

La storia dell'arte è una storia di profezie

Giovanni Careri

La prima illustrazione di questo articolo è un montaggio della metà di una delle lunette della Cappella Sistina (1508-1512) con una fotografia di una scena di *Aspettando Godot* di Samuel Beckett in una produzione canadese del 2003 (figg. 1a, 1b)¹. A relazione tra le due componenti dell'immagine non segnala né una derivazione filologia né un'opposizione formale o stilistica come avviene nel corso canonico di storia dell'arte a partire da Hermann Grimm e Heinrich Wölflin². Il dispositivo mostra invece la condivisione di una formula gestuale di attesa e ha quindi il corpo come denominatore comune. Il montaggio si compie associando due immagini molto eterogenee: la parte destra è la riproduzione di un dettaglio di un affresco, la sinistra un'istantanea che ha caratteristiche medialità del tutto differenti. Avanziamo l'ipotesi che la foto di Vladimiro ed Estragone, porti alla luce un aspetto dell'Antenato di Cristo che era rimasto nell'ombra, e che questo aspetto, possa corrispondere a ciò che, in questa immagine del passato, riguarda il tempo presente, il nostro adesso (*Jetztzeit*). "Non si deve dire che il passato illumina il presente o che il presente illumina il passato. Un'immagine, al contrario, è ciò in cui l'allora incontra l'adesso in un lampo per formare una costellazione"³. Provocare questo lampo è il compito dello storico secondo Benjamin, poiché "è un'immagine unica e insostituibile del passato che svanisce con ogni presente che non ha saputo riconoscersi in esso"⁴.

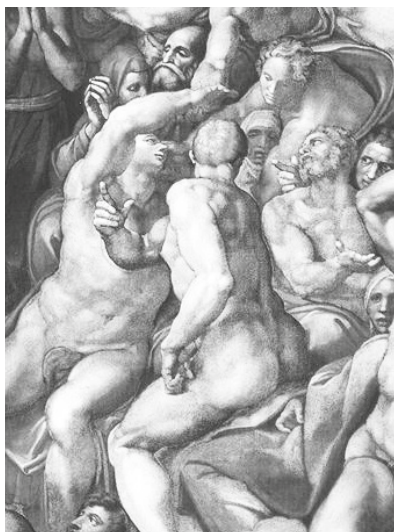
In questi testi Benjamin usa la parola immagine (*Bild*) non per descrivere un quadro, un disegno o qualsiasi altra immagine visibile, ma per designare una costruzione storica improvvisamente riempita di senso. Se vogliamo trasporre questa concezione molto particolare dell'immagine nel campo delle immagini propriamente dette, dovremo prendere alcune precauzioni. Propongo qui di considerare l'immagine dialettica benjaminiana secondo la modalità operativa del montaggio, nozione anacronistica per la Sistina, se intesa in senso strettamente cinematografico, ma feconda e del tutto legittima se la si considera come un dispositivo di più ampia applicazione, così come è stato concepito da Sergej Eisenstein. Una delle virtù euristiche del montaggio secondo il cineasta sovietico è proprio la connessione di temporalità distanti ed



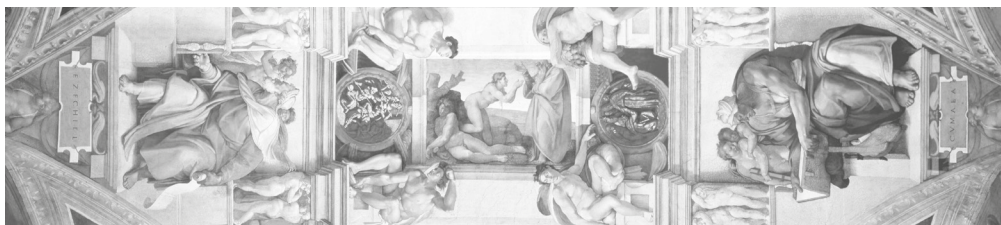
A sinistra (fig. 1a): Michelangelo, Aminadab, 1508-1512 circa, affresco (lunetta), Roma, Cappella Sistina; a destra (fig. 1b): foto di una scena di *Aspettando Godot* di Samuel Beckett, regia di Lorraine Côté, interpretata da Jack Robitaille (Vladimir) e Jacques Leblanc (Estragon), il 17 gennaio 2006 a Montreal. Foto di Jean-François Landry

