

Per un'iconografia dell'*alterità* in Michelangelo
Nota etno-antropo-teologica

Alessandro Rossi
(Università Vita-Salute San Raffaele – Milano)
rossi.alessandro@univr.it

Articolo sottoposto a *double blind peer review*

Title: The iconography of *otherness* in Michelangelo. An ethno-anthropo-theological note

Abstract: *Identity* and *otherness* are the poles around which ethnological and anthropological research essentially revolves. Their figurative representation is identified here in the iconography and style of two works by Michelangelo, read through the theological-eschatological lens of the writings of Saint Paul: a public, grandiloquent fresco in the Sistine Chapel, and a private, intimate drawing of *Christ on the Cross* given by the artist to the poet Vittoria Colonna, now housed in the British Museum. Following reflections made independently by the art historian Giovanni Careri, the anthropologists Francis Affergan and Francesco Remotti, and the philosopher and sociologist Slavoj Žižek, the article seeks to identify a specific *iconography of otherness* in these and other works by Michelangelo, characterized and structured by the tensions that flow through such polarities.

Keywords: Michelangelo's *Last Judgment* and *Christ on the Cross*, Iconography, Theological ethno-anthropology, Giovanni Careri, Francesco Remotti, Francis Affergan, Slavoj Žižek.

Alessandro Rossi

Fece ancho per amor di lei, un disegno d'un Giesu Christo in croce, non in sembianza di morto, come comunemente s'usa, ma in atto di vivo, col volto levato al padre, et par che dica Heli heli, dove si vede quel corpo non morto abbandonato cascare, ma come vivo, per l'acerbo supplitio risentirsi, et scontorcersi.

A. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*

Bisogna saper vedere: tutto il problema è concentrato in questo. E tuttavia questo modo di agire non può essere correlato a una scienza, dato che l'oggetto non è mai lo stesso. [...] Lo sguardo antropologico non è né una melensa sottomissione al reale [...] e nemmeno il deus ex machina del visibile. Se tramite codesto sguardo viene prodotta un'alterità, non è di certo ex nihilo. Nel visibile vengono forniti dei frammenti sparpagliati; spetta allora allo sguardo dar loro un senso dal punto di vista globale. [...] Ciò che costituisce la ricchezza dello sguardo nell'esperienza originaria dell'antropologia è la sua capacità d'inclinare le rappresentazioni.

F. Affergan, *Esotismo e alterità*

«Fare l'antropologia della Cappella Sistina significa posare su quest'opera maggiore lo sguardo distanziato e comparatista dell'antropologo». Questo l'intento metodologico dichiarato sin da subito dallo storico dell'arte Giovanni Careri nel primo capitolo del suo articolato saggio *Ebrei e cristiani nella Cappella Sistina*¹. Nel secondo paragrafo, sempre del primo capitolo, lo studioso afferma inoltre che «La pertinenza etnologica della cappella e dei suoi affreschi si manifesta anzitutto sul piano dei “miti fondatori”: le pitture della volta raccontano una storia dell'origine dell'umanità comparabile a quelle di tanti altri racconti mitici di fondazione, oggetto privilegiato dell'interesse degli antropologi»². A questo punto lo sguardo di Careri posato sugli affreschi della Cappella Sistina non ha potuto che farsi intenzionalmente e programmaticamente “etno-antropologico” al fine di sviluppare un'ermeneutica efficace nei confronti delle opere d'arte che strutturano lo spazio in senso figurativo. Si rende allora necessario comprendere, in un'ottica transdisciplinare, che cosa possa significare assumere in seno alla storia dell'arte una prospettiva che diviene operativamente antropologica e etnologica insieme³.

¹ G. Careri, *La torpeur des Ancêtres. Juifs et chrétiens dans la chapelle Sixtine*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris 2013, tr. it. di G. Lucchesini, *Ebrei e cristiani nella Cappella Sistina*, Quodlibet, Macerata 2020, p. 21.

² *Ibidem*. Che «seppur in misura diversa, uno storico dell'arte debba essere anche un antropologo» è quanto esplicitamente affermato da David Freedberg nell'incipit di un suo seminale articolo sull'argomento (D. Freedberg, *Antropologia e storia dell'arte. La fine delle discipline?*, in “Ricerche di storia dell'arte”, 94, 2008, pp. 5-18, p. 5).

³ Si è voluto qui provare a mettere in pratica quanto affermato da Gilles Deleuze riguardo al rapporto fra discipline diverse ma affini: «L'incontro tra due discipline non avviene quando l'una si mette a riflettere sull'altra, ma quando una si accorge di dover risolvere per conto proprio e con i

Due sono essenzialmente i modi in cui la dimensione antropologica e quella etnologica della ricerca possono relazionarsi e collegarsi. Il primo è teorizzato da Claude Lévi-Strauss, che concepisce etnografia, etnologia e antropologia come una successione che va dal massimo della concretezza (etnografia) al massimo della astrazione teorica (antropologia)⁴. «In questa prospettiva – ricorda Francesco Remotti – la dimensione etno-logica rappresenta una base imprescindibile su cui si costruisce il discorso antropologico, e l'esperienza etnografica si configura come una sorta di iniziazione, una fase preliminare che, per quanto essenziale e indispensabile, viene però comunque lasciata alle spalle»⁵.

Il secondo modo, inaugurato da Clifford Geertz, di intendere il legame fra antropologia ed etnologia è, sempre secondo Remotti, teso a sottolineare «non la successione, bensì l'intreccio inestricabile, dichiarando che il discorso antropologico si elabora non già su, bensì attraverso l'esperienza etnografica»⁶.

Fra i fattori che la dimensione “etno” fornisce all'antropologia vi è in particolare il concetto di “Alterità”. Anzi per Francis Affergan, in particolare, «l'etno-antropologia nasce proprio dall'incontro con l'alterità»⁷. “Alterità” che di fatto è il tema centrale che lo studio di Careri sviluppa nella sua interpretazione degli affreschi sistini di Michelangelo⁸.

Nella prima parte del libro Careri, sulla scorta della *Lettera ai Filippesi* di san Paolo (in particolare *Fili 3*, 21-22)⁹, sostiene la tesi secondo cui nel *Giudizio universale* di Michelangelo è in atto una sorta di incorporazione al corpo glorioso di Cristo da parte dei “salvati”, che assumerebbero a tal fine una posa del corpo “serpentinata” proprio per *somigliare* a quella assunta dal Cristo Giudice secondo l'“antropologia della somiglianza” proposta dalla teologia escatologica paolina¹⁰. La “figura serpentinata”¹¹ è però da sempre, già a partire dal *Tondo Doni*

propri mezzi un problema simile a quello che si pone anche in un'altra» (G. Deleuze, *Le cerveau, c'est l'écran*, in “Cahiers du cinéma”, 380, febbraio 1986, tr. it. *Il cervello è lo schermo*, in Id., *Che cos'è l'atto di creazione?*, a cura di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2013, pp. 25-38, p. 29).

⁴ Cfr. F. Remotti, *Introduzione* a F. Affergan, *Esotismo e alterità. Saggio sui fondamenti di una critica dell'antropologia*, tr. it. di E. Turbiani, Mursia, Milano 1991, pp. V-XVI, pp. V-VI. (Ed. or. F. Affergan, *Exotisme et alterité. Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Presses Universitaires de France, Paris 1987).

⁵ Ivi, p. VI.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Careri dichiara espressamente di non volersi limitare a denunciare «la dimensione antebraica del ciclo e dell'insieme degli affreschi» sistini ma di aver cercato «di illustrare in che modo l'alterità ebraica fosse operante, in quell'epoca, nel cuore dell'identità cristiana, nel momento stesso in cui questa costruisce un nuovo tipo di soggettività» (G. Careri, *op. cit.*, p. 254, corsivi miei).

⁹ «La nostra patria invece è nei cieli e di là aspettiamo come salvatore il Signore Gesù Cristo, il quale trasfigurerà il nostro misero corpo per conformarlo al suo corpo glorioso, in virtù del potere che ha di sottomettere a sé tutte le cose».

¹⁰ Cfr. G. Careri, *op. cit.*, pp. 21-119.

¹¹ È Giovanni Paolo Lomazzo a definire “serpentinata” la figura tipica di Michelangelo, facendola assurgere a prescrizione estetica nel suo celebre trattato: «MichelAngelo diede una volta questo avvertimento a Marco [Pino] da Siena, pittore suo discepolo, che dovesse sempre fare la figura piramidale, serpentinata e moltiplicata per uno, doi e tre. Et in questo precetto parmi che consista

(1503-1505, Firenze, Gallerie degli Uffizi), passando dai disegni preparatori per la *Battaglia di Cascina* (databili attorno al 1505 e conservati in diversi musei: Londra, British Museum; Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi; Oxford, Ashmolean Museum; Firenze, Casa Buonarroti; Haarlem, Teylers Museum; Vienna, Graphische Sammlung, Albertina) fino ai *Prigioni* (soprattutto quelli vistosamente “non-finiti” realizzati fra il 1525-1530, Firenze, Galleria dell’Accademia), una formula di dinamizzazione dei corpi nello spazio che nel loro *protendersi in avanti* e nel loro *ritorcersi all’indietro* rinnovano ogni volta un movimento tensivo inquadrabile più nell’ambito stilistico-formale piuttosto che in quello contenutistico. Per non limitare però la nostra analisi sul piano di un riduzionismo formale o di una normatività contenutistica, già presente *ab antiquo*¹², proviamo qui a conservare e a rilanciare l’afflato ermeneutico etno-antropo-teologico di Careri, dando la massima importanza al linguaggio del corpo delle figure michelangiottesche, riconoscendo in esse delle vere e proprie portatrici di significato soprattutto in relazione al delicato e complesso tema dell’“Alterità”.

Nucleo centrale del libro è il contrasto fra i cosiddetti *Antenati di Cristo* dipinti sulle vele e sulle lunette della Cappella Sistina (1508-1512, Palazzo Apostolico, Città del Vaticano)¹³ (Fig. 1) e «la gestualità eroica dei corpi che danno forma alla storia della salvezza cristiana sulla volta e nel *Giudizio universale*» (1536-1541) secondo quel principio di “conformazione” e “incorporazione”

tutto il segreto de la pittura, imperoché la maggior grazia e leggiadria che possa avere una figura è che mostri di moversi, il che chiamano i pittori furia de la figura. [...] si che quando la figura haverà questa forma sarà bellissima [...] e l'altra di figura di fiamma di foco, e questa chiama Michel Angelo serpentinata, ha il pittore d'accompagnare questa forma pyramidale con la forma serpentinata che rappresenta la tortuosità d'una serpe viva, quando camina, che è la propria forma de la fiamma del foco che ondeggia. Il che vuol dire che la figura ha di rappresentare la forma de la lettera S. retta o la forma rovescia, come è queta S perché allhora haverà la sua bellezza» (G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte de la pittura, scoltura et architettura*, Per Paolo Gottardo Pontio a instantia di Pietro Tini, Milano 1584, pp. 22-23).

