento*».

Il messaggio che Michelangelo inviava qui al Vaticano, era che una Chiesa che *dimentica le proprie radici della Torah e la supremazia delle Scritture ebraiche finirà fatalmente per smarrirsi*.

Come ormai sappiamo.

Michelangelo era stato un allievo entusiasta della filosofia neoplatonica che mirava a creare un'armonia tra le diverse religioni.

Dal suo punto di vista, quindi, il cristianesimo non poteva, secondo una visione evolutiva delle religioni, essere considerata la forma di fede superiore che avrebbe soppiantato tutte le altre, ma, al contrario, doveva coesistere con l'ebraismo, la religione da cui proveniva, senza quindi dimenticare le proprie origini.

Per questo occorre che i cinque Libri di Mosè rimanessero la chiave interpretativa del rapporto dell'uomo col suo Creatore.

L'Antico Testamento doveva essere rispettato, se non si voleva minare la validità del Nuovo.

Osserviamo come Michelangelo enfatizzò questo concetto tramite l'inconsueta posizione delle dita di Giona.

Chiunque abbia dimestichezza con l'alfabeto ebraico - come era certamente il caso di Michelangelo - non può non notare che lo spazio vuoto delimitato dalle mani di Giona, stranamente orientate e incrociate, compone chiaramente la forma di questa la lettera ebraica bet.

Come sa ogni lettore della Bibbia nella versione originale, *bet è la lettera iniziale della Torah*, la lettera con cui iniziano i cinque Libri di Mosè e la lettera che –

affinché esprima in pieno il suo significato - deve essere scritta in grande (cioè in dimensione doppia rispetto ai caratteri che seguono) in ogni rotolo manoscritto della Bibbia letto in sinagoga.

Ricapitolando: Michelangelo ha dipinto un putto che alza una mano aperta come a significare «cinque», e un altro putto che guarda in basso verso le gambe di Giona.

Queste, a loro volta, sono raffigurate in modo tale da indicare la lettera ebraica che corrisponde appunto al cinque.

Ora, il cinque è il numero più adatto a significare la Torah, considerata dall'artista la radice comune del giudaismo e del cristianesimo.

Le dita delle mani di Giona, infine, la cui posizione è fortemente innaturale, appaiono formare la lettera ebraica iniziale dei cinque Libri di Mosè.

I cabalisti hanno anche cercato la ragione per cui bet ha l'onore di essere la prima lettera del Libro composto da Dio in persona.

Secondo la tradizione, bet non è solo una lettera dell'alfabeto, ma anche un vero e proprio vocabolo, il cui significato è «casa».

Nella più sacra e profonda delle accezioni, esso si riferisce alla casa di Dio, *Bet Ha-Mikdash*, ovvero il Tempio che sarebbe poi stato innalzato a Gerusalemme.

La Torah inizia a descrivere le basi del legame tra Dio e il suo popolo, suggerendo al fedele che il suo più importante obbligo religioso è quello di permettere all'onnipotente di poter dimorare tra gli uomini.

Questo concetto è ancor più significativo in rapporto al contesto in cui Michelangelo lo inserì.

Non si deve infatti dimenticare che la Cappella Sistina fu costruita con uno scopo preciso: essere una replica del Sacro Tempio, costruita secondo le indicazioni della Bibbia.

Michelangelo completò quindi una sorta di beatificazione di bet - la casa di Dio a cui alludeva misticamente la prima lettera della Bibbia originaria.

Non dimenticate quel Libro – afferma nel suo ultimo affresco - anche se si è deciso di erigere a Roma un Tempio che affianchi quello di Gerusalemme.

Michelangelo amava il Midrash, le antiche glosse ebraiche dei passi biblici.

Per questo ignorò il commento cristiano molto più diffuso, secondo il quale Giona era stato inghiottito da una balena.

Dopo tutto il resto in ebraico indica semplicemente *dag gadòl*, «un grande pesce».