eterogenee. Considerare la Cappella Sistina secondo i principi di una storia dell'arte ispirata dalla filosofia della storia di Walter Benjamin, è possibile perché quest'opera riunisce in un unico insieme il tempo delle origini della storia cristiana (le storie della Genesi, le profezie, gli Antenati di Cristo...) e il suo compimento nell'adesso del *Giudizio Universale*. In altre parole, se adottiamo un punto di vista attento ai tempi della storia e ai loro processi di intreccio, contrazione e accelerazione, la Sistina diventa un'immagine nella quale il passato incontra "l'adesso" per formare una costellazione. Si tratta quindi di un'immagine dialettica già in origine, senza che ci sia necessità di aggiungere altre immagini che non appartengono agli affreschi. Quando estendo la costruzione della costellazione al di là del XVI secolo, fino all'opera teatrale di Samuel Beckett, compio un altro passo, che non avrebbe senso se non si articolasse al montaggio dei tempi già all'opera. Lo scopo di questa aggiunta è far apparire la Cappella Sistina come un'immagine rivolta al nostro presente, pur sapendo che gli affreschi sistini presentano già una dinamica temporale orientata al presente del *Giudizio Universale*, un presente o, più precisamente, un tempo di imminenza della fine del tempo della storia⁵. Considerare la Cappella nel suo insieme presuppone che l'ultimo elemento possa retroagire sugli elementi più antichi modificandone profondamente il senso, come accade quando la scena finale di un film cambia il significato di quelle che l'hanno preceduta. Così, il *Giudizio Universale* (1535-1541) riconfigura le temporalità della volta (1508-1512) e degli affreschi murali (1480-1482). Secondo questa prospettiva, la Cappella Sistina è un insieme in cui il tempo delle origini (*Genesi*), della fondazione (*Storie di Mosè e di Cristo*) e del compimento (*Giudizio Universale*) non sono autonomi, ma interdipendenti in un disegno unitario che segue le linee principali della storia della salvezza concepita da Sant'Agostino. I testi del Padre della Chiesa non sono la fonte testuale degli affreschi, ma costituiscono una sorta di fondamento ideologico e filosofico dottrinale, un modello di storicità che gli affreschi assumono autonomamente in forma visiva secondo la modalità del montaggio. Ognuno dei cicli dipinti si innesta sul precedente e ne fa esplodere, per così dire, il formato spazio-temporale. Così, nella Volta, inizia una parziale destrutturazione della spazialità degli affreschi delle pareti, mentre nel *Giudizio Universale* la costruzione spazio-temporale della Volta viene condotta fuori di sé attraverso una vera e propria catastrofe dello spazio e del

tempo caratteristica della *historia* albertiana. La posta in gioco nel primo salto di livello è innanzitutto il passaggio tra una di narrazione tipologica compiuta che presenta gli eventi della vita di Mosè come prefigurazione di quelli della vita di Gesù a una narrazione tipologica aperta in quanto incorniciata e presentata dai Profeti e dalle Sibille che stanno a indicare che le storie dell'origine dell'umanità sono portatrici di prefigurazioni che non hanno ancora trovato compimento. I Profeti e le Sibille, che costituiscono, appunto, la cornice delle storie della Genesi, non rivelano il significato dei segni che stanno decifrando, ma si limitano a indicare che tutto ciò che viene incorniciato dalle loro imponenti figure deve essere considerato come un annuncio. In termini di costruzione dello spazio, ciò corrisponde a un'espansione di tutto ciò che inquadra a scapito di tutto ciò che è inquadrato, e a una conseguente perdita dell'autonomia della forma caratteristica delle *istorie* del Quattrocento. Nel secondo salto di livello: il passaggio tra la Volta e il *Giudizio Universale*, il tempo della storia cristiana precipita definitivamente nell'"adesso". Il *Giudizio Universale* è, infatti, composto come un'azione che si svolge sotto i nostri occhi e lo spazio cambia radicalmente ancora una volta di natura. È uno spazio che non è un dato a priori, una scatola prospettica come nelle *istorie* delle pareti, ma uno spazio "fenomenologico": prodotto nel momento in cui lo percepiamo dai movimenti dei corpi come in un bassorilievo dove la superficie non è un piano trasparente ma uno strato di materia sottratto "per via di levare"⁶ (figg. 2a, 2b). Questo costruito spazio-temporale si presenta secondo la modalità incoativa del non finito, un principio formale adottato da Michelangelo per rappresentare la resurrezione dei corpi come un processo in corso. Il *Giudizio Universale* assegna allo spettatore una condizione che non implica più il controllo accordato a chi occupa il punto di vista costruito dalla prospettiva centrale dell'*istoria* albertiana, e a chi la cornice della volta incoraggia all'esegesi. Mentre la seconda illustrazione di questo articolo intende suggerire un confronto tra la spazialità "fenomenologica" del *Giudizio* e quella del bassorilievo, la terza si propone di mostrare il contrasto tra i tre costrutti spazio-temporali (figg. 3a, 3b, 3c). La distanza tra passato e presente, che il dispositivo tipologico degli affreschi quattrocenteschi così come il dispositivo di annuncio profetico proprio della volta, consentivano, si annulla nel *Giudizio Universale*, dove tutto il passato viene schiacciato sulla superficie di uno spazio-tempo che si contrae e



