

Claudio Doglio

GLI AFFRESCHI DELLA CAPPELLA SISTINA

**RACCONTANO
LA STORIA DELLA SALVEZZA**

**XVIII Settimana Biblica
Certosa di Pesio 2016**

– 7 –

7 – “Replicatio legis”	55
“Tradizione della legge scritta tramite Mosè”.....	55
Lo sposo e la sposa intorno all’arca dell’alleanza.....	55
La simbolica nudità di Levi.....	56
Il passaggio delle consegne e la morte di Mosè.....	57
“Tradizione della legge evangelica tramite Cristo”.....	58
L’istituzione dell’Eucaristia.....	59
Altri particolari simbolici.....	60
Le scene della passione con Pietro.....	61
I due affreschi mancanti, opere minori.....	62
La serie dei primi pontefici.....	64

Questo corso è stato tenuto alla Certosa di Pesio
nel mese di agosto 2016

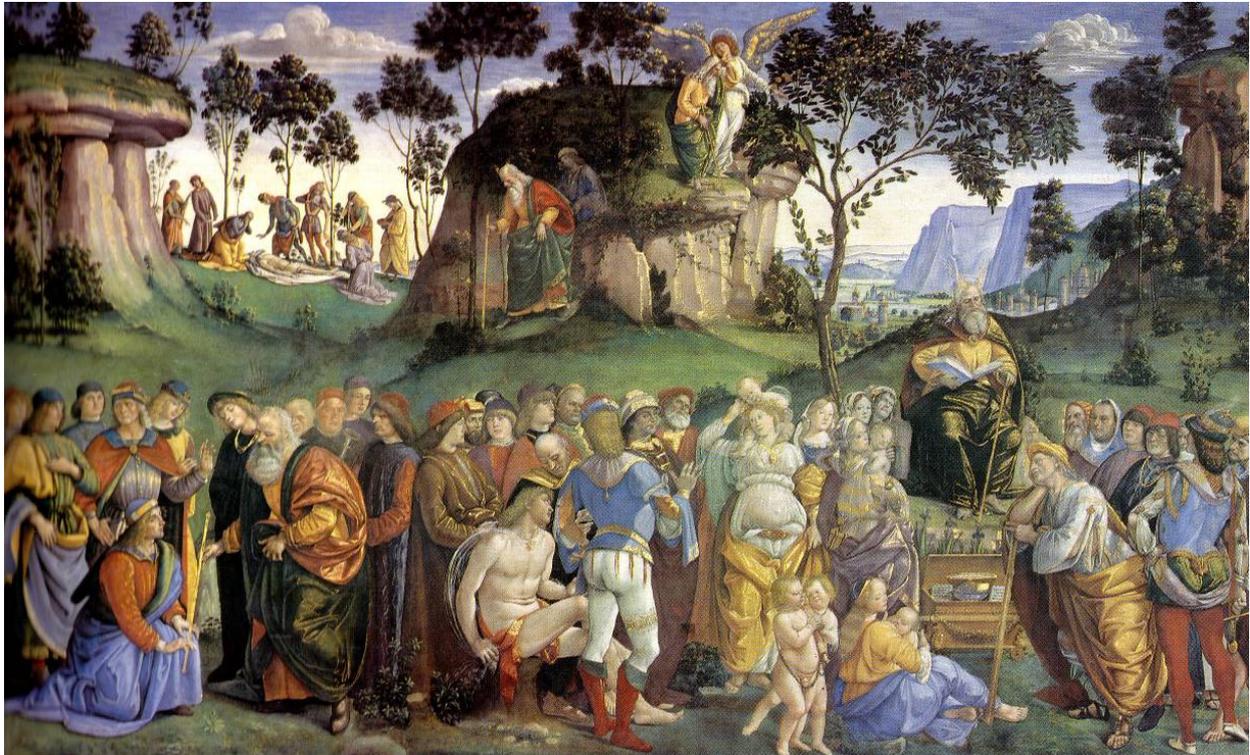
Riccardo Becchi ha trascritto e faticosamente illustrato il seguente testo dalla registrazione

7 – “Replicatio legis”

Le ultime coppie di affreschi laterali sono intitolate *Replicatio legis*, cioè continuazione ovvero riproduzione della legge, sua ripetizione e replica: la legge scritta tramite Mosè e la legge evangelica tramite Cristo vengono trasmesse di generazione in generazione. Perciò possiamo parlare della “Tradizione”.