Dicono i rabbini che probabilmente si trattava del Leviatano, l'enorme animale marino di cui i giusti si ciberanno per celebrare la loro redenzione alla venuta del Messia.

Ed è esattamente quello che l'osservatore vede alla destra di Giona.

Sopra la spalla sinistra di Giona, c'è un ramo rigoglioso, che ovviamente è un'allusione alla *kikayon*, la pianta cresciuta durante la notte sul capo del profeta a proteggerlo dal sole babilonese, come si legge verso la fine del racconto (Giona 4).

Ma si tratta anche di un esempio ulteriore di come Michelangelo riveli il proprio background talmudico e la utilizzi per illustrare arditi significati in codice.

Secondo tutte le altre interpretazioni della storia di Giona, *kikayon* è un albero che produce zucche.

Ma non ci sono i frutti di questa pianta su ramo che Michelangelo ha dipinto sopra l'altare del papa.

Secondo i sapienti del Talmud, *kikayon* è una pianta simile al ricino, da cui si ricava un olio che però è ritenuto impuro e quindi non adatto a tenere accesa la Menorà del Sacro Tempio.

Ancora una volta, il fiorentino ha inserito una personale allusione alla corrotta Chiesa cattolica del suo tempo: *non tutto ciò che appare santo è davvero adeguato a servire Dio*.

Sul capo del profeta - e della sottostante corte papale - ecco un altro promemoria del fatto che per il profano non può esserci posto nella casa di Dio.

Infine, il genio di Michelangelo trovò il modo di esprimere ancora un altro concetto biblico con un brillante stratagemma.

Ecco come il Signore riassume i peccati dei niniviti, che avevano condotto la città alla rovina: «*Ma ci sono in Ninive più di centoventimila persone che non distinguono la mano destra dalla mano sinistra*» (Giona 4.11).

Si immagini di essere così confusi da non riuscire a distinguere la mano destra dalla sinistra - e, a maggior ragione, il bene dal male e ciò che è giusto da ciò che è sbagliato.

Ecco come l'onnipotente ci mostra la confusione morale.

Ora guardiamo di nuovo le mani del profeta, guardiamo come la sua destra e la sua sinistra incrociate e sovrapposte appaiono contorte e disposte in modo strano.

A cosa allude Michelangelo con quel particolare?

Ovviamente, al *nocciolo della questione*.

Una nazione che smarrisce la strada non sa più distinguere la destra dalla sinistra, e proprio questo, secondo Michelangelo, è quello che stava accadendo alla sua vera Chiesa.

L'artista non poteva sopportare di vedere l'autocratico e sifilitico Giulio II al vertice di una religione che stava smarrendo la strada e che si stava allontanando dalla missione a cui era stata indirizzata dai suoi fondatori.

La Chiesa stava diventando sempre più simile a Ninive e sempre meno come Nazareth, ma proclamarlo apertamente significava rischiare la fine di Savonarola, legato al palo e arso vivo a Firenze.

L'unico modo in cui Michelangelo poteva lanciare il suo grido di allarme era attraverso la sua *arte*.

Solo così aveva l'opportunità di esprimere tutto se stesso nel vero «Tempio» del Vaticano, realizzando un'opera immensa con la speranza che qualcuno avrebbe capito.

E alla fine ebbe la sua vendetta contro Giulio II.

Si pensava che l'intera cappella avrebbe focalizzato tutta l'attenzione sulla magnificenza del pontefice, ma la figura di Giona era dominante, rubando la scena al papa... il profeta era inoltre raffigurato con lo sguardo rivolto in alto, verso una potenza molto superiore, *e in una direzione opposta al papa sottostante*.

Lo sguardo di Giona è la chiave di un ultimo segreto questa volta profondamente cristiano.

Michelangelo conosceva certamente l'altro significato del nome del profeta in ebraico.