A sinistra (fig. 2a): Michelangelo, *Il Giudizio Universale*, 1508-1512 circa, affresco, Roma, Cappella Sistina; a destra (fig. 2b) Michelangelo, *Battaglia dei Centauri*, 1492 circa, particolare, Casa Buonarroti, Firenze



In alto (fig. 3a): Michelangelo, *Cappella Sistina*, 1508-1512 circa; nel mezzo (fig. 3b): Perugino, *Consegna delle chiavi*, 1480-1482 e Cosimo Rosselli, *Ultima cena*, 1480-1482; sotto (fig. 3c): Cappella Sistina; *Giudizio Universale*, dettaglio 1535-1541

inizia ad esaurirsi. *Gli Antenati di Cristo*, a cui appartiene la figura seduta che abbiamo evidenziato con Vladimiro ed Estragone, si trovano all'interno della cornice della volta, in piccoli spazi a forma di lunette e di vele triangolari (figg. 4). In contrasto con le figure ispirate dei Profeti e delle Sibille, questi personaggi appaiono occupati in compiti materiali o nelle attività necessarie alla sussistenza: dormire, allattare, mangiare e lavorare, il tutto dominato da una dimensione di malinconica inerzia. Rispetto alla funzione di presentazione profetica della volta assunta dai Profeti e dalle Sibille, gli Antenati sembrano incarnare un'istanza di distrazione: appaiono come una comunità disinteressata a decifrare le profezie, ignara del significato della grande storia che li circonda sulle pareti e sulla volta, occupata dai piccoli fatti della vita quotidiana.

L'accesso più ovvio all'identificazione degli Antenati è offerto dai loro nomi, iscritti in lettere maiuscole nelle targhe poste al centro di ciascuna. Si tratta dell'elenco dei patriarchi e dei re che apre il Vangelo di Matteo. La presenza di questi nomi appartenenti alla stirpe di Abramo e Davide in un insieme di affreschi che collegano la storia cristiana alla storia di Israele non sorprende, ma la relazione tra i nomi e le figure è un vero e proprio enigma sia per la presenza di più figure maschili laddove si trova un solo nome sia per la presenza di una sola figura accanto a una lista di più nomi. A queste incongruenze si aggiungono gli aspetti ridicoli, gli abiti dai colori vivaci, l'importanza accordata alle donne e alla cura dei figli, tutti elementi assenti nell'iconografia degli Antenati di Cristo che di solito sono rappresentati attraverso una figura di patriarca o di re che tiene tra le braccia il proprio figlio. Di fronte a queste incongruità gli storici dell'arte hanno tentato di comprendere il significato dei nomi per poi situare i personaggi nel passaggio della bibbia dove essi compaiono. Il tentativo più importante è stato fatto da Edgar Wind secondo il quale, ad esempio, Aminadab è tradotto *populus meus* ("mio popolo") e queste parole si trovano nel libro di Geremia: "Una vergine dimentica forse i suoi ornamenti, una sposa la sua cintura? Il mio popolo mi ha dimenticato per giorni senza numero (Geremia 2,32)"⁷ (fig 5). La coppia rappresenterebbe quindi per Wind il vizio dell'attaccamento ai beni terreni e la dimenticanza del divino. L'insieme degli Antenati sarebbe composto da allegorie dei vizi e delle virtù il cui significato è rivelato dalla traduzione del nome. Frederick Hartt ha utilizzato lo stesso metodo ottenendo risultati opposti: Ami-



(Fig. 4). Michelangelo. Una vela e una lunetta dal ciclo degli Antenati di Cristo.
Volta della Cappella Sistina (1480-1482)



(Fig. 5). Michelangelo, lunetta con gli Antenati di Cristo (Aminadab)

nadab sarebbe una prefigurazione di Cristo e la giovane donna un tipo della Vergine Maria⁸.