¹² Fra le prime critiche all’opera di Michelangelo la più nota è senz’altro quella di Giovanni Andrea Gilio da Fabriano, che denuncia come la “forzatura scapestrata” delle figure del *Giudizio universale* non sia funzionale all’osservanza della “verità storica” che ogni buon artista dovrebbe perseguire (Cfr. G.A. Gilio, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de’ pittori circa l’istorie. Con molte annotazioni fatte sopra il Giudizio di Michelangelo et altre figure, tanto de la nova, quanto de la vecchia Cappella del Papa. Con La dichiarazione come vogliono essere dipinte le Sacre Imagini*, in Id., *Due Dialogi*, Antonio Gioioso, Camerino 1564, ed. anastatica a cura di P. Barocchi, S.P.E.S., Firenze 1986). La “stroncatura” di Gilio dipende essenzialmente dal clima culturale in cui scrive. Come giustamente sottolinea Sonia Maffei, ciò che Gilio disapprova dello stile michelangiottesco è essenzialmente la “licenzia”, ossia la «non regolata consonanza tra immagine e contenuto». In periodo di Controriforma la Chiesa militante aveva bisogno di artisti che creassero immagini quali strumenti efficaci di evangelizzazione, aveva bisogno cioè di «illustratori e non di interpreti» (S. Maffei, *Giovanni Andrea Gilio e il “Dialogo de gli errori et abusi de’ pittori” tra licenza e sprezzatura*, in “Annali di critica d’arte”, 2017, pp. 141-156, p. 144, p. 154).

¹³ Per un approfondimento si confronti F. Mancinelli, A.M. De Strobel, *Michelangelo. Le lunette e le vele della Cappella Sistina*, De Luca, Milano 1992.

al “corpo mistico” di Cristo, espresso dall’“antropologia della somiglianza” di cui si detto¹⁴.

L'ipotesi interpretativa che Careri articola è fondamentalmente quella di cogliere e sottolineare la stratificazione in filigrana «dell'alterità ebraica – ora storica, ora teologica, ora tipologica – degli *Antenati* di Michelangelo»¹⁵. Secondo lo studioso «la pesantezza e la malinconia espresse dai corpi stanchi degli antenati costituiscono, in effetti, valori negativi necessari a disegnare il margine esterno di un dispositivo che nella teologia cristiana regola il rapporto con un alterità ebraica al contempo esclusa e fondatrice, irriducibile e necessaria»¹⁶.

La mia ipotesi – continua Careri – è dunque che in queste figure [quelle degli *Antenati*] si condensino tutti gli elementi che resistono al grande progetto escatologico della storia cristiana. Il riassorbimento di queste forze d'inerzia è uno degli obiettivi della teologia della salvezza, concettualizzata attraverso la nozione di “carne” e di cui san Paolo si serve per definire l'alterità ebraica: quella, appunto, di una vita *secundum carnem*.¹⁷

L'operazione concettuale che Careri compie, proprio in qualità di storico e teorico dell'arte¹⁸, è quella di coniugare

il carattere storico dell'alterità ebraica – i cui segni sono evidenti in alcuni dei personaggi – e lo statuto teorico che essa assume nella misura in cui partecipa a un paradigma teologico, tanto con il suo carattere “tipico” e, conseguentemente, astorico, quanto con la sua posizione retorica o ermeneutica, quando l'alterità ebraica funge da argomento attraverso il quale si articola una riflessione dei cristiani su sé stessi.¹⁹

«L'ebreo è “l'altro” rispetto al cristiano, ma, in quanto antenato, è anche “un altro sé stesso”»²⁰, chiosa l'autore.

Seguendo questa linea interpretativa e assecondando, in particolare, il pensiero dell'antropologo Francis Affergan, l'“Alterità” andrebbe dunque concepita come una differenza fra sé e l'altro, nella quale l'altro non può che essere cono-

¹⁴ G. Careri, *op. cit.*, p. 128.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Giovanni Careri, formatosi alla scuola di Hubert Damisch e Louis Marin, è Directeur d'études all'EHESS di Parigi dove dirige il Centre d'histoire et théorie des arts (CEHTA) ed è Professore di Storia e teoria dell'arte all'Università IUAV di Venezia.

¹⁹ G. Careri, *op. cit.*, p. 129. Si confrontino inoltre sulla questione: J. Cohen, *Living Letters of the Law: Ideas of the Jew in Medieval Christianity*, University of California Press, Berkeley 1999; P. Fredriksen, *Excaecati Occulia iustitia Dei: Augustine on Jews and Judaism*, in “Journal of Early Christian Studies”, 3, 1995, pp. 299-324; F.T. Harkins, *Nauncing Augustine's hermeneutical Jew: Allegory and Actual Jews in Bishop's Sermons*, in “Journal for the Study of Judaism in Persian, Hellenistic and Roman Period”, 36, I, 2005, pp. 41-64.

²⁰ G. Careri, *op. cit.*, p. 129.

sciuto dentro di sé²¹. In un tale processo conoscitivo avverrebbe così un doppio movimento, un processo di *riflessività*, di reciproca interazione²². Tale *riflessività* pare essere stata magistralmente espressa dallo stesso Michelangelo nel disegno in cui l'artista rappresenta il culmine della passione di Cristo, l'attimo in cui il "re dei Giudei" invoca il Padre prima di morire sulla croce. Ci riferiamo al celebre disegno su carta realizzato fra il 1538 e il 1541 che l'artista regalò alla sua amica e confidente spirituale Vittoria Colonna²³. È forse in questo semplice, ma potentissimo, piccolo disegno ora conservato al British Museum di Londra (matita nera su carta, 368 x 268 mm, n. inv. 1895.0915.504)²⁴ (Fig. 2), che la questione dell'alterità fra cristiani ed ebrei nella Cappella Sistina indagata da Careri trova il suo paradossale compimento espressivo in senso concettuale-teologico. Senso, quest'ultimo, portato inaspettatamente alla luce da Slavoj Žižek. In un breve sag-

²¹ Cfr. F. Affergan, *Esotismo e alterità...*, cit., in particolare pp. 205-259. Sul concetto di "Alterità" Francesco Remotti si esprime in modo analogo: «L'alterità è presente non solo ai margini, al di là dei confini, ma nel nocciolo stesso dell'identità» (F. Remotti, *Contro l'identità*, Laterza, Bari-Roma 1996, p. 63). Sulla stessa linea anche Michel de Certeau che, riflettendo sul funzionamento della scrittura etnologica, elabora il concetto di "ritorno" secondo cui «l'altro ritorna a essere lo stesso», l'altro è ricondotto allo stesso «attraverso l'effetto di sfalsamento che disloca la diversità per farne un'esteriorità dietro cui si può riconoscere un'interiorità» (M. de Certeau, *Ethno-graphie. L'oralité, ou l'espace de l'autre*. Léry, in Id., *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris 1975, tr. it. di A. Jeronimidis, *Etno-grafia. L'oralità, o lo spazio dell'altro*: Léry, ora in *La scrittura dell'altro*, a cura di S. Borutti, Raffaello Cortina, Milano 2005, pp. 29-66, pp. 44-45, corsivi nell'originale). Il processo sopra descritto è quello che in etnologia potrebbe definirsi «lo sguardo strabico dell'«etnocentrismo critico» che, mentre interroga l'altro, fornisce all'osservatore l'occasione di ri-conoscere e riformulare sé stesso» (F. de Cristofaro, V. Vetere, *Campo di tensione, campo di visione. Ernesto de Martino, l'altro, le immagini*, in P. Desogus, R.G. Geroni, G.L. Picconi, a cura di, *De Martino e la letteratura. Fonti, confronti e prospettive*, Carocci, Roma 2022, pp. 194-209, p. 194). La polarità dialettica "identità/alterità" è vissuta in modo particolarmente problematico dal popolo ebraico, che nella "scissione" trova il proprio fondamento e «nella contraddizione la sua identità» afferma Massimo Cacciari (Cfr. M. Cacciari, *Icone della Legge*, Adelphi, Milano 2002, pp. 151-152). Martin Buber ebbe a sua volta ben chiara la "natura originariamente duale dell'Ebraismo" avvertendo in esso un radicale collegamento fra l'intima scissione del proprio io e un forte anelito all'unità, rimanendo in tal modo sospeso fra "l'abisso della disunione" e "la nostalgia dell'identità", come ravvisa Fabio Vander riflettendo sul concetto di "intersoggettività" buberiano (Cfr. F. Vander, *Genesi e destino. Filosofia e onto-teologia del mysterium iniquitatis*, Inshibboleth, Roma 2022, pp. 68-69 e pp. 84-85, con bibliografia relativa a Buber).

²² Cfr. F. Affergan, *Esotismo e alterità...*, cit., p. 207; M-M. Bertucci, *Place de la réflexivité dans les sciences humaines et sociales: quelques jalons*, in "Cahiers de sociolinguistique", 14, 2009/1, pp. 43-55.

²³ «Vittoria Colonna (1490-1547), marchesa di Pescara, vedova di Don Ferrante d'Avalos, poetessa e donna di profonda spiritualità, ispirata alle idee di Valdés e in rapporto con il suo circolo. Michelangelo la conosce nel periodo in cui lavora al *Giudizio*, tra il 1536 e il 1538, e le resterà legato da una profonda e reverente amicizia, che influenzerà decisamente il suo progressivo ripiegamento interiore di stampo religioso ben manifesto soprattutto nelle poesie a lei dedicate» (Michelangelo, *Rime e lettere*, a cura di P. Mastrocola, Utet, Torino 2015, p. 479, nota 1). In una lettera destinata alla "Signora marchesa", databile fra 1538 e il 1541 circa, Michelangelo si scusa, essendo a Roma, di non avere potuto, contrariamente a quanto era nelle sue intenzioni e previsioni, consegnarle il disegno del *Crocifisso* di persona, avendolo invece affidato al loro comune amico "messer Tomao" (Tommaso Cavalieri) affinché glielo recapitasse (Cfr. Ivi, lettera 152).

²⁴ Cfr. la scheda ufficiale del British Museum https://britishmuseum.org/collection/object/P_1895-0915-504.

gio del 2010 intitolato *Una meditazione sul Cristo sulla Croce di Michelangelo*²⁵, il filosofo e sociologo di Lubiana esprime alcune considerazioni di particolare interesse per iniziare a delineare un'“iconografia dell'alterità” in Michelangelo, almeno da un punto di vista etno-antropo-teologico²⁶. Žižek sottolinea, giustamente, che «il disegno rappresenta il momento del dubbio e della disperazione di Cristo, il famoso “Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?” (Mt 27, 46; cfr. Ps 22, 1)»²⁷, aggiungendo con inquietante consapevolezza: «Per quanto ne so, per la prima volta nella storia della pittura un artista ha cercato di cogliere l'abbandono di Cristo da parte di Dio Padre»²⁸. Il filosofo si sofferma poi su alcuni dettagli del disegno che suggeriscono un implicito atteggiamento di ribellione, di rabbia e di sfida, lontano da una devota accettazione o dalla pia ubbidienza che un figlio potrebbe avere nei confronti del padre. Mi sia concesso allora di cedere la parola a Žižek per descrivere e commentare tale atteggiamento “ribelle” del *Crocifisso* di Michelangelo:

Prima di tutto, le due gambe non sono simmetriche. Una gamba si solleva [...] come se Cristo fosse colto nel momento in cui tenta di liberarsi. Ma il dettaglio veramente scioccante è la mano destra. Questo è ciò che imbarazzò Vittoria Colonna. Il dito è sollevato in un gesto che era comunemente inteso a quel tempo. Il gesto è identificato nell'*Institutio oratoria* di Quintiliano, manuale classico di quel periodo, e certamente conosciuto da Michelangelo. Secondo quanto scrive Quintiliano, tale gesto è un segno di sfida ribelle. Esso significa: «No, io non cedo. Persisto nella mia ribellione». Dunque, [...] il «Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?» non

²⁵ S. Žižek, *Una meditazione sul Cristo sulla Croce di Michelangelo*, tr. it. di D. Bondi, in S. Žižek, J. Milbank, *San Paolo Reloaded. Sul futuro del cristianesimo*, a cura di A. Gonzi e D. Bondi, Transeuropa, Massa 2021, pp. 107-122. (Ed. or. S. Žižek, J. Milbank, C. Davis, *Paul's New Moment: Continental Philosophy and the Future of Christian Theology*, Brazos, Ada 2010).