“Tradizione della legge scritta tramite Mosè”

Sulla parete sud Luca Signorelli ha raffigurato il testamento e la morte di Mosè; l'affresco era stato affidato a Perugino, ma per qualche motivo questo pittore si ritirò e passò le consegne a Luca Signorelli che nel 1481 aveva 36 anni, giovane come gli altri. Evidentemente lui si aggiunse al gruppo precedente, ma ricevette le stesse indicazioni che i teologi della corte papale avevano stabilito per gli altri pittori. La sua storia infatti si inserisce perfettamente con le altre opere, avendo le stesse convenzioni cromatiche e lo sfondo paesaggistico analogo. Anche Signorelli fu guidato da quella commissione teologica che interpretava allegoricamente la Scrittura.



L'intento del quadro, affollatissimo in basso, è quello di mostrare la continuità fra Mosè e la storia dell'Antico Testamento; non finisce tutto con Mosè, anzi con lui inizia una storia. Quello che egli ha fondato e stabilito viene tramandato alle nuove generazioni. In questo senso si parla di “replica” della legge: le norme date da Mosè sono ripetute nei secoli, insegnate, imparate e realizzate da tutte le generazioni. In questo affresco il personaggio di Mosè compare cinque volte: due volte in basso a destra e a sinistra, due volte al centro in alto e una volta in alto a sinistra ormai defunto e nudo.

Lo sposo e la sposa intorno all'arca dell'alleanza

Iniziamo il nostro studio dell'affresco dal lato destro dove il legislatore è presentato seduto su un rilievo roccioso con ai suoi piedi l'arca dell'alleanza.

Mosè, seduto con il bastone in mano, sta leggendo il libro della legge. In qualche modo sta mettendo nelle orecchie di Israele l'insegnamento della sua legislazione, in fondo è quello che

viene presentato nel Libro del Deuteronomio: le ultime prediche di Mosè nelle steppe di Moab. Il paesaggio non cambia, il pittore ha raffigurato la stessa scena, la medesima natura con la roccia dominante, gli alberi nella solita conformazione e il paesaggio sfumato in lontananza. Secondo il racconto biblico siamo però nelle steppe di Moab, ai piedi del monte Nebo, in vista della terra promessa.

Prima di mettere il libro della legge dentro l'arca, Mosè la proclama oralmente e il popolo, raccolto ai suoi piedi, l'ascolta. Nell'arca, ancora aperta, vediamo le tavole della legge e un vaso che contiene la manna. L'arca dell'alleanza è quella che potremmo chiamare la scatola del contratto; in questo santuario mobile, perché trasportato con le stanghe, viene racchiuso il documento del contratto che Israele ha stipulato con il Signore. Mosè compie l'opera di chi proclama le condizioni dell'alleanza e riceve dal popolo l'approvazione.



In primo piano, ad ascoltare Mosè, c'è un personaggio maschile vestito di bianco con un mantello d'oro e anche un copricapo dorato, appoggiato a un bastone molto solido, in una posizione di concentrazione, di ascolto attento e meditante, quasi sognante. È difficile dare un nome a questo personaggio, ma è certamente simbolico: potremmo dire che rappresenta “la tradizione”, ovvero tutti coloro che hanno ricevuto l'eredità di Mosè e l'hanno ascoltata devotamente e applicata.

A fianco a lui, di spalle, c'è un personaggio con la calzamaglia rossa; le gambe rosse sono un elemento positivo, richiamando le zampe della colomba e, secondo quel testo di Ugo da san Vittore, la colomba è immagine della Chiesa, le cui zampe rosse sono un segno positivo, cristologico, perché richiamano lo sposo. È possibile che questo personaggio emblematico vestito di bianco e oro che ascolta Mosè sia la figura dello sposo; è l'immagine allegorica del giovane che è già comparso in altri affreschi come figura dello sposo ed infatti, dalla parte opposta dell'arca, sono tutte donne che ascoltano Mosè.

In questo gruppo emerge evidente, ai piedi dell'arca dell'alleanza, una donna seduta con un bambino in braccio; in piedi a fianco a lei c'è un'altra donna con un bambino in braccio, mentre un po' più a sinistra – figura dominante, alta – c'è una donna vestita di bianco che sembra incinta, con velo trasparente, ampio mantello d'oro, un bambino sulle spalle, due bambini davanti.