Entrambe le interpretazioni condividono un presupposto comune che fa del nome e della scrittura il segno dominante e determinante, e della figura il segno passivo e determinato. È possibile sottrarre l'immagine a questa forma di logocentrismo e restituirle un maggior margine di autonomia? Il montaggio anacronistico con l'opera di Beckett può, in questa fase dell'analisi, intervenire con un effetto liberatorio, poiché stacca Aminadab dal suo nome e lo trascina verso la sua immagine (fig. 1). In altre parole, l'enigma in cui era avvolto Aminadab era l'effetto di un'operazione interpretativa che assegnava al nome il ruolo determinante, mentre il montaggio anacronistico mette in luce il suo corpo e il suo atteggiamento di attesa. A questo livello di analisi, il montaggio ha un semplice effetto di focalizzazione teorica: un effetto in grado di inflettere il corso dell'analisi e di rilanciarla, ma in nessun caso di portarla a termine. Dobbiamo ricominciare da capo cercando di far parlare il linguaggio delle immagini senza per questo cancellare il nome. Torniamo allora alla lista dei nomi degli Antenati con nuove domande ispirate all'antropologia della parentela, in effetti, la genealogia di Giuseppe che apre il Vangelo di Matteo non è la semplice descrizione oggettiva di un sistema patriarcale di trasmissione del nome, ma una sofisticata costruzione ideologica che permette la trasmissione lungo la linea paterna nonostante l'interruzione del legame di sangue. Gesù, infatti, non è figlio di Giuseppe e la sua paternità divina è tutt'altro che un dettaglio, poiché fonda la religione cristiana differenziandola da quella degli Ebrei. Inscrivere il nome di Cristo nella discendenza di Abramo e Davide è un'operazione ideologica nella misura in cui riesce a tenere insieme due sistemi di parentela inconciliabili: la parentela divina e la parentela carnale. Gli evangelisti Matteo e Luca, scrive la teologa Karin Friis Plum,

utilizzano il modello genealogico per dimostrare che con Gesù le possibilità della genealogia sono state completamente esaurite. In effetti, il cristianesimo separa l'identità religiosa dalla struttura di parentela dominante.⁹

La giunzione e la separazione tra il modello genealogico della storia, quello dell'Antico Testamento, e il modello cristiano è incardinato alla

venuta del Messia. È quindi prevedibile che nell'affresco la legittimità profetica di Gesù come Messia confligga con la legittimità basata sulla genealogia carnale incarnata dagli Antenati. In altre parole, gli Antenati sono necessari per la fondazione della storia cristiana, ma portano anche i segni dell'operazione di rottura e differenziazione dalla storia ebraica che inaugura questa stessa storia cristiana. Da un lato, devono essere inclusi per radicare il programma messianico cristiano nel tempo dei re e dei patriarchi e fino al tempo originario del primo uomo; dall'altro, devono essere esclusi per rendere visibile la crisi definitiva del modello di trasmissione carnale che fonda la storia di Israele e la distingue dal proselitismo universale dei cristiani.

Possiamo allora avanzare l'ipotesi che nell'affresco i nomi abbiano il compito di marcare la continuità con la storia degli Ebrei, mentre le figure si fanno carico di produrre la discontinuità ovvero la differenza in forma di alterità. Poiché la rottura interviene sulla dimensione carnale della parentela, ci si può aspettare che nelle figure degli Antenati le diverse forme di alterità ebraica assumano la carne come denominatore comune. Tra i segni che rendono visibile l'alterità carnale degli ebrei, si può notare il cerchio giallo sul braccio di Aminadab. Questo segno era stato imposto agli ebrei fin dal XIV secolo per separarli dai cristiani e impedire loro di avere rapporti carnali con donne cristiane¹⁰. Contrassegnare Aminadab con l'infamante *signum* non significa necessariamente assegnarlo all'epoca del suo effettivo utilizzo: la Roma di Michelangelo e di Giulio II, ci sono, infatti, molti esempi di dipinti di crocifissioni o di altri episodi della vita di Cristo in cui gli ebrei sono così marcati. Tuttavia, quando questo segno appare, è sempre per indicare l'alterità degli ebrei e la loro infamia. È il caso, ad esempio, del dipinto anonimo realizzato a Mantova intorno al 1499, dove si vedono gli effetti umilianti della vittoria della Vergine Maria sulle pretese, giudicate arroganti, della famiglia del banchiere ebreo Daniel Norsa¹¹. La storicità del personaggio situato a fianco al nome di Aminadab è caratterizzata da una grande plasticità: il nome lo assegna ai tempi remoti degli Antenati, mentre il *signum* lo associa a un'epoca in cui l'ebraismo convive e si oppone al cristianesimo, che vuole differenziarsi da esso. Un'analogia temporalità sincretica viene attribuita al popolo ebraico da Erasmo da Rotterdam, che mescola senza imbarazzo ebrei di epoche diverse e si riferisce spesso a un ebreo tipico e quindi storico. Shimon Markis elenca così i principali difetti degli ebrei secondo

Erasmus: avidità, dispetto, tendenza a lamentarsi e a disperarsi, mancanza di gratitudine, spirito di vendetta, ribellione e crudeltà¹². Alcune di queste caratteristiche, in particolare l'avidità e la tendenza alla disperazione, possono essere riconosciute tra gli Antenati di Cristo, ma questo non è sufficiente per comprendere altri elementi importanti, tra cui le attività di sussistenza.