²⁶ È interessante ricordare in questo contesto come proprio l'etnografia e l'etnologia siano stati considerati due termini di paragone nell'individuare le differenze fra iconografia e iconologia negli studi di carattere metodologico di due celebri storici dell'arte. Godefridus Johannes Hoogewerff associa l'etnografia all'iconografia e l'etnologia all'iconologia, dichiarando che le prime si limitano a constatare mentre le altre cercano di spiegare e di comprendere (Cfr. G.J. Hoogewerff, *L'iconologie et son importance pour l'étude systématique de l'art chrétien*, in “Rivista di archeologia cristiana”, 8, 1931, pp. 53-82). Erwin Panofsky ravvisa invece il pericolo che l'iconologia potrebbe assumere se non si limitasse a essere un'iconografia che voglia farsi interpretazione potendosi anche comportare «non come l'etnologia rispetto all'etnografia, ma come l'astrologia rispetto all'astrografia». Giovanni Previtali ricorda che la frase che denuncia la possibile deriva soggettivistica e irrazionale dell'iconologia («There is, however, admittedly some danger that iconology will behave, not like ethnology as opposed to ethnography, but like astrology as opposed to astrography») fu «aggiunta da Panofsky nel ristampare, nel 1955, in *Meaning in the Visual Arts*, il saggio introduttivo di *Studies in Iconology* [1939]» (G. Previtali, *Introduzione* a E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1999, pp. XIX-XXXII, p. XXVII). L'intima unione fra storia dell'arte e etnologia è stata inoltre recentemente ribadita anche da Horst Bredekamp, che ha definito la scienza della cultura di Aby Warburg come la “fusione” di queste due discipline (Cfr. H. Bredekamp, *Aby Warburg, der Indianer. Berliner Erkundungen einer liberalen Ethnologie*, Wagenbach, Berlin 2019).

²⁷ S. Žižek, *Una meditazione sul Cristo sulla Croce di Michelangelo*, cit., p. 110.

²⁸ *Ibidem*.

è una domanda rassegnata e passiva rivolta docilmente al Padre. È piuttosto un *Perché?! aggressivo e accusatorio*.²⁹

Žižek prosegue poi con una serie di riflessioni sulla condizione fisica e psicologica di Cristo in agonia sulla croce, ricercando nel disegno di Michelangelo ciò che di fatto già turbava tanto il destinatario del disegno (Vittoria Colonna) quanto il suo autore: il dubbio che sulla croce Cristo abbia davvero potuto subire la tentazione della ribellione egoistica³⁰. Tale momento di straziante intensità non sarebbe privo di sottili, ma capitali, questioni di natura teologica. Cristo, infatti, ribellandosi al Padre, si sarebbe di fatto ribellato a se stesso. Per accennare alla sempre delicata questione trinitaria, il filosofo sloveno si appoggia a un pensatore e scrittore avvezzo a trattare, con una certa sagacia, tali tematiche, Gilbert Keith Chesterton. In *Orthodoxy* del 1908 l'autore inglese provocatoriamente scrive:

Il mondo ha sussultato e il sole si è oscurato nel cielo non al momento della crocifissione, ma nell'istante in cui il grido si è alzato dalla croce: il grido che ha confessato che Dio ha abbandonato Dio. [...] Non troveranno [i rivoluzionari] che un'unica divinità che ha manifestato il loro isolamento, un'unica religione in cui Dio per un istante è stato un ateo.³¹

Parrebbe allora che sulla croce il momento dello sconforto supremo, della ribellione feroce, dell'integrale abbandono sia connaturato alla stessa essenza divina, come chiarisce ancora Chesterton:

Se la divinità di Cristo è vera, è di sicuro terribilmente rivoluzionaria. Che un uomo giusto possa trovarsi con le spalle al muro è risaputo, ma che Dio possa trovarsi con le spalle al muro, questo sarà per sempre l'orgoglio di tutti gli insorti. Solo il cristianesimo ha concepito che Dio, per essere interamente Dio, debba essere stato tanto un ribelle quanto un re.³²

Questa ardita *identificazione* di ribelle e re nella figura di Cristo è, a livello figurativo, proposta – più o meno consciamente – dallo stesso Michelangelo in altri due disegni, vergati significativamente sul recto e sul verso dello stesso foglio (matita nera recto e carboncino verso su carta, 190 x 330 mm, Windsor, Royal Collection, RCIN 912771), realizzati entrambi verso la fine dell'anno 1532. L'artista fa assumere alla figura virile sdraiata che disegna sul recto la stessa posa di quella in piedi schizzata sul verso, identificandole però con due personaggi totalmente diversi³³. Al di là del soggetto, se si ruota infatti in senso orario di

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Cfr. Ivi, pp. 112-113.

³¹ G.K. Chesterton, *Orthodoxy*, John Lane, New York-London 1908, tr. it. di R. Asni, *Ortodossia*, Lindau, Torino 2010, p. 212.

³² Ivi, pp. 211-212.

³³ Nello stesso periodo Michelangelo ripete la stessa procedura disegnando sul recto e sul verso dello stesso foglio due figure virili simili per atteggiamento e impostazione che rappresentano però

Per un'iconografia dell'alterità in Michelangelo

novanta gradi la figura sdraiata, questa diviene quasi perfettamente speculare a quella in piedi. Sul recto del foglio Michelangelo raffigura il titano *Tizio* legato a una roccia mentre un'aquila dalle ali spiegate sta per mangiargli il fegato (di fatto il medesimo supplizio che subì Prometeo, simbolo per antonomasia nella mitologia greca di ribellione e di sfida nei confronti dell'autorità) (Fig. 3), sul verso raffigura invece un *Cristo risorto* che, appena uscito trionfante dal sepolcro, sembra, con i gesti imperiosi di un re, giudicare i mortali alla fine dei tempi³⁴ (Fig. 4). Figura, quest'ultima, che assume, non a caso, una posa analoga a quella del *Cristo giudicante* nel *Giudizio universale* della Sistina (Fig. 5).

La storia di questo disegno è particolarmente significativa nel percorso esegetico che si sta proponendo perché, come sappiamo dalle fonti, fu regalato da Michelangelo al giovane patrizio romano Tommaso Cavalieri, amico in comune con Vittoria Colonna, lo stesso a cui l'artista affidò, come già ricordato in nota, il *Cristo crocifisso* da donare alla Marchesa. Ancora più interessante è sapere che i disegni che Michelangelo regalò a Cavalieri erano almeno quattro, due dei quali costituivano un *pendant* dal forte valore simbolico³⁵. Il disegno raffigurante il *Supplizio di Tizio*, andrebbe infatti in coppia con il disegno raffigurante *Ganimede rapito in cielo da Zeus sotto forma di aquila*³⁶. I due disegni sono accu-

due personaggi “apparentemente” molto diversi. Si tratta del foglio conservato al Musée Bonnat di Bayonne (ante 1533, matita rossa recto, matita nera e rossa verso su carta, 208 x 307 mm, n. inv. 650 v/r). Sul recto vi è schizzato lo studio per una *Deposizione di Cristo nel sepolcro* mentre sul verso lo studio per un *Baccanale di fanciulli* con un uomo ebbro reclinato in primo piano che pare accasciato come un Cristo morto (Cfr. A. Nagel, *Michelangelo and the Reform of Art*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, pp. 158-168).

³⁴ Una figura colta nella stessa postura e atteggiamento è schizzata altre due volte da Michelangelo attorno al 1532-1534 su due fogli conservati a Casa Buonarroti a Firenze (*Studio per un Cristo risorto*, matita nera su carta, 379 x 252 mm, n. inv. 61F e *Studio per un Cristo risorto*, matita nera su carta, 330 x 198 mm, n. inv. 66F). Disegni certamente collegati all'ideazione della posa del Cristo nel *Giudizio universale*.

³⁵ Secondo quanto riportato da Giorgio Vasari nella *Vita di Michelangelo* sono quattro i disegni che l'artista regalò a Cavalieri: «Infinitamente amò più di tutti Messer Tommaso de' Cavalieri, gentiluomo romano, quale essendo giovane e molto inclinato a queste virtù, perché egli imparassi a disegnare gli fece molte carte stupendissime, disegnate di lapis nero e rosso, di teste divine, e poi gli disegnò un Ganimede rapito in cielo da l'uccel di Giove, un Tizio che l'avoltoio gli mangia il cuore, la Cascata del carro del Sole con Fetonte nel Po et una Baccanalia di putti, che tutti sono ciascuno per se cosa rarissima e disegni non mai più visti» (G. Vasari, *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di P. Barocchi, 5 voll., Milano-Napoli 1962, vol. I, p. 118). Gli ultimi due disegni citati da Vasari sono stati individuati nella *Caduta di Fetonte* (1533, matita nera su carta, 413 x 234 mm, Windsor, Royal Collection, RCIN 912766) e nel *Baccanale di fanciulli* (1533, matita rossa due tonalità su carta, 274 x 388 mm, Windsor, Royal Collection, RCIN 912777). Quattro soggetti mitologici che, secondo Paola Mastrocola, furono realizzati dall'artista con l'intento di assecondare e compiacere i gusti per le antichità del giovane aristocratico, collezionista di sculture e rilievi antichi (Cfr. Michelangelo, *op. cit.*, lettera 141, p. 468, nota 3). Dalla corrispondenza fra Michelangelo e Tommaso Cavalieri e dalle rime che l'artista dedicò al giovane, si capisce comunque che numerosi furono i disegni e gli schizzi che i due amici si scambiarono in un rapporto maestro/allievo (Cfr. A. Perrig, *Cavalieri Tommaso de'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 22, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1979, versione online, con bibliografia precedente).

³⁶ Il disegno originale raffigurante *Ganimede* è andato perduto ma è conosciuto attraverso va-

munati dall'azione di un'aquila da riconoscersi quale simbolo di un amore/passione che da una parte divora le viscere (caso *Tizio*) e dall'altra permette l'ascesa al cielo (caso *Ganimede*). Il primo disegno rappresenterebbe così la lussuria carnale mentre il secondo alluderebbe all'amore spirituale. Al di là della specifica simbologia e delle circostanze amorose del regalo a Cavalieri³⁷, Michelangelo dimostra con questo *pendant* la sua persistente attenzione alla polarità carne/spirito (di matrice neoplatonica e cristiana) che continuerà a declinare in diversi modi, calandola di volta in volta in soggetti differenti, come se cercasse una veste iconografica, già codificata nell'immaginario derivante dalla mitologia classica o dal Nuovo e Antico Testamento, nella quale fare immergere e fare aderire la sua poetica dialettica. Nel contrapporre costantemente due polarità (ribelle/re, dannazione/salvezza, ecc.) Michelangelo non fa che declinare e sfaccettare la polarità originaria carne/spirito, che reca in sé innumerevoli connotazioni amoroze, filosofiche, spirituali e teologiche. Tensione fra polarità che l'artista trova il modo di esprimere proprio nel fare assumere (soprattutto nei disegni degli anni trenta/quaranta del XVI secolo) posizioni e atteggiamenti simili (talvolta quasi sovrapponibili) a figure che interpretano ruoli anche molto diversi, se non opposti. Ne è un ulteriore significativo esempio la figura dell'uomo ebbro accasciato sulla destra del *Baccanale di fanciulli* della Royal Collection³⁸ (Fig. 6), la cui peculiare posa ricorda da vicino la posizione del Cristo morto della *Pietà* che Michelangelo regalò a Vittoria Colonna (1540 c., matita nera su carta, 289 x 189 mm, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, n. inv. 1.2.0.16)³⁹ (Fig. 7). Il collegamento fra questi due disegni (destinati ad amici comuni) si pone ancora su un piano simbolico, unendo idealmente questa volta sacro e profano, classicità e cristianesimo: il vino del baccanale, che porta all'ebbrezza e poi al sonno, "si trasforma" (si transustanzia) nel sangue di Cristo, che porta alla

rie copie, inclusa una conservata nella Royal Collection attribuita a Giulio Clovio (1540? c., matita nera su carta, 192 x 260 mm, RCIN 913036). Si confronti <https://www.rct.uk/collection/913036/ganymede>.