Notate lo stretto rapporto tra l'uomo appoggiato al bastone e la donna con i bambini: di nuovo abbiamo la grande allegoria dello sposo e della sposa; non c'è il richiamo a individui particolari, ma all'immagine dell'alleanza come rapporto nuziale e fecondo: sono le nuove generazioni a cui è indirizzata la legge. Tutti questi bambini sono i giovani, rappresentano il futuro, quelli che non hanno conosciuto la schiavitù d'Egitto, che però hanno imparato ad apprezzare la storia perché hanno ascoltato il racconto di quello che è stato.

È interessante che Mosè sia leggermente sopra gli altri e un po' dietro. Tutti quelli che ascoltano non lo guardano, ma stanno ascoltando il racconto di Mosè; sono cioè coloro che hanno imparato la tradizione di Mosè senza avere visto quello che è capitato al popolo in Egitto e nel deserto. È il quadro della tradizione, appunto *replicatio legis*: la legge si trasmette di generazione in generazione, passa dall'uno all'altro per lettura e per ascolto.

La simbolica nudità di Levi

Al centro, in basso, notiamo alcuni personaggi, tutti maschili, solennemente vestiti, ma non sono vestiti con abiti del '400, quindi non sono figure contemporanee al pittore, ma sono antichi, tutti abbondantemente vestiti con copricapi, con ornamenti vari. In primo piano di spalle c'è un giovane con i piedi rossi – di nuovo il particolare dei piedi rossi, le zampe della colomba – e in mezzo a tutti questi spicca un uomo nudo.

Che cosa rappresenta quel giovane ignudo in mezzo a tanti altri ben vestiti? Sono i fondatori delle dodici tribù di Israele, cioè i dodici patriarchi. Di per sé sono vissuti prima di Mosè e rappresentano le loro tribù perché Mosè, prima di far entrare il popolo nella terra, ha distribuito la terra alle varie tribù: a Ruben una parte, a Simeone un'altra parte, a Giuda le montagne centrali e così via.

Quello nudo allora chi è? È Levi! Perché è rappresentato nudo? Perché non ha avuto parte di possesso con le altre tribù, dal momento che la parte di Levi è il Signore. È questa la teologia del gruppo sacerdotale, che non possiede una parte della terra, ma vive disseminato in tutte le tribù al servizio dei fratelli e viene mantenuto dai fratelli. Rispecchia la storia dell'organizzazione di Israele dove i leviti erano diffusi in tutto il territorio e non avevano una zona propria di appartenenza e di residenza. Questo particolare di Levi che non ottiene una parte di terra insieme agli altri è stato un cavallo di battaglia dei riformatori della Chiesa contro il possedimento terriero delle autorità ecclesiastiche.

Già Dante adopera questa immagine criticando la struttura papale che domina il territorio e si lascia prendere dai problemi di possesso terriero. Nel XVI Canto del Purgatorio Marco Lombardo gli dice: «Di oggimai che la Chiesa di Roma, / per confondere in sé due reggimenti, / cade nel fango, e sé brutta e la soma». A cui il poeta risponde: «O Marco mio», diss' io, «bene argomenti; / e or discerno perché *dal retaggio / li figli di Levi furono essenti*». È stato provvidenziale – dice – che i figli di Levi fosse esonerati dall'eredità terriera con gli altri fratelli.

Levi, giustamente, non ereditò la terra con i suoi fratelli e Luca Signorelli presenta in modo allegorico e molto interessante tale splendida figura ideale: questo giovane ignudo, con un sottile velo sulle spalle e un drappo rosso segnato d'oro intorno alla vita, proprio per nascondere le pudenda, è l'immagine ideale della struttura ecclesiastica, del sacerdozio libero da impedimenti terreni.

Pensate alla scena di san Francesco che si spoglia davanti al vescovo Guido di Assisi e consegna tutti i vestiti a suo padre, Pietro Bernardone, per significare: “Adesso non dipendo più da te, posso dire solo Padre nostro che sei nei cieli”. L'immagine dell'uomo che resta nudo, perché ha rinunciato a tutti i beni, diventa un emblema allegorico dell'ideale religioso. Anche i bambini sono raffigurati nudi, sono le nuove generazioni, sono la prospettiva del futuro, sono l'ideale a cui tendere.