La storia della "vita delle immagini" suggerisce di cercare rappresentazioni simili in contesti analoghi, soprattutto nelle Natività e nelle Adorazioni dei Magi, raffigurazioni dell'articolazione tra Antico e Nuovo Testamento, dove Giuseppe è appunto occupato in compiti materiali. Spesso vecchio, stanco e malinconico, il padre adottivo di Gesù si colloca tra le rovine del tempo antico e le promesse del nuovo come nell'*Adorazione dei Magi* di Sandro Botticelli agli Uffizi, a volte si sporge perplesso sul muretto che lo separa dal recinto in cui i Magi riconoscono la divinità di Gesù come in un'altra *Adorazione dei Magi*, del 1490 circa, attribuita a Urban Utter, conservata a Colmar.

In altre rappresentazioni Giuseppe si occupa del sostentamento materiale della madre e del figlio, ripara le scarpe o prepara il pasto, mentre anche il bue e l'asino adorano il bambino divino. Queste immagini sono costruite sulla base di una struttura formale paragonabile a quella degli Antenati della Sistina e nascono da un'analoga opposizione di valori: da un lato c'è chi, riconoscendo l'avvento di Dio sulla terra, coglie il senso spirituale di ogni atto della Madre, dall'altro chi dubita o esita a riconoscere la divinità di Gesù. Costoro interpretano gli eventi "alla lettera" e si preoccupano solo del loro aspetto materiale. Il lavoro e le attività necessarie alla sussistenza nel ciclo degli Antenati sono paragonabili a quelle di Giuseppe: hanno un valore negativo rispetto alla rivelazione della divinità di Cristo. Anche il torpore malinconico di molte figure degli Antenati è paragonabile a quello di Giuseppe, si rende così visibile l'ottusa inerzia spirituale della quale venivano accusati gli ebrei a causa della negazione dell'Incarnazione.

L'ostinazione degli ebrei nell'ignorare il Messia era ridicola per i cristiani, anche per i più tolleranti tra loro, come Erasmo, che scrive:

Si rendono conto che tutto ciò che i loro profeti avevano predetto sul Messia si è adempiuto in Cristo [...] capiscono che non solo Dio si è preso gioco di loro, ma anche che il loro cuore è stato raggirato, che sono lo zimbello di tutti i popoli del mondo, maledico-

no ancora Cristo nelle loro sinagoghe e aspettano un altro di messia che non verrà mai [...]. E anche se, vedendo le loro privazioni, capiscono che l'ira di Dio è su di loro, la loro cecità spirituale è tale che nemmeno un tormento così grande può farli rinsavire.¹³

Il tema agostiniano della disgrazia degli Ebrei come prova della loro colpa si ritrova in questo passo. La satira crudele della quale sono vittime, ci permette di cogliere il significato degli aspetti caricaturali di alcuni Antenati. È il caso del pellegrino che reca i nomi di Salmon, Booz e Obeth che accumula i tratti del vagabondaggio e del ridicolo. Il torpore degli Antenati è una variante iconografica dalla loro cecità, tuttavia, non si può evitare di interrogarsi sul rapporto tra gli ebrei e Saturno, il pianeta dei melanconici. Si tratta di una storia che ha radici molto antiche, visto che già Tacito nelle sue *Historiae* sottolinea la coincidenza del sabato con il giorno dedicato al culto di Saturno. Lo storico romano era colpito dalla “pigrizia” degli Ebrei, che si riposavano non solo un giorno alla settimana, ma anche un anno ogni sette anni. In un articolo seminale sugli Ebrei e Saturno, Eric Zafran fa riferimento ai testi dell'astrologo arabo Alcabitus, che nel X secolo attribuiva agli Ebrei tutti i tratti negativi indotti dall'influenza di Saturno: avarizia, stanchezza, lamentele, paura, irascibilità¹⁴. La tradizione testuale del legame tra Saturno e gli ebrei è povera rispetto a quella prodotta dalla “vita delle immagini” nell'Europa germanica. Zafran mostra come la figura di Saturno si giudaizzi fino a sovrapporsi completamente a quella dell'ebreo. In un *Prognosticon* del 1521, gli ebrei vengono massacrati non appena Saturno smette di proteggerli, gli israeliti compaiono regolarmente tra i figli di Saturno, mentre in Germania l'ebreo usuraio e il santo patrono dei malinconici si assomigliano e si sovrappongono. In alcune rappresentazioni della Ruota della Fortuna, Saturno ha i tratti stereotipi dell'ebreo, questo processo culmina per Zafran in un'incisione che mostra un Saturno Kronos con il *signum* sul petto (figg. 6a, 6b).