³⁷ Cfr. *Ibidem* e il carteggio fra Michelangelo e Cavalieri, che testimonia l'amicizia-passione da parte dell'artista nei confronti del giovane gentiluomo, noto nell'ambiente romano per la bellezza dei suoi tratti, per l'eleganza del comportamento, per i gusti raffinati in materia d'arte e per essere un cultore dell'antichità classica. L'apogeo della folgorazione amorosa di Michelangelo nei confronti di Tommaso fu tra il 1533 e il 1534, poco prima dell'impresa del *Giudizio universale* (Cfr. Michelangelo, *op. cit.*, lettere 141-144, sul profilo di Cavalieri si veda in particolare p. 468, note 1-2). Delle lettere di risposta di Cavalieri a Michelangelo se ne conservano tre; l'ultima porta la data "5 settembre 1533" (Cfr. A. Perrig, *op. cit.*, con bibliografia precedente). Per un approfondimento sul rapporto fra Michelangelo e Cavalieri si veda M. Marongiu, *Nuova luce su Michelangelo: oblio e riscoperta di Tommaso de' Cavalieri*, in "Horti Hesperidum", X, 2020, 1, pp. 15-54, con ricca bibliografia di riferimento. Articolo in cui la studiosa ripercorre la ricezione (e la strumentalizzazione talvolta ideologica) della relazione fra l'artista e il giovane patrizio romano da Ascanio Condivi (che la sottace) fino a Giovanni Testori, passando da Thomas Mann, Erwin Panofsky, Giovanni Papini e molti altri.

³⁸ Vedi nota 35.

³⁹ Cfr. <https://www.gardnermuseum.org/experience/collection/10775#>.

sofferenza e poi alla salvezza⁴⁰. È come se la poetica dei corpi di Michelangelo non potesse che passare da analogie (morfologiche) e contrasti (contenutistici) anche a distanza, per potere esprimere la sua piena potenzialità dialettica. Altre tensioni fra polarità sono riscontrabili sia fra i due disegni regalati a Vittoria Colonna (*Crocifissione* e *Pietà*) sia all'interno di ciascuno di essi. Nel primo caso è evidente il contrasto fra le due tipologie di Cristo, vivo e morto, mentre all'interno della *Crocifissione*, si avverte, come già sottolineato, il contrasto fra affidamento e ribellione e all'interno della *Pietà* si coglie quello tra l'elevazione al cielo delle braccia di Maria, che ai piedi della croce consegna il Figlio al Padre, e le braccia esanimi del Cristo sostenute dalle ginocchia della Madonna e da due angeli bambini. Michelangelo sottolinea inoltre la sofferenza rappresentata in quest'ultima scena apponendo sul legno verticale della croce un verso tratto dalla *Divina Commedia* di Dante: «Non vi si pensa quanto san[gue costa]» (*Paradiso*, XXIX, 91)⁴¹. Come nel *Crocifisso*, anche in questo caso, Michelangelo vuole sottolineare l'umanità di Cristo esprimendo, come si approfondirà in seguito attraverso la teologia escatologica di san Paolo, una potenza divina che si compie nella debolezza umana.

Da questi confronti pare emergere in Michelangelo la volontà di perseguire in ambito visivo (e in particolar modo in quello grafico) quello stesso linguaggio metaforico-concettoso, anticipatore del barocco, che esprime nelle sue rime, ri-allacciandosi a immagini dantesche e petrarchesche di natura amorosa, erotica, filosofica o spirituale⁴². Tale linguaggio trova la sua cifra essenziale proprio nella contorsione dei corpi delle sue figure, che, al di là della loro specifica iconografia e funzione all'interno delle diverse composizioni, sembrano ormai avere incorporato tale contrasto tensivo, raggiungendo anche notevoli gradi di complessità

⁴⁰ Per una diversa interpretazione del confronto proposto si veda M.D. Gerrard, *Michelangelo in Love: Decoding the "Children's Bacchanal"*, in "The Art Bulletin", vol. 96, n. 1, March 2014, pp. 24-49, in particolare, pp. 33-35, con bibliografia precedente.

⁴¹ Per un approfondimento sul disegno raffigurante la *Pietà* rimando a: C. de Tolnay, *Michelangelo's Pietà Composition for Vittoria Colonna*, in "Record of the Museum", Princeton University, vol. 12, n. 2, 1953, pp. 44-62; A. Nagel, *Gifts for Michelangelo and Vittoria Colonna*, in "The Art Bulletin", vol. 79, n. 4, December 1997, pp. 647-668, in cui viene problematizzato il concetto di "dono artistico" legandolo a quello di "grazia divina"; Id., *Michelangelo and the Reform of Art*, cit., pp. 169-187; M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli "spirituali". Religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Viella, Roma 2009, pp. 64-75. Sul rapporto fra Michelangelo e la poesia di Dante e nello specifico sul verso citato nella *Pietà* rimando a P. Barolsky, *The Visionary Art of Michelangelo in the Light of Dante*, in "Dante Studies", with the Annual Report of Dante Society, CXIV, 1996, pp. 1-8, in particolare pp. 6-7. Per una lettura teologica del verso di Dante in relazione alla "Pietà Colonna" si veda T. Verdon, "Non vi si pensa quanto sangue costa". *Le tre Pietà e la concezione religiosa di Michelangelo*, in *Le tre Pietà di Michelangelo. Non vi si pensa quanto sangue costa*, catalogo della mostra, a cura di B. Jatta, S. Risaliti, C. Salsi, T. Verdon, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, 23 febbraio – 1 agosto 2022, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2022, pp. 25-33, pp. 29-30, in cui l'autore, considerando la posizione del Cristo fra le gambe della Madonna, collega il "sangue" dantesco al sangue del parto, ritenendo l'intera composizione un'allegoria del travaglio che la Chiesa di Roma stava affrontando per dare avvio alla Riforma cattolica durante gli anni quaranta del XVI secolo.

⁴² Cfr. Michelangelo, *op. cit.*, lettera 141, p. 468, nota 2.

concettuale nel legarsi a profonde speculazioni di natura filosofica (neoplatonica) e teologica (san Paolo).

Al di là della specifica funzione dei disegni destinati a Cavalieri⁴³, il porre l'accento sulle suggestive analogie morfologiche e simboliche fra le figure disegnate per gli amici amati (Tommaso e Vittoria), ponendo in particolare l'accento sulla figura del re/ribelle del "Crocifisso Colonna", consente alla presente ricerca di riprendere con più consapevolezza la questione della conformità al corpo mistico di Cristo da parte dei salvati e la congiunta questione della caparbia, quanto indolente, resistenza degli *Antenati ebrei* di Cristo a mantenere la loro "identità altra" (*secundum carnem*) come raffigurata da Michelangelo nella Cappella Sistina secondo l'interpretazione di Careri. La tensione fra la chiamata al *conformarsi*, a prendere cioè una nuova forma divina, e la *resistenza* a mantenere la propria, abitudinaria e ostinata forma carnale, sembrerebbe infatti riverberarsi tanto in un'opera pubblica e magniloquente dal carattere celebrativo come gli affreschi sistini quanto in un'opera privata e intima dal carattere meditativo come il disegno del British Museum. Disegno in cui l'urlo di Cristo, attraversando la storia da Condivi⁴⁴ a Žižek, dà voce alla "frontiera"⁴⁵, al punto di incontro tra l'asse orizzontale e quello verticale della croce, fra la genealogia carnale, che esprime fino all'ultimo il dubbio, resistendo al progetto escatologico di Dio, e la genealogia divina, che porta a compimento se stessa, pur essendo tentata, per un attimo, di ribellarvisi.

Sia negli affreschi sistini che nel disegno di Londra l'"Alterità" conosce se stessa, ritrovandosi in se stessa. Michelangelo riesce a esprimerla attraverso una tensione dialettica fra resistenza a mutare forma e volontà a cambiarla, fra *dynamis* (possibilità) ed *energeia* (attualità), divenuta pratica innervante il suo stesso stile figurativo⁴⁶. Cos'altro struttura intimamente i *Prigioni* non-finiti, che si con-

⁴³ In relazione ai disegni destinati a Cavalieri gli specialisti si domandano se questi avessero avuto una funzione didattica da parte di Michelangelo nei confronti del giovane "apprendista" disegnatore, come ricorda Vasari, o se siano invece stati l'erudita e dissimulata espressione dei sentimenti che l'artista nutriva nei confronti del giovane, o ancora, se quest'ultimo debba intendersi quale intermediario (una sorta di sofisticato "uomo-schermo" di dantesca memoria) della Marchesa Colonna (Cfr. M. Marongiu, *op. cit.*, in particolare pp. 32-33, con bibliografia precedente).

⁴⁴ *Vita di Michelangelo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone*, in Roma appreso Antonio Blado Stampatore Camerale nel MDLIII, 45v, p. 48, online, <https://vdocuments.pu/ascanio-condivi-vita-di-michelangelo-1553.html>. Cfr. anche A. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, a cura di G. Nencioni, Studio per Edizioni Scelte, Firenze 1998, p. 61.

⁴⁵ «La "frontiera" – afferma Silvana Borutti – è un concetto a base metaforica di grande potenzialità critica [...] che ci consente di pensare insieme la trasformazione e la riaffermazione del sé» (S. Borutti, *La dialettica identità-alterità come sfida epistemologica*, in F. Remotti, a cura di, *Sull'identità*, Raffaello Cortina, Milano 2021, pp. 117-146, pp. 125-126). Termine/concetto, usato soprattutto nelle scienze sociali come l'antropologia e l'etnologia, che è stato qui consapevolmente impiegato in ambito storico-artistico, estetico-simbolico e teologico in segno di pacifico e proficuo sconfinamento tra *frontiere* disciplinari.

⁴⁶ Una certa tensione dialettica nelle opere di Michelangelo è stata colta anche da Michael W. Cole, che la riconosce quale "forza" circoscritta dalla figura stessa (Cfr. M.W. Cole, *Leonardo, Michelangelo and the art of the figure*, Yale University Press, New Haven-London 2015).

Per un'iconografia dell'alterità in Michelangelo

torcono nella materia informe (Firenze, Galleria dell'Accademia), il *Mosè*, che, in procinto di alzarsi, resta nella sua *terribilità* seduto (Roma, San Pietro in vincoli) o la fusione fra Madre e Figlio nella *Pietà Rondanini* (Milano, Castello Sforzesco) se non questa radicale tensione tra l'identità della forma e l'alterità della trasformazione? Se a connotare gli *Antenati di Cristo* è un'identità statica che produce uno sguardo esterno che la caratterizza attraverso stereotipi e categorie, quella del "Cristo ribelle", urlante in croce, è un'identità dinamica, performativa, che si crea *in fieri*, nella contorsione, in quella forma serpentinata che diverrà poi il modello al quale i salvati saranno chiamati a conformarsi durante il Giudizio finale⁴⁷.