La scena centrale di questo affresco rappresenta quindi la divisione della terra e la scelta importante di non dare terra a Levi perché “la sua parte è il Signore”.

Il passaggio delle consegne e la morte di Mosè

La terza parte dell'affresco, in basso a sinistra, ripresenta al centro la figura di Mosè che consegna il suo bastone a Giosuè il quale, inginocchiato, riceve il bastone del comando. Notiamo come il Mosè di Signorelli sia molto più solenne e riccamente vestito.

Mosè adesso ha 120 anni e il vestito, molto più bello, non è affatto logoro nonostante tutto il viaggio; ha sempre avuto quello fin dalla prima scena (nell'affresco del Botticelli) in cui in Egitto uccide il prepotente; sono idealmente 80 anni che porta quel vestito, eppure è tenuto bene e alla fine è più bello che all'inizio del viaggio. C'è infatti un particolare nel Libro del Deuteronomio – in 8,4 – dove si dice: “Il tuo mantello non ti si è logorato addosso e il tuo piede non si è gonfiato durante questi quarant'anni”, cioè la provvidenza di Dio ti ha accompagnato attraverso il deserto senza che tu subissi i danni della fatica e del viaggio.

In qualche modo il vecchio Mosè è tutt'altro che decrepito e finito, è nella pienezza delle forme e dello splendore, è più bello che all'inizio e consegna il bastone del comando al giovane Giosuè. *Replicatio legis*: viene riproposta la legge e consegnato alla nuova generazione il compito di guidare il popolo.

Dietro ai due personaggi principali si affollano uomini del '400, non facilmente riconoscibili.

Ritorniamo al centro, saliamo verso l'alto e abbiamo la raffigurazione del monte Nebo; di nuovo la roccia centrale dominante che richiama il tema petrino di tutta la Sistina.

In cima al monte il vecchio Mosè è accompagnato da un angelo: è il modo per rappresentare il Signore, giacché l'angelo di Dio in qualche modo è il Signore stesso che si presenta e fa vedere al patriarca la terra promessa. Mosè ha sempre il bastone in mano, si porta la mano sinistra alla fronte per ripararsi dal riflesso del sole e aiutarsi a vedere meglio lontano, mentre l'angelo con la mano sinistra gli indica la terra. Se seguiamo l'indice vediamo, oltre il grande albero in primo piano, le montagne, l'acqua e le città in lontananza; il messaggero divino intende mostrare il Giordano, Gerico, le montagne di Giuda e tutta la terra che Dio ha promesso di dare ai padri. "Te l'ho fatta vedere, ma non vi entrerai".



La storia di Mosè termina alla soglia della terra promessa e non vi entra. Il grande condottiero e legislatore accetta di terminare lì la propria vita e viene accompagnato a discendere dal monte. Questa volta è raffigurato più anziano, stanco, mentre scende dal monte si appoggia al bastone; non è più il bastone del comando, è veramente il bastone di un vecchio che guarda dove mettere il piede. Dietro, un po' evanescente, c'è Giosuè che lo sorregge e lo aiuta a scendere: è la discesa di Mosè, la sua fine.



Spostandoci a sinistra assistiamo ai funerali del grande legislatore: disteso e ignudo è compianto da Israele. Effettivamente però il Libro del Deuteronomio – nell'ultimo capitolo che racconta la morte di Mosè – dice che nessuno mai seppe dove fosse il corpo di Mosè, quindi non ci fu un funerale vero e proprio, ma Mosè discese dal monte e sparì, venne sepolto senza che nessuno sapesse niente. Israele lo pianse a lungo, ma il luogo della sua tomba è rimasto ignoto. Si è voluto sottolineare questo proprio per evitare di creare un culto sulla tomba del legislatore, e sottolineare invece che è viva la presenza e la testimonianza di Mosè nella tradizione della legge.



“Tradizione della legge evangelica tramite Cristo”

Di fronte a questo affresco di Signorelli sulla tradizione dopo Mosè, Cosimo Rosselli ha dipinto la *Replicatio legis evangelicae* cioè l'Ultima Cena, ovvero l'istituzione dell'Eucaristia come continuazione della nuova alleanza e sua perpetua attualizzazione.