Sulla base delle ricerche di Zafran, possiamo chiederci se una connessione tra Saturno e gli ebrei sia stata concepita anche in Italia, e proprio nella Cappella Sistina, un luogo la cui centralità per il cristianesimo non ha bisogno di essere dimostrata. La risposta a questa domanda richiede un'enorme quantità di ricerche, che sono ben lungi dall'aver completato, ma ho beneficiato del famoso di R. Klibansky,



In alto (fig. 6a): Michelangelo, lunetta con gli Antenati di Cristo;
in basso (fig. 6b): Saturno, in Peter Wagner, Almanacco, 1492

E. Panofsky e F. Saxl su Saturno e la melanconia¹⁵. Tra le figure esposte all'influenza di Saturno, gli autori includono esempi tratti dagli affreschi del Palazzo della Ragione di Padova, originariamente di Giotto ma distrutti da un incendio nel 1420 e poi ridipinti. Colpisce l'impaginazione dell'affresco, del tutto simile a quella delle lunette sistine, anche se di dimensioni ridotte. Un'analisi dell'insieme ha rivelato somiglianze così forti da permettere di ipotizzare che questi affreschi possano essere considerati come una fonte per gli Antenati sistini. (figg. 7a, 7b) È, infatti, del tutto verosimile che Michelangelo abbia visto il Palazzo della Ragione durante il suo viaggio a Venezia nel 1494, ma di là della possibile identificazione di una fonte, la somiglianza delle lunette sistine con gli affreschi padovani ci aiuta a comprendere meglio il significato della forma della presentazione degli Antenati. L'impaginazione dei dipinti nel Palazzo della Ragione può essere descritta come una costellazione di figure tipiche: la parete superiore, dove si trovano le figure che ci interessano, è un'enciclopedia di lavori, temperamenti e influssi astrali paragonabile agli almanacchi e alle incisioni che rappresentano i "figli dei pianeti". La relativa semplificazione delle posture degli Antenati li associa a questa tradizione, con la quale condividono una spazialità costretta, la presenza dei mestieri e la descrizione dei temperamenti. La malinconia, umore dominante degli Antenati, li associa a Saturno attraverso una modalità di presentazione molto simile a quella utilizzata a Padova per esporre l'influenza dei pianeti. Questo sembra confermare la tesi che l'associazione degli ebrei con Saturno si sia verificata anche in Italia, e in particolare nella Cappella Sistina, attraverso l'opera di un artista generalmente considerato del tutto estraneo all'immaginario popolare degli almanacchi. Gli affreschi di Padova presentano peraltro una temporalità ciclica, determinata dal susseguirsi delle stagioni e delle configurazioni astrali, si tratta di un modello alternativo rispetto a quello lineare e orientato al compimento proprio agli affreschi sistini. Trasportando gli Antenati nella Sistina, Michelangelo rende visibile la persistenza del ciclo naturale e la sua indifferenza al progresso messianico del cristianesimo. Attraverso i corpi saturnini degli Antenati, si manifesta una resistenza alla forza che deve condurre la storia al suo compimento e ciascuno alla propria risurrezione. Il nome che la tradizione cristiana ha usato per nominare questa forza d'inerzia è "carne", un termine che dobbiamo opporre, nel contesto degli affreschi della Cappella Sistina, a quel-



(Fig. 7a). Nicola Miretto, Il ciclo dei mesi, Palazzo della Ragione, Padova 1424-1425



(Fig. 7b). Michelangelo Antenati di Cristo. Dettaglio della lunetta recante il nome di Aminadab

lo di “corpo” nel senso del “corpo glorioso” della resurrezione: il corpo in cui il cristiano diventa una cosa sola con Cristo risorto. Corpo è dunque il nome del compimento del processo di unificazione, omogeneizzazione e purificazione a cui mira la storia cristiana della salvezza; carne è invece il nome di ciò che si sottrae all’istanza di unificazione del corpo, è la categoria di ciò che rallenta questo processo, l’*impedimentum* che allontana la fine dei tempi. La carne è ciò che mantiene l’adesione degli ebrei alla loro religione e ai loro costumi e impedisce la loro conversione fino al momento che annuncerà la ricomposizione finale della *plenitudo gentium* e della *plenitudo temporum*.