L' "Alterità" così indagata diviene allora *figura* non solo di un significato iconograficamente circoscrivibile in senso etnologico (ebrei non convertiti diversi dai cristiani e riconoscibili per certe loro caratteristiche stereotipate)⁴⁸ ma anche e soprattutto di un messaggio teologico-antropologico di matrice paolina (*Rm* 12, 2)⁴⁹, in cui ciò che conta, ora come alla fine dei tempi, è, e sarà, il trasformarsi, il rinnovarsi, il divenire altri da sé (la *metanoia*), ricercando l'alterità in sé, nel mutamento della propria mentalità in conformità alla volontà di un Dio che si è fatto per primo altro da sé divenendo Figlio e poi, morendo sulla croce, divenendo Spirito⁵⁰, pur rimanendo in ogni mutamento uno e trino.

Che l' "Alterità" divenga *figura* nelle opere qui analizzate, e in modo paradigmatico nel "Crocifisso Colonna", va qui inteso nella accezione filosofica che Jean-François Lyotard conferisce a tale termine:

La figura si presenta come una *traccia* divagante che sfida la lettura, che non è una lettera, e che non può essere colta se non in termini energetici. Questa figura è retta da spostamenti, condensazioni, deformazioni. Ciò significa che *prima* di essere incorporata dall'ordine del linguaggio (per esempio da una retorica), la figura è il marchio, sulle unità e le regole del linguaggio, di una forza che le tratta come cose. È la traccia di un *lavoro* e non di un sapere attraverso la significazione.⁵¹

⁴⁷ Cfr. F. Affergan, *Le identità e il problema del "noi"*, in F. Remotti (a cura di), *op. cit.*, pp. 89-116, p. 91.

⁴⁸ Cfr. G. Careri, *op. cit.*, pp. 121-256.

⁴⁹ «Non conformatevi alla mentalità di questo secolo, ma trasformatevi rinnovando la vostra mente, per poter discernere la volontà di Dio, ciò che è buono, a lui gradito e perfetto».

⁵⁰ Cfr. S. Žižek, *op. cit.*, pp. 119-122. Žižek aveva già trattato l'argomento in S. Žižek, J. Milbank, *The Monstrousness of Christ*, MIT Press, Cambridge (MA) 2009, tr. it. di D. Bondi, *La mostruosità di Cristo. Paradosso o dialettica?*, Transeuropa, Massa 2010, pp. 3-128.

⁵¹ J-F. Lyotard, *Discours, figure*, Klincksieck, Paris 1971, tr. it. *Discorso, figura*, a cura di F. Mazzini, Mimesis, Milano-Udine 2008, p. 187, corsivi nell'originale. Definizione di *figura*, quella di Lyotard che, in fondo, non fa, a nostro avviso, che articolare in senso filosofico novecentesco la «furia della figura» di cui scrive nel 1584 Giovanni Paolo Lomazzo a proposito della "figura serpentinata" michelangiolesca (Cfr. G.P. Lomazzo, *op. cit.*, p. 23). "Figura serpentinata" che sarebbe così da intendersi come una sorta di eccitazione fiammeggiante che tortuosa serpeggia sotto la pelle della linea stessa che la definisce, non confinandola alla staticità del mero segno grafico e del significato iconografico che esprime.

Calando quanto sopra riportato nell'arte figurativa in generale e nella concretezza del disegno in esame, è possibile affermare che ogni iconografia, prima di essere incorporata dall'ordine del linguaggio retorico, ossia prima di perdere o di vedere annacquata la sua efficacia cominciata e la sua carica emotiva originaria, divenendo nel caso specifico il consolidato tema iconografico del "Cristo crocifisso", è anzitutto una questione energetica refrattaria all'essere circoscritta e limitata alla sola significazione del soggetto raffigurato. Il *Crocifisso* di Londra in particolare mostra il duplice *lavoro* che lo attraversa: la ribellione nei confronti di se stesso (il Dio ateo come inteso da Chesterton) e la ribellione della *figura* stessa nel resistere al farsi imbalsamare dalla retorica iconografica, che nel nostro caso diverrebbe la semplice differenziazione fra *Cristo vivo* e *Cristo morto*.

La questione dell'"Alterità" e della sua raffigurazione si connoterebbe così in Michelangelo a livello storico e filosofico, passando da un piano che è insieme squisitamente iconografico (da una parte gli *Antenati ebrei* nelle vele e nelle lunette della Cappella Sistina e dall'altra il *Crocifisso vivo* nel disegno di Londra) e strutturalmente stilistico: lo stallo malinconico dell'antenato, che esprime un'*identità statica*, e la contorsione urlante del Cristo inchiodato alla croce che, manifestando un "scontorcersi" vitale, ribelle e salvifico insieme, esprime un'*identità dinamica* quale *traccia* di una tensione polarizzata.

L'"Alterità", quale concetto etno-antropo-teologico, può così assumere un'iconografia. Può cioè essere rappresentata in modo figurativo da Michelangelo ma solo come *tensione alla trasformazione*. La *verità* dell'arte michelangiolesca non è la *realtà* dell'immagine da osservare, ma l'antagonismo che produce la trasformazione dei materiali e delle forme⁵². Michelangelo mostra in ogni sua opera la tensione e la resistenza a tale trasformazione⁵³. Questa peculiarità, da non potersi rubricare quale questione prettamente stilistica, è cogliibile fino in fondo solamente con strumenti critici che non sono direttamente pertinenti alla disciplina storico-artistica né alla ricerca iconografica nella sua forma più basilica legata alle possibili fonti testuali⁵⁴. Lo stile di un

⁵² Si sta qui facendo riferimento alla differenziazione concettuale proposta da Walter Benjamin fra "contenuto di verità" e "contenuto di realtà" dell'opera d'arte (Cfr. W. Benjamin, *Schriften*, Suhrkamp, Berlin 1955, tr. it. *Le affinità elettive*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1995, pp. 163-164).

⁵³ In uno dei più celebri sonetti ispirati a Vittoria Colonna, databile fra il 1538 e il 1541-1544, Michelangelo esprime quella che è stata considerata dalla critica la sintesi in versi della sua poetica artistica, valendo come una vera e propria teorizzazione della sua arte e in particolar modo della scultura: «Non ha l'ottimo artista alcun concetto / c'un marmo solo in sé non circonscriva / col suo superchio, e solo a quello arriva / la man che ubbidisce all'intelletto». Versi dai quali si evince la *tensione* fra intelletto che progetta e mano che realizza (Michelangelo, *op. cit.*, rima 151, pp. 196-197, con note relative.)

⁵⁴ Il fatto, per esempio, che la figura del "Cristo vivo" sia evocata in un paio di rime spirituali di Vittoria Colonna («libro della croce, ov'Egli stesso si mostra a noi sì vivo e sì da presso che l'anima allor non può per l'occhio errare» e «Cristo vivo nell'*aspra croce*») autorizza lo storico dell'arte Massimo Moretti ad affermare: «Il disegno del "Cristo vivo" di Michelangelo non

artista è il suo pensiero, la sua sensibilità, la sua spiritualità. Nelle due opere prese in considerazione, sebbene così diverse fra loro, Michelangelo manifesta in modo tanto potente quanto sottile la tensione fra *dynamis* (potenza) ed *energeia* (atto) filtrata dalla teologia e dall'iconografia cristiana. Il rapporto fra il Messia e la legge, centrale in san Paolo⁵⁵, si condensa nelle figure michelangeliolesche degli *Antenati* in rapporto e in contrasto al *Cristo giudicante* della Cappella Sistina e all'interno della figura stessa del *Cristo crocifisso* nel disegno per Vittoria Colonna.

Il riconoscere un' "iconografia dell'alterità" in Michelangelo non può così basarsi su delle caratteristiche determinabili a priori⁵⁶, aventi degli attributi distinguibili e identificabili in ogni contesto e catalogabili in un tradizionale repertorio iconografico. Una tale "iconografia dell'alterità" dovrebbe invece configurarsi esclusivamente come il frutto sinergico di polarità che si riflettono una nell'altra, divenendo riconoscibili solo nel loro attrito concettuale. Attrito che può verificarsi sia a distanza, cioè fra due soggetti distinti (*Antenati* / *Cristo giudicante*

riflette tanto la spiritualità dell'artista; traduce invece in immagine le *Rime Spirituali* della Marchesa di Pescara» (M. Moretti, *Influssi spagnoli nell'arte e nella spiritualità caracciolina del Seicento: Madrid, Roma e il ducato di Urbino*, in *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte diplomazia e politica*, a cura di A. Anselmi, Gangemi, Roma 2015, pp. 508-536, p. 521. Sui versi citati si veda *Rime di M. Vittoria Colonna d' Avalo Marchesana di Pescara*, di nuovo date in luce da Antonio Bulifon. In Napoli a spese d' Antonio Bulifon, 1692, pp. 86, 22). Considerazione che valuta lo sola distinzione iconografica fra "Cristo vivo" e "Cristo morto", senza entrare nel merito di come e quanto "vivo" e ancora pieno di energie sia effettivamente il "Cristo vivo" di Michelangelo. Peculiare "vivezza" – per così dire – che andrebbe invece valutata dal punto di vista formale, se non come espressione della spiritualità dell'artista, almeno come poetica che struttura dall'interno le sue figure, animate da una *tensione* che ingloba e attraversa l'aspetto meramente iconografico. Il *Crocifisso* di Michelangelo non è probabilmente da intendersi come la traduzione in immagine di alcuni versi poetici ma come un testo figurativo esso stesso. Un'immagine che propone una meditazione che verte attorno ai temi spirituali con cui Michelangelo ebbe modo di confrontarsi con la Marchesa. Su tale tema rimando a: E. Carusi, *Un codice sconosciuto delle «Rime spirituali» di Vittoria Colonna, appartenuto forse a Michelangelo Buonarroti*, in Atti del IV Congresso nazionale di Studi romani, Istituto di Studi romani, Roma 1938, pp. 231-241; E. Campi, *Michelangelo e Vittoria Colonna. Un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardino Ochino e altri saggi di storia della Riforma*, Claudiana, Torino 1994, p. 21 e pp. 81-86; G. Bardazzi, *Le rime spirituali di Vittoria Colonna e Bernardino Ochino*, in "Italique. Poésie italienne de la Renaissance", IV, 2001, pp. 61-101, pp. 75-76, online, <http://journals.openedition.org/italique/178>; U.R. D'Elia, *Drawing Christ's Blood: Michelangelo, Vittoria Colonna, and the Aesthetics of Reform*, in "Renaissance Quarterly", vol. 59, n. 1, Spring 2006, pp. 90-129; J. Maratsos, *Michelangelo, Vittoria Colonna, and the Afterlife Intimacy*, in "The Art Bulletin", vol. 99, n. 4, December 2017, pp. 69-101. Il rapporto di profonda amicizia e intesa spirituale fra l'artista e la nobildonna è stato recentemente indagato in tutti i suoi variegati aspetti in *Michelangelo e Vittoria Colonna. Amicizia, arte, poesia, spiritualità dall'assedio di Firenze all'apertura del Concilio di Trento*, Atti del Convegno internazionale di studi, Villa Finaly, La Sorbonne – La Chancellerie des Universités de Paris, Firenze, 16 maggio 2019, a cura di V. Copello, A. Donati, Tau Editrice, Todi 2022.