Anche in questo caso non abbiamo solo una scena, ma una storia; l'artista infatti non si può accontentare di raffigurare l'Ultima Cena, perché nella grande sezione terminale deve essere raccontata anche la passione e la morte di Gesù. Perciò il pittore escogita il sistema di aggiungere tre immaginarie finestre, in fondo alla sala del cenacolo, da cui si vedono tre scene della passione di Gesù.

L'istituzione della Eucaristia è intitolata *Replicatio legis evangelicae* proprio perché inaugura la possibilità per tutti i tempi, per tutti i luoghi, per tutte le persone, di sperimentare la nuova alleanza portata da Cristo. Il sacramento del Corpo e del Sangue di Cristo è la continuazione dell'alleanza, la realizzazione autentica dell'alleanza. Mosè proclama la parola, il popolo ascolta

e la esegue; ma qui c'è qualcosa di più: Gesù non semplicemente proclama una teoria, ma consegna il proprio corpo come forza per vivere questa nuova alleanza.

L'istituzione dell'Eucaristia

È l'unica scena ambientata in un interno, giacché tutte le altre si svolgevano all'esterno. Tuttavia il paesaggio sullo fondo non manca; anche gli alberi e le rocce sono presenti, perché le tre grandi finestre lasciano vedere l'esterno.



La sala del cenacolo è simbolicamente ottagonale. Giorgio Vasari, nella Vita di Rosselli, apprezzò soprattutto questa impostazione prospettica: «Fece una tavola in otto facce tirate in buona prospettiva, e sopra quella il palco in otto facce con spartimento che gira in otto angoli, dove molto bene scortando, mostrò quanto gli altri sapere dell'arte».

Guardando la volta infatti si riconosce facilmente la forma tipica dell'ottagono, così pure la disposizione della tavola e il pavimento stesso, sebbene siano un ottagono a metà. Al centro del soffitto, dove convergono i raggi, c'è proprio un piccolo ottagono.

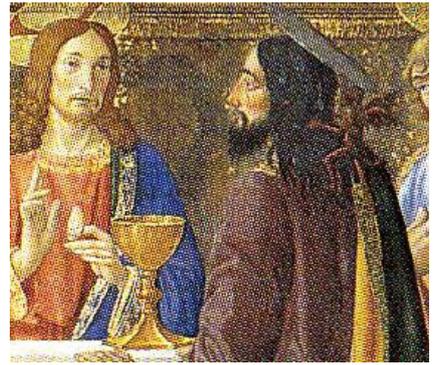
Noi non possiamo vedere tutto il soffitto, perché è come se fossimo dentro il cenacolo, l'altra metà è alle nostre spalle e intorno a noi; analogamente la forma della tavola quasi abbraccia lo spettatore e lo invita a partecipare.

Vediamo che il lato centrale dove è seduto Gesù forma un angolo verso sinistra e poi un altro angolo e ugualmente, anche se meno pronunciato, dalla parte opposta; ci sono quindi cinque pezzi e se idealmente realizziamo anche gli altri tre pezzi che mancano abbiamo un ottagono. Con tale espediente prospettico viene presentata la forma dell'otto, simbolo del giorno senza fine.

Gli apostoli e Gesù sono collocati tutti dietro la tavola, solo Giuda è dalla parte opposta: tale disposizione quindi rivela subito vistosamente la condizione del discepolo traditore. Al riguardo notiamo parecchie importanti differenze: tutti hanno l'aureola dorata, Gesù inoltre ha l'aureola tipica delle icone con le parti rosse cruciformi, mentre Giuda ha l'aureola nera.

Non solo, ma i suoi vestiti sono molto scuri, mentre tutti gli altri apostoli hanno vestiti chiari; anche se c'è qualche mantello scuro, la tunica è sempre vivace; in Giuda invece tunica e mantello sono molto scuri, solo la fodera, il risvolto, è dorato. C'era quindi un fondo di bontà che è perduto.

Giuda è al centro della scena, volgendo le spalle allo spettatore ed è collocato fra Gesù e Giovanni: perciò la sua figura negativa spicca ancora di più. Mentre Gesù guarda Giuda con intensità, Giuda al contrario evita lo sguardo di Gesù, guarda lontano, sembra proprio non ascoltare, assorto com'è nei suoi cupi pensieri ed infatti nell'animo di Giuda era ormai calata la notte, come dice il Quarto Vangelo (Gv 13,30).



Per sottolineare ulteriormente questo