Nel ciclo degli Antenati riconosciamo vari aspetti della vita secondo la carne, la vita della sussistenza opposta a quella abitata dalla presenza dello Spirito. Gli Antenati sono i depositari di questa carnalità. Carnali sono tutte le attività di alimentazione e allattamento, carnale è la lascivia attribuita alle donne ebrei, carnale è la lettura estenuante e letterale della Bibbia, carnale è la malinconia che impedisce di ricevere i doni dello spirito, carnali sono le azioni ripetitive del lavoro, se sottratte al progetto di salvezza e redenzione. Carne è il nome più appropriato per descrivere la ben documentata ricerca formale che portò all’invenzione dei corpi inerti degli Antenati secondo una concezione della figura umana pesante e inerte poco studiata dagli specialisti di Michelangelo. Tornando all’illustrazione con la quale si apre questo contributo (fig. 1), possiamo vedere come gli elementi comuni tra le due parti comincino a moltiplicarsi: la sottrazione della figura alla presa del nome ha fatto emergere in Aminadab e negli altri Antenati gli elementi di alterità che permettono di descrivere la loro attesa come ridicolmente inutile e la loro condizione come carnale, nel senso particolare che ho indicato. Ci stiamo avvicinando al tema principale di *Aspettando Godot*, un’opera in cui la dimensione carnale e mortale dell’uomo emerge attraverso un confronto estenuato e ironico con l’escatologia cristiana, sulle rovine della Seconda guerra mondiale e con la Shoah come tragico sfondo¹⁶. In questa fase dell’analisi, la parte più antica del montaggio getta luce su un aspetto della parte più recente che era rimasto in ombra. Le domande che sorgono sulla postura di Aminadab e che sono orientate dalla definizione visiva di una vita secondo la carne ritornano alla postura di Vladimiro ed Estragone nella fotografia di scena, e più in generale, nell’opera teatrale nel suo complesso. Ricordiamo lo sfinimento di Estragone che continua a sdraiarsi su una pietra, la con-

tinua ripetizione di gesti e parole, soprattutto quando la conversazione evoca le domande metafisiche sulla fine del tempo o sul senso dell'esistenza. Vanno, inoltre presi in considerazione altri elementi meno noti: il fatto, ad esempio, che nella prima versione dell'opera Estragone si chiami Levy ed assuma sempre il punto di vista degli ebrei mentre Vladimiro assume il punto di vista cristiano. L'opera di Beckett può essere descritta come la costruzione di un presente incompiuto e teso nell'attesa, paragonabile al "presente" del *Giudizio Universale*, ma caratterizzato dal torpore inattivo degli Antenati di Cristo. L'incomprensione del senso della storia espressa nel "teatro dell'assurdo" acquista una dimensione ulteriore se la consideriamo in relazione alla posizione delle strane famiglie delle lunette e delle vele della Sistina. Situati ai margini della storia, questi corpi carnali sono estranei al programma della resurrezione dei corpi che culmina nel Giudizio Universale. Questa prospettiva di trasformazione finale si basa sulla proiezione fantasmatica del proprio corpo in un processo che, negando la sua mortalità, lo fa rinascere e incorporare nel corpo di Cristo. In relazione a questo processo, gli Antenati sono necessari in quanto assumono la responsabilità di tutto ciò che ritarda il suo completamento. Questo tempo residuale è quello della storia umana, un tempo troppo umano per l'ideologia cristiana della storia, che lo presenta come il tempo dell'altro, il tempo altro della vita carnale. Il montaggio anacronistico con l'opera di Beckett acquista tutto il suo valore critico in questa fase dell'analisi, poiché rende evidente che la temporalità quotidiana e carnale attribuita agli ebrei è il fondamento insensato su cui si basa il senso della temporalità escatologica della storia cristiana fabbricato dalla Sistina.

La loro presenza incongrua in questo alto luogo della cristianità è la traccia della negazione del corpo carnale e della sua temporalità mortale. Il montaggio di Antenati con la fotografia di una scena di *Aspettando Godot* rivela la portata dell'operazione ideologica che mantiene il tempo messianico cristiano entro un orizzonte sensato. *Aspettando Godot* pone al centro della scena lo spazio liminare definito dal rapporto tra gli Antenati e il resto della Sistina, ma elabora in modo diverso le componenti di questa zona marginale: il vagabondaggio, l'accidia, la ripetizione del gesto sono i segni di una condizione mortale insormontabile. La *pièce* di Beckett compie così l'operazione opposta a quella che, nella Cappella, esclude il corpo carnale e la sua tempora-

lità mortale: *Aspettando Godot* esclude il corpo glorioso e il suo destino metafisico. Le tracce di questa operazione sono i riferimenti diretti alla Bibbia e alla fine dei tempi nei contesti caratterizzati dalle attività più elementari, come chiudere la braghetta o togliersi le scarpe. La *pièce* produce così un radicale rovesciamento della prospettiva storica cristiana, indebolendone la forza fino a far dubitare del fatto stesso che la storia abbia un senso.

La storia dell'arte è una storia di profezie. Può essere scritta solo a partire dal punto di vista di un presente direttamente attuale, poiché ogni età possiede la propria nuova, benché non ereditabile, ossessione di interpretare proprio le profezie che l'arte delle epoche passate racchiudeva in sé. Il compito più importante della storia dell'arte è quello di decifrare le profezie, ritenute tali per l'epoca nella quale sono state formulate, contenute nelle grandi opere del passato. Nessuna di esse in realtà, ha mai determinato pienamente il futuro, nemmeno quello imminente. Nell'opera d'arte, anzi, nulla è più sfuggente dell'oscura e nebulosa dimensione proprio di quei rinvii al futuro, che le profezie – mai una unica, ma sempre una serie, per quanto intermittente –, in modi che differenziano nettamente le opere ispirate da quelle meno riuscite, hanno messo in luce nel corso dei secoli. Affinché queste profezie possano diventare comprensibili debbono per giungere a maturazione quelle circostanze che l'opera d'arte spesso ha percorso di secoli o anche solo di anni.¹⁷