⁵⁵ Cfr. G. Agamben. *L'irrealizzabile. Per una politica dell'ontologia*, Einaudi, Torino 2022, pp. 8-9.

⁵⁶ Secondo Affergan «l'alterità deve essere intesa in antropologia come non anticipabile, ossia come non predicabile tramite un concetto a priori» (F. Affergan, *Esotismo e alterità...*, cit., p. 244, corsivo nell'originale).

della Sistina), sia all'interno di uno stesso soggetto (*Crocifisso* del British Museum) e che avverrebbe sempre comunque alla luce di una visione teologico-filosofica che dall'interno struttura la dinamica delle figure, esprimendo e riunendo plasticamente (e quindi anche stilisticamente) in un tutt'uno il pensiero, la poetica e la spiritualità dell'artista.

La ribellione passiva degli *Antenati* e quella attiva del *Crocifisso* esprimono, non solo attraverso la declinazione delle loro rispettive iconografie, ma anche e soprattutto attraverso il modo, lo stile, in cui vengono raffigurate, la teologia escatologica paolina articolata proprio attorno ai termini aristotelici di *dynamis* ed *energeia*, come ricorda anche Giorgio Agamben⁵⁷. L'evento messianico scardina la legge che «cessa di essere qualcosa che deve essere realizzato nei fatti e nelle opere»⁵⁸. Riconoscere il Messia come tale significa rendere inoperante (Paolo utilizza il verbo *katargeo*, che è il contrario di *energeo* che significa metto in opera, attuo) l'aspetto normativo della legge «aprendo al credente la possibilità reale della fede, come pienezza e compimento della *Torah*, che ora [dopo la venuta, morte e resurrezione del Messia, n.d.a.] si presenta come “legge della fede” (*nomos pisteos*, *Rm* 3, 27)»⁵⁹. Quello che urla il *Crocifisso* di Michelangelo è allora la “legge della fede”, una ribellione contro se stessi (la *Torah* di Dio Padre) per andare oltre se stessi in se stessi (dinamismo trinitario). Il *Cristo vivo* che si contorce sulla croce restituisce alla legge la sua potenza. Una potenza, per dirla con san Paolo, che «si compie nella debolezza» (*dynamis en astheneia teleitai*), *2Cor* 12, 9⁶⁰. Si tratta dello stesso grido che continua a risuonare inerte nelle orecchie degli *Antenati* della Sistina, che impassibili e refrattari a ogni cambiamento, continuano a “mettere in opera” la semplicità meschina di una quotidianità insensibile alla “legge della fede”. Legge rinnovata che passa dall'urlo straziante della Croce che sancisce una volta per tutte che «la fede non è qualcosa che possa essere realizzato, perché essa stessa è la sola realtà e la sola verità della legge»⁶¹. Gli *Antenati* dipinti da Michelangelo si astengono, tengono lontani il compimento della legge (intesa quale “legge della fede”) e, ostinandosi nell'attesa, restano in una potenzialità impigrata. Il “Crocifisso Colonna” invece, pur inchiodato alla croce, agisce, compie nel suo abbandonarsi, nel suo violento abbandonare se stesso a se stesso, la “legge delle fede”, la stessa che, secondo san Paolo, salverà alla fine dei tempi proprio nell'attuarsi della conformazione al corpo mistico del Cristo da parte di «tutti coloro che credono»⁶².

⁵⁷ G. Agamben, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Si confrontino i versetti di san Paolo: *Rm* 3, 22 («vale a dire la giustizia di Dio mediante la fede in Gesù Cristo, per tutti coloro che credono – infatti non c'è distinzione») e *Rm* 10, 4 («poiché Cristo è il termine della legge, per la giustificazione di tutti coloro che credono»). La critica di san Paolo alla Legge (la vecchia legge) si rivela netta e inequivocabile in molti altri passaggi delle *Epistole*

Per un'iconografia dell'alterità in Michelangelo

In conclusione, per individuare “un'iconografia dell'alterità” in Michelangelo, ossia per provare a descrivere alcune immagini portatrici di un significato collegato al concetto di “Alterità” realizzate dall'artista toscano, è stato necessario avvalersi di alcune riflessioni definibili “etno-antropo-teologiche” allo scopo ultimo di riconoscere allo “stile” michelangiolesco, così ipertroficamente carnale, così plasticamente risolto, lo sforzo titanico di stare a fronte e insieme condividere e inglobare in sé ciò che rappresenta il suo “altro”, il suo opposto: la possibilità, l'*in fieri*, il perfettibile, la potenzialità, la legge della fede. Nella Cappella Sistina Michelangelo ha separato (per evidenziarle, essendo opera fruibile a un ampio pubblico, soprattutto di ecclesiastici) le due polarità in gioco in un'ottica “didattica e reticente insieme”⁶³: il *Cristo giudicante* (nerboruto portatore del *nomos pisteos*) da una parte e gli *Antenati* (malinconici esecutori della “vecchia” legge) dall'altra. Nel *Crocifisso* ribelle l'artista ha invece sottilmente intrecciato le due polarità in un'unica figura, serpentinata e urlante «*Eloi, Eloi, lema sabactàni?*» (יְהוָה הֵמָּל יְהוָה יְהוָה), facendola strumento visivo di un'intima meditazione da condividere solamente con l'amica e musa spirituale Vittoria Colonna⁶⁴. L'esatto significato in termini linguistici e

(*Rm* 3, 20; *1Cor* 15, 56; *Gal* 3, 13; *2Cor* 3, 6). Il teologo luterano Rudolf Bultmann le riassume in una icastica e articolata sentenza: «La via delle opere e della Legge, e la via della grazia e della fede, sono opposte e si escludono a vicenda [...]. Lo sforzo dell'uomo di raggiungere la propria salvezza osservando la Legge lo conduce soltanto nel peccato, anzi *questo stesso sforzo, in definitiva, è già peccato* [...]. La Legge mette in luce che l'uomo è peccatore, sia che il suo desiderio peccaminoso lo induca a trasgredire la Legge, sia che *questo desiderio si mascheri da zelo per l'osservanza della Legge*» (R. Bultmann, *Theology of the New Testament*, I vol., SCM Press, London 1952, pp. 264-265, tr. it. di A. Rizzi, *Teologia del Nuovo Testamento*, Quiriniana, Brescia 2008, corsivi nell'originale). In un testo assai diffuso all'epoca di Michelangelo, il *Beneficio di Cristo* di Benedetto da Mantova, l'antica Legge, contrapposta al Messia, è addirittura definita come “maledizione”. Sulla scorta di san Paolo, l'autore introduce inoltre il concetto di “conformazione” al corpo di Cristo: «Avendo adunque il nostro Dio mandato quel gran profeta che ci aveva promesso, che è l'unigenito suo Figlio, acciocché esso ci liberi dalla maledizion della Legge, e riconcili con lo nostro Dio, e faccia abile la nostra volontà alle buone opere, sanando il libero arbitrio, e ci restituisca quella divina imagine, che perduta abbiamo per la colpa de' nostri primi parenti» (Cfr. *Trattato utilissimo del beneficio di Gesù Cristo crocifisso verso i cristiani*, 1543, cap. III, in C. Ginzburg, A. Prosperi, *Giochi di pazienza. Un seminario sul Beneficio di Cristo*, Quodlibet, Macerata 2020, appendice, p. 211). Per la storia di questo “testo capitale per la Riforma italiana” si veda M. Firpo, G. Alonge, *Il Beneficio di Cristo e l'eresia italiana del '500*, Laterza, Bari-Roma 2022.

⁶³ Così si esprime Edgard Wind a proposito del *Giudizio* della Sistina, ravvisando in esso il paradosso di un'arte criptica che spesso si rivolge proprio a quel pubblico, agli occhi del quale professa di voler restare nascosta» (Cfr. E. Wind, *A Bacchic Mystery by Michelangelo*, in Id., *Pagan Mysteries of the Renaissance. An exploration of philosophical and mystical sources of iconography in Renaissance art*, new and enlarged edition (I ed. 1958), Barnes & Noble, New York 1968, pp. 177-190, tr. it. di P. Bertolucci, *Un Mistero bacchico di Michelangelo*, in Id., *Misteri pagani del Rinascimento*, nuova riedizione riveduta, Adelphi, Milano 1985, pp. 217-234, p. 233).

⁶⁴ A legare intimamente le due opere in esame (la Cappella Sistina e il “Crocifisso Colonna”) sono probabilmente proprio le *Epistole* di san Paolo. Come ricorda infatti Giovanni Careri, a seguito della prolungata crisi culturale della Roma tridentina si sviluppò in città l'ambizioso progetto di una riforma dell'arte cristiana, fondato su una fede paolina a cui lo stesso Michelangelo partecipò. «Basti ricordare – suggerisce Careri – che le discussioni tra l'artista e Francisco de Hollanda, trascritte nel suo *Dialogo della pittura*, si svolgevano in una cella e nel chiostro della chiesa di San

di conseguenza la possibile corretta interpretazione teologica dell'espressione proferita in fin di vita da Gesù sono stati ampiamente discussi dagli specialisti⁶⁵. Espressione che si è voluto qui ricordare perché i Vangeli (*Mt* 27, 46; *Mr* 15, 34) la riportano nella lingua in cui fu pronunciata: un dialetto galileo dell'aramaico ebraico parlato in Galilea e in Palestina all'epoca di Gesù. Si è voluto in questo modo sottolineare anche l'aspetto etnologico (etno-linguistico) dell'interpretazione proposta in queste pagine, riferendo la componente di resistenza a compiere fino in fondo la volontà di Dio Padre manifestata da Gesù morente sulla croce (quale agnello sacrificale) alla genealogia ebraica di Cristo. Genealogia "secondo la carne" ricordata nell'elenco dei nomi tracciati in maiuscolo latino all'interno di targhe bronzee dipinte al centro delle lunette delle pareti della Cappella Sistina. Elenco basato su quello riportato in apertura al Vangelo di Matteo (*Mt* 1, 1-17) e probabilmente direttamente ispirato a un mottetto che faceva parte di un corale eseguito nella Cappella Sistina al tempo di Giulio II, il *Liber Generationis Iesu Christi* del compositore franco-fiammingo Josquin Despez⁶⁶. Come è evidente però i nomi dell'elenco non corrispondono alle figure che li affiancano. Se a collegarli è certamente l'etnia ebraica, a separarli idealmente è l'Incarnazione del Messia: i nomi indicherebbero così i reali antenati di Cristo (la sua genealogia carnale) mentre le figure nelle lunette e nelle vele rappresenterebbero gli ebrei che, vissuti dopo la nascita, morte e resurrezione di Cristo, non si sono convertiti al Vangelo⁶⁷. Definire queste figure

Silvestro al Quirinale in presenza di Vittoria Colonna, dopo aver ascoltato le lezioni di Ambrogio Catarino sulle *Epistole* di Paolo» (G. Careri, *op. cit.*, p. 16). Per un approfondimento rimando a: F. de Holanda, *Dialoghi romani con Michelangelo*, tr. it. di L. Marchiori, Rizzoli, Milano 1964; S. Deswarte-Rosa, *Vittoria Colonna und Michelangelo in San Silvestro al Quirinale*, in S. Ferino-Pagden (a cura di), *Vittoria Colonna Dichterin und Muse Michelangelos*, Skira, Wien 1997, pp. 349-380. Sull'intesa spirituale fra Vittoria Colonna e Michelangelo si veda più in generale M. Forcellino, *op. cit.* (al "Crocifisso Colonna" in particolare Forcellino dedica le pp. 76-85, con bibliografia precedente). Sul ruolo di Vittoria Colonna quale musa (in raffronto con l'altro grande amore di Michelangelo, Tommaso Cavalieri) si veda S.M. Adler, *Vittoria Colonna: Michelangelo's Perfect Muse*, in "Italice", vol. 92, n. 1, Spring 2015, pp. 5-32.