Giona (che in questa lingua si pronuncia *yo-nà*) può significare «Dio risponderà», come si è indicato nel capitolo 11.

Ha però anche un altro senso, cioè «*colomba*».

Nella tradizione cristiana la colomba che scende dal cielo è il simbolo dello Spirito Santo.

Un'immagine che è spesso associata alla raffigurazione del battesimo di Cristo, quando, secondo Matteo 3.16, Gesù vede lo Spirito Santo scendere su di lui «*in forma di colomba*».

Un esempio classico è proprio nella Sistina, nell'affresco quattrocentesco del Pinturicchio e del Perugino a destra dell'altare. Infatti, nella tradizione, esiste un'altra sede della simbolica colomba: la parete sopra l'altare cristiano, compreso l'altare papale della basilica di San Pietro.

L'idea che si vuole esprimere è che lo Spirito Santo è disceso sull'altare illuminando e benedicendo il santuario.

Perché, dunque, Giona guarda in alto?

Quello che Michelangelo desiderava affermare è che sentiva che lo Spirito Santo non

era presente nella Cappella Sistina al tempo del papato di Giulio II.

L'artista era quindi come in attesa che la presenza divina scendesse sulla Chiesa e (per usare una parafrasi di San Francesco di Assisi) portasse luce dove c'era solo oscurità, umiltà dove c'era solo arroganza, amore dove c'era solo intolleranza.

Giona si inclina indietro e con il capo supera il soffitto della cappella, giusto per permettere a un poco di luce divina di illuminare uno dei momenti più oscuri della storia della Chiesa.

È l'epitome del messaggio dell'artista - un profeta ebreo chiamato «*colomba*» assiso sull'altare del papa, a sostituire la colomba cristiana lì solitamente effigiata, che alza lo sguardo all'unica sorgente di luce, collegando in questo modo cabalisticamente, in virtù della sua posizione di misericordia (*chesed*), il mondo materiale e quello divino.

In una sola immagine, Michelangelo unisce arte e religione, tradizione ebraica e tradizione cristiana, rabbia e misericordia, cielo e terra.

Verso la fine di ottobre del **1512**, dopo quattro anni e mezzo di immensi dolori e fatica, il Buonarroti fu finalmente libero dalla Sistina, felice di non dover tornare mai più a dipingere nuovamente in quel luogo.

Se solo avesse saputo quale destino lo attendeva di lì a ventitré anni...

I segreti della Sistina. Il messaggio proibito di Michelangelo
di Roy Doliner - Benjamin Blech, pagine 278-290



Fu un chirurgo ebreo dell'Indiana, Frank Mersberger, a notare per primo che la celebre raffigurazione di Dio nel pannello della Creazione della Cappella Sistina aveva la forma della sezione destra di un cervello umano. E negli anni trascorsi da questa rivelazione, gli studi sull'affresco hanno portato a scoperte ancora più inquietanti. Perché l'albero del Bene e del Male è un fico, e non un melo? Perché il serpente tentatore ha cosce e braccia, come descritto nei testi ebraici? Stimolati da queste e altre "coincidenze", uno storico dell'arte e un esperto di Talmud uniscono le loro forze per dimostrare che le immagini dell'affresco collocato nel cuore della cristianità non sono affatto la summa del pensiero cristiano. Celano invece un messaggio rivoluzionario, e per quei tempi eretico, rimasto incompreso per secoli, influenzato dagli studi cabalistici di Michelangelo. Con un codice che fa largo uso della simbologia ebraica e neoplatonica, il grande artista volle infatti esprimere un violento attacco alla corruzione della Chiesa, una nuova concezione della sessualità e l'idea della fratellanza universale tra le religioni. Doliner e Blech portano alla luce un nuovo messaggio di questo genio ribelle in lotta perenne contro un potere ipocrita e autoritario. Il risultato è un racconto incalzante, ma anche un'indagine storica condotta con rigore e passione