Lo spazio oscuro di futuro che fermenta nella Cappella Sistina è abitato dagli Antenati di Cristo, la loro vicinanza ai Profeti e alle Sibille sembra allora meno incongrua, poiché anch'essi sono portatori di una profezia. Una profezia attivata dal contatto con la *pièce* di Beckett riguardo al nostro tempo e alla nostra condizione storica. Due opere così distanti possono disporsi in una costellazione se si pensa la storia a contropelo come sosteneva Benjamin, per il quale l'opera del passato contiene un innesco che l'opera del presente accende. La fotografia è "l'invenzione meccanica" che permette il montaggio dal quale siamo partiti. Questo dispositivo tecnico e teorico incrementa la leggibilità del senso degli affreschi Sistini. Privarsi di questa "invenzione meccanica" e delle operazioni teoriche che essa permette in nome di un rigi-

do storicismo significa rinunciare a decifrare le profezie che le grandi opere del passato ci indirizzano perché: “È un’immagine irrevocabile del passato che rischia di svanire ad ogni presente che non si riconosca significato, indicato in essa”¹⁸.

1. Questo contributo è una traduzione comprensiva di revisioni, tagli e integrazioni del mio articolo: G. Careri, *L'histoire de l'art est une histoire de prophéties* in Id., G. Didi-Huberman (eds.), *L'histoire de l'art depuis Walter Benjamin*, Mimesis, Milano-Paris 2015, pp. 63-97, disponibile on line doi.org/10.4000/imagesrevues.328, dove si potranno consultare le immagini qui omesse per ragioni di spazio. Per una più ampia trattazione delle questioni qui affrontate mi permetto di rinviare al mio libro, cfr. G.G. Careri, *Ebrei e cristiani nella cappella Sistina*, Quodlibet, Macerata 2019.

2. A proposito del dispositivo della doppia proiezione si veda D. Karlhom, *Heirich Wölfflin Performing Art*, in “Photography and Culture”, vol. 3, n. 2, 2010.

3. W. Benjamin, *I passages di Parigi*, tr. it. di E. Ganni, in *Opere complete*, Einaudi, Torino 2000, vol. IX, p. 516.

4. W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in Id., *Angelus Novus. Saggi. e Frammenti*, tr. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1962, p. 80.

5. Ho analizzato la dimensione “tensiva” della temporalità del Giudizio universale in G. Careri, *Le temps du Jugement*, in Id., F. Lissarrague, J.-C. Schmitt, C. Severi, *Traditions et temporalités des images*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris 2009, pp. 129-142.

6. Cfr. G.C. Argan, B. Contardi, *Michelangelo*, Art Dossier 9, Giunti, Firenze 1987, p. 6.

7. E. Wind, *The Religious Symbolism of Michelangelo. The Sistine Ceiling*, E. Sears (a cura di), Oxford University Press, New York 2000, p. 12.

8. F. Hartt, *Lignum vitae in Medio Paradisi: The Stanza d'Eliodoro and the Sistine Ceiling*, in “Art Bulletin”, vol. 32, n. 2, June 1950, p. 205.

9. K. Friis Plum, *Genealogy as Theology*, in “Scandinavian Journal of the Old Testament”, vol. 3, n. 1, 1989, p. 90.

10. B. Wisch, *Vested Interest: Redressing Jews on Michelangelo's Sistine Ceiling*, in “Artibus et Historiae”, n. 48, 2003, pp. 143-172.

11. D.E. Katz, *The Jew in the Art of the Italian Renaissance*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2008, pp. 40-68.

12. S. Markis, *Erasmus et les Juifs*, tr. dal russo di M. Fretz, L'Âge d'Homme, Paris 1979, p. 72.

13. E. da Rotterdam, *Commento al Salmo II (1522)*, citato in S. Markis, *op. cit.*, p. 100.

14. E. Zafran, *Saturn and the Jews*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, vol. 42, 1979, pp. 16-27.

15. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Sax, *Saturno e la melanconia*, Einaudi Torino 1983.

16. Cfr. D. Stempel, *History Electrified*

into Anagogy: A reading of "Waiting for Godot", in "Contemporary Literature", vol. 17, n. 2, 1976, pp. 263-278.

17. W. Benjamin, *Scritti 1934-1937*, tr. it. di E. Ganni, in Id., *Opere complete*, cit., vol. VI, p. 311.

18. W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in Id., *Angelus Novus. Saggi. e Frammenti*, cit., p. 74.