⁶⁵ Si veda almeno F. W. Buckler, "Eli, Eli, Lama Sabachthani?", in "The American Journal of Semitic Languages and Literatures", vol. 55, n. 4, October 1938, pp. 378-391.

⁶⁶ Cfr. P. De Vecchi, *La Cappella Sistina*, Rizzoli, Milano 1999, p. 14.

⁶⁷ Cfr. G. Careri, *op. cit.*, pp. 133-141, in cui lo studioso indaga uno dei nodi decisivi per la comprensione delle figure degli *Antenati* ossia «il passaggio tra il modello della parentela tribale ed etnica del tempo antico e il modello nuovo e cristiano della parentela spirituale» (ivi, p. 133). «L'incarnazione sostituisce alla filiazione patrilineare, basata sul sangue, una filiazione divina che tuttavia conserva la generazione carnale mediante l'intervento di Maria» (ivi, pp. 139-140). In altri termini, l'antropologia della parentela di matrice etnica (ebraica) viene spezzata dall'Annunciazione e Incarnazione (Spirito + carne) per poi venire superata nel Giorno del Giudizio dall'antropo-teologia paolina della *somiglianza* che è di natura spirituale. Interessante notare come il passaggio dalla parentela carnale a quella spirituale, che segna l'avvio del superamento della legge mosaica nella nuova legge di Cristo, sia graficamente espresso da Michelangelo nel disegno raffigurante l'Annunciazione (ante 1555 c., pietra nera su carta marrone chiaro, 406 x 548 mm, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, n. inv. 229 F) in cui alle spalle della Vergine annunciata si scorge una statuetta appoggiata su un ripiano che rappresenta Mosè intento a spezzare le tavole della legge (Cfr. *De* 9, 17: «Presi le due tavole,

“antenati” non sarebbe allora tecnicamente corretto anzi, perduta la funzione prefigurante il Nuovo Testamento che avevano i profeti, gli eroi e le eroine del popolo ebraico nella Bibbia, queste figure incarnano l'atteggiamento fiacco e anti-eroico di chi sembra aspettare invano Godot, come suggerisce Careri nell'epilogo del suo libro⁶⁸.

Facendo, infine, ancor più strettamente aderire la terminologia antropologica e filosofica che si è in questo contesto utilizzata quale strumento conoscitivo, alle opere d'arte prese in esame, si potrebbe affermare (seguendo idealmente Remotti commentatore di Ricœur) che i cosiddetti *Antenati* michelangioleschi esprimono l'identità *idem*, quella cioè che non conosce l'alterità, crogiolandosi malinconicamente nella propria *medesimezza*, mentre il *Crocifisso* nel suo “risentirsi et scontrarsi per l'acerbo supplizio”⁶⁹ esprime l'identità *ipse*, «per la quale si può parlare di un intreccio costitutivo di identità e alterità»⁷⁰. Il rapporto stesso fra i due Testamenti (l'Antico e il Nuovo) si sostanzia nella problematizzazione di tale intreccio. Scrive in tal senso Michel de Certeau:

Gesù è di questo popolo [ebraico], eppure è d'“altrove”; è uguale al Padre, eppure gli è sottomesso; Israele è l'electo, eppure anche gli altri lo sono. Un equivoco costante, nei dialoghi di Gesù, mantiene la sua differenza anche rispetto ai suoi interlocutori. Egli è uno di loro, ma è altro. C'è una distanza che fa esplodere il senso: sotto la forma dell'evento miracoloso, delle domande indiscrete o dei discorsi “duri da intendere”, Gesù ristabilisce perpetuamente l'alterità come l'elemento che dà alla relazione il suo vero senso.⁷¹

Il gioco fra “identità” e “alterità” costella in senso figurativo anche tutta la Cappella Sistina, come ravvisato anche da Careri. Basti ricordare i noti, o

le gettai dalle mie mani e le spezzai sotto i vostri occhi»). Nel già citato *Beneficio di Cristo* la questione della discendenza carnale e spirituale di Gesù viene estesa ai tutti i fedeli cristiani: «Il quale [Dio], quando ci vede incorporati nel suo Figliuolo per la fede, non ci considera più come figliuoli di Adamo, ma come figliuoli suoi, e ci fa eredi con il suo legittimo Figliuolo di tutte le ricchezze sue» (*Trattato utilissimo del beneficio di Gesù Cristo crocifisso...*, cap. III, in C. Ginzburg, A. Prosperi, *op. cit.*, p. 218).

⁶⁸ Il riferimento è ovviamente alla celebre opera teatrale *En attendant Godot* (1952) di Samuel Beckett (Cfr. G. Careri, *op. cit.*, pp. 257-264).

⁶⁹ Cfr. A. Condivi, *op. cit.*, p. 61.

⁷⁰ Si confronti la lettura critica che Francesco Remotti dà dei termini “*idem*”, “*ipse*” e “*alter*” per come sono stati “filosoficamente” configurati da Paul Ricœur in *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, Paris 1990, tr. it. *Sé come un altro*, a cura di D. Iannotta, Jaca Book, Milano 1993 (F. Remotti, *L'ossessione identitaria*, Laterza, Bari-Roma 2010, pp. 79-86. Per la citazione, ivi, p. 84).

⁷¹ M. de Certeau, *Apologie de la différence*, in “Études”, 328, Janvier 1968, pp. 81-106, tr. it. di V. Lanzarini, *Apologia della differenza*, in Id., *Mai senza l'altro. Viaggio nella differenza*, Edizioni Qiqajon, Comunità di Bose, Magnano 1993, pp. 83-116, p. 99. A proposito di quanto affermato da de Certeau si veda in particolare *Gv* 8, 31-59, in cui Gesù, parlando con i Giudei, sottolinea come Abramo sia il “loro” padre e non il suo, perché «prima che Abramo fosse, Io Sono», dichiara Gesù (*Gv* 8, 58), scardinando in tal modo la sua discendenza “secondo la carne” e affermando la sua identità con il Padre *ab origine* (Cfr. *Es* 3, 14: «Dio disse a Mosè: “Io sono colui che sono!”. Poi disse: “Dirai agli Israeliti: Io-Sono mi ha mandato a voi”»).

meno noti, “mascheramenti” in cui l’identità viene dissimulata in un’altra⁷²: l’autoritratto deforme di Michelangelo nella vuota spoglia di san Bartolomeo nel *Giudizio*⁷³, le famiglie ebraiche che ricalcano l’iconografia cristiana della Sacra Famiglia nelle vele e nelle lunette⁷⁴ e un altro presunto autoritratto dell’artista che viene raffigurato quale antenato di Cristo nell’uomo colto in atteggiamento malinconicamente meditabondo nella lunetta 6 nord, che reca i nomi Azor e Sadoch⁷⁵ (Fig. 8). Atteggiamento che connota la tradizionale iconografia di san Giuseppe, il padre adottivo di Gesù, che per primo mostrò esitazione nei riguardi dell’Incarnazione e «perplexità nei confronti della divinità del Bambino»⁷⁶, rappresentando conseguentemente l’immagine del dubbio, della lentezza a comprendere, dell’accidia, del torpore e della «resistenza ottusa»⁷⁷. Tutte caratteristiche (rese anche a livello figurativo nella pittura italiana ed europea del XV e XVI secolo)⁷⁸ che appartengono tanto agli ebrei non convertiti quanto, secondo san Tommaso, ai «cristiani negligenti»⁷⁹. Negligenza di cui Michelangelo si sentì probabilmente affetto⁸⁰ nel vivere con un senso di ma-

⁷² Mascheramenti che Edgard Wind non esclude possano afferire a un «sinistro senso dell’umorismo» e a un «genio per il grottesco» che Michelangelo avrebbe potuto articolare proprio, e soprattutto, nel *Giudizio universale* (Cfr. E. Wind, *op. cit.*, p. 232). Attraverso questa chiave interpretativa si può significativamente intendere l’ironia (e l’autoironia) con cui l’artista inserì nell’affresco alcuni celebri detrattori del *Giudizio*, mascherandoli. Si vedano in tal senso il san Bartolomeo con il volto di Pietro Aretino e soprattutto il mostruoso Minosse con le sembianze di Biagio Martinelli detto Biagio da Cesena, il Maestro di Cerimonie di Papa Paolo III Farnese. Questi, riferisce Vasari, offese l’artista in presenza del Pontefice considerando la quantità di nudi del *Giudizio* cosa “disonestissima”, più adatta a dei bagni pubblici piuttosto che a un luogo sacro come la Sistina. L’artista non digerì la critica e si vendicò raffigurando, come noto, i tratti di Martinelli nella figura di Minosse, la cui stessa coda a forma di serpente gli morde il sesso. Si confrontino: L. Domenichi, *Facetie, moti e burle di diversi signori et persone private*, Giorgio de’ Cavalli, Venezia 1565, pp. 332-333; G. Vasari *Le Vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1568), a cura di G. Milanesi, VII, Firenze 1881, p. 211; L. Steinberg, *A Corner of the “Last Judgment”*, in “Dedalus”, vol. 109, n. 2, Intellect and Imagination: The Limits and Presuppositions of Intellectual Inquiry, Spring 1980, pp. 207-273, in particolare pp. 214-232.

⁷³ Cfr. G. Careri, *op. cit.*, p. 84.

⁷⁴ Cfr. *ivi*, pp. 186-229.

⁷⁵ Cfr. *ivi*, pp. 229-256, con bibliografia precedente.

⁷⁶ *Ivi*, p. 143.

⁷⁷ *Ivi*, p. 243. Interessante notare come tale atteggiamento pensieroso, con lo sguardo abbassato e la mano che copre la bocca, caratterizzi anche la figura di Giuseppe nella cosiddetta *Madonna del Silenzio* disegnata da Michelangelo nel 1538 circa (sanguigna con tracce di pietra nera, 432 x 284 mm, Welbeck Abbey, Nottinghamshire, Collezione del Duca di Portland). Posa assunta anche dal profeta *Geremia* nella volta della Cappella Sistina. Da quest’ultimo confronto emerge ancora una volta come la poetica figurativa di Michelangelo sia attraversata da una tensione dialettica che si articola attraverso analogie morfologiche e contrasti contenutistici che mettono costantemente in gioco la questione “identità/alterità” e in particolare quella insita nel rapporto ebrei/cristiani, Antico/Nuovo Testamento.

⁷⁸ Cfr. *ivi*, pp. 141-150, figg. 55-58.

⁷⁹ San Tommaso affronta la questione della “negligenza” nella *Summa Theologica* (II-II q. 54), si veda in proposito G. Careri, *op. cit.*, p. 243.

⁸⁰ Cfr. *ivi*, pp. 243-256.

Per un'iconografia dell'alterità in Michelangelo

linconica inadeguatezza⁸¹ la tensione con cui tentava di esprimere l'ineffabile attraverso la sua arte (pittorica, scultorea, poetica): «Vorrei voler, Signor, quel ch'io non voglio: / tra 'l foco e 'l cor di ghiaccia un vel s'asconde / che 'l foco ammorza, onde non corrisponde / la penna all'opre, e fa bugiardo 'l foglio»⁸². Fra il sentimento (amoroso o spirituale che sia)⁸³ e l'opera che lo rappresenta vi è sempre una distanza incolmabile, una forma di "Alterità" di cui Michelangelo vorrebbe insieme appropriarsi e separarsi in un *lavorio* interiore che puntuale risuona nelle sue *figure*.

⁸¹ Nel verso 25 del capitolo in terzine il cui incipit è «l' sto rinchiuso come la midolla», databile attorno al 1546, Michelangelo afferma, non senza una certa autoironia: «la mia allegrezza' è la maninconia» (Michelangelo, *op. cit.*, rima 267, p. 272). La cifra comica (macabro-grottesca, carnascialesca e sentenziosa) che emerge in alcune poesie michelangiottesche è stata analizzata in A. Corsaro, *La poesia comica di Michelangelo. Per una nuova edizione dei testi*, in "Italique. Poésie italienne de la Renaissance", XVI, 2013, pp. 193-230, online: <https://doi.org/10.4000/italique.376>.

⁸² Michelangelo, *op. cit.*, rima 87, vv. 1-4, p. 149.

⁸³ La critica si divide sia sulla datazione sia sull'identificazione della persona a cui il poeta dichiara il suo amore in questo sonetto. Mastrocola è in dubbio se interpretare "Signor" in modo più profano, attribuendolo a Tommaso Cavalieri, oppure più misticamente a Dio. Per affinità di grafica e di carta Enzo Noè Girardi colloca il sonetto nel gruppo delle poesie dedicate a Cavalieri, datandolo attorno al 1533-1534 differentemente da Carl Frey (*Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*, a cura di C. Frey, Grote'sche Verlagsbuchhandlung, Berlin 1897) che lo riteneva, proprio per il suo carattere religioso, più tardo, datandolo attorno al 1550-1554 (Cfr. Michelangelo Buonarroti, *Rime*, a cura di E. N. Girardi, Laterza, Bari 1960, rima 87, p. 268; Michelangelo, *op. cit.*, rima 87, p. 149, note 1-4).

Alessandro Rossi

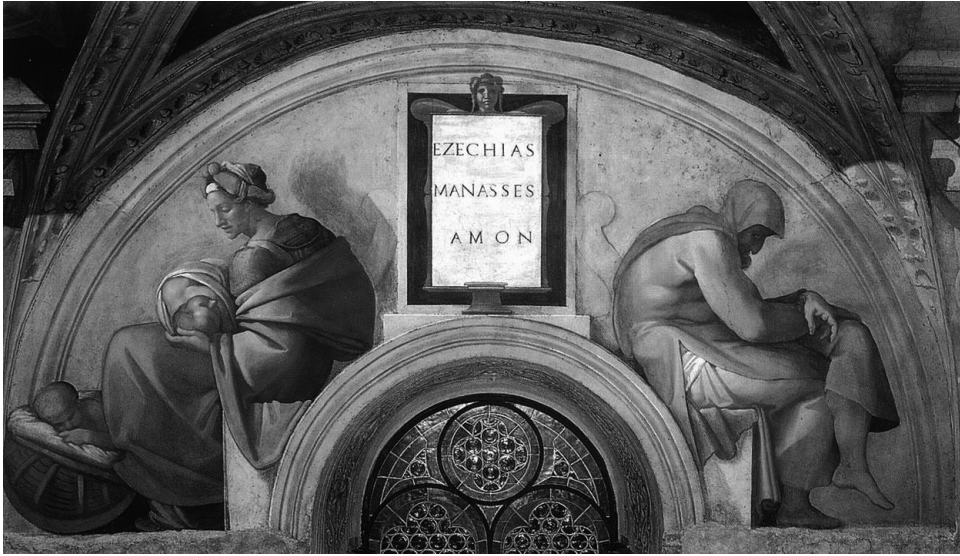


Fig. 1. Michelangelo Buonarroti, *Antenati di Cristo*, 1511-1512, affresco, Città del Vaticano, Cappella Sistina, lunetta 4 nord, recante i nomi Ezechias, Manasses, Amon.

Per un'iconografia dell'alterità in Michelangelo

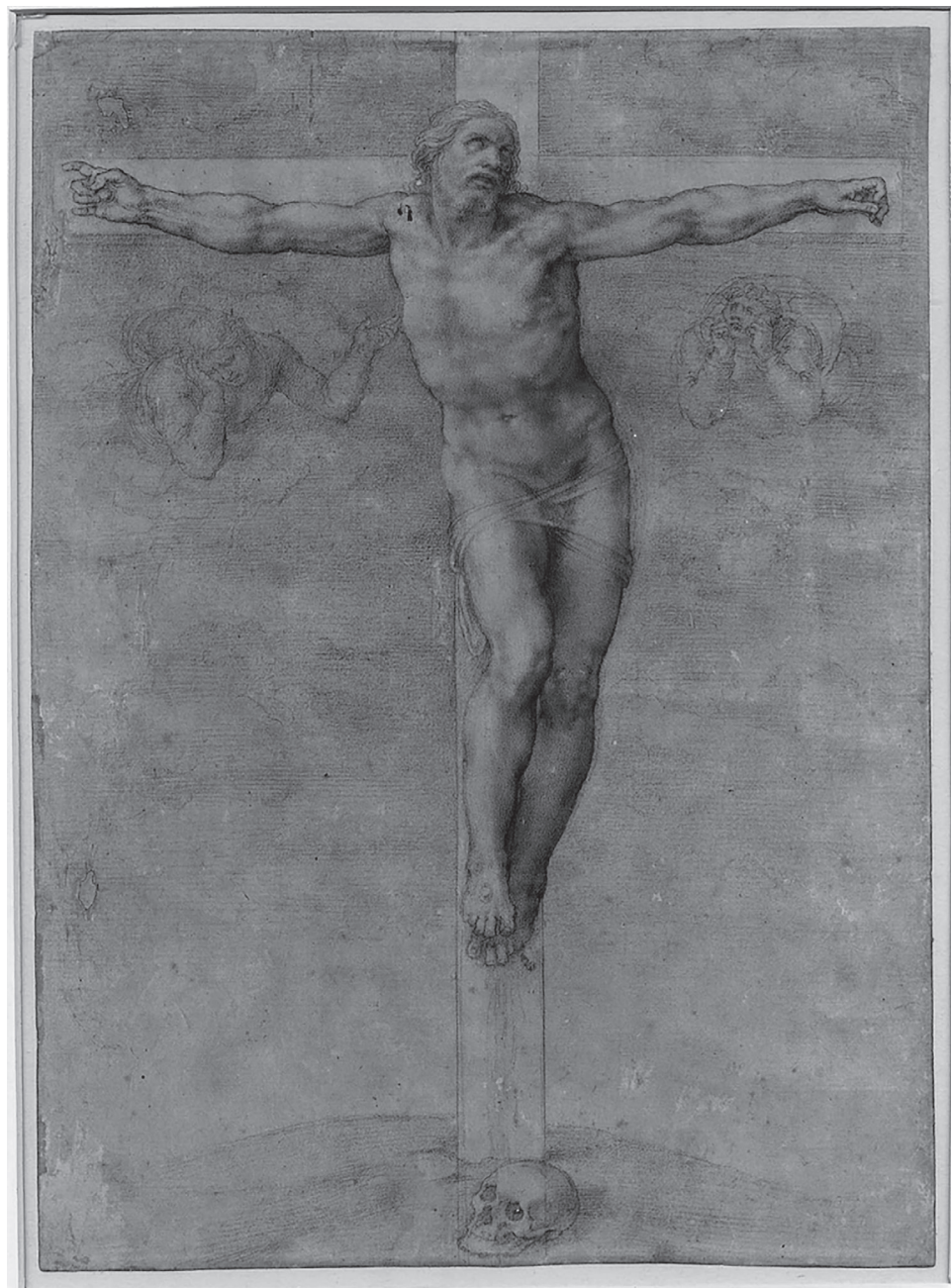


Fig. 2. Michelangelo Buonarroti, *Cristo crocifisso*, 1538-1541, matita nera su carta, 368 x 268 mm, Londra, British Museum, n. inv. 1895.0915.504.

Alessandro Rossi



Fig. 3. Michelangelo Buonarroti, *Supplizio di Tizio*, 1532 c., matita nera su carta recto, 190 x 330 mm, Windsor, Royal Collection, RCIN 912771.



Fig. 4. Michelangelo Buonarroti, *Cristo risorto*, 1532 c., carboncino su carta verso, 190 x 330 mm, Windsor, Royal Collection, RCIN 912771.

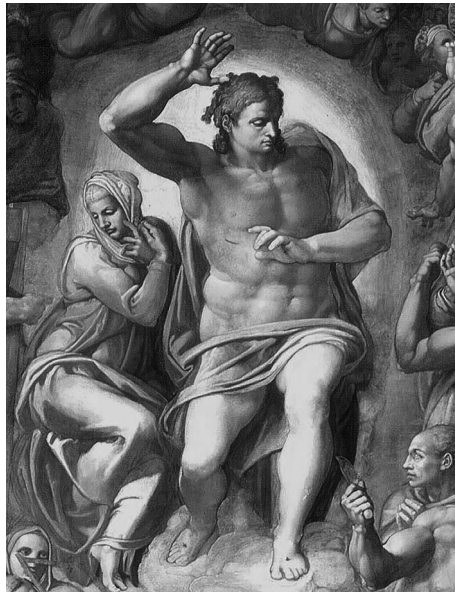


Fig. 5. Michelangelo Buonarroti, *Giudizio universale, Cristo giudicante*, 1535-1541, affresco, Città del Vaticano, Cappella Sistina.

Per un'iconografia dell'alterità in Michelangelo

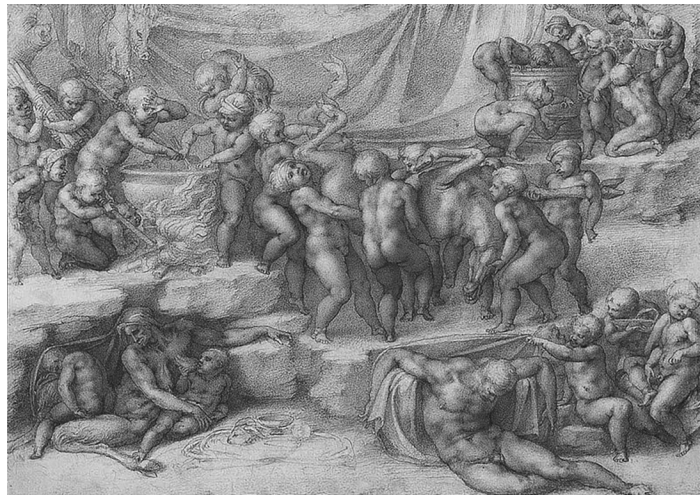


Fig. 6. Michelangelo Buonarroti, *Bacchanale di fanciulli*, 1533, matita rossa due tonalità su carta, 274 x 388 mm, Windsor, Royal Collection, RCIN 912777.



Fig. 7. Michelangelo Buonarroti, *Pietà*, 1540 c., matita nera su carta, 289 x 189 mm, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, n. inv. 1.2.0.16.

Alessandro Rossi



Fig. 8. Michelangelo Buonarroti, *Autoritratto* (?) fra gli *Antenati di Cristo*, 1511-1512, affresco, Città del Vaticano, Cappella Sistina, lunetta 6 nord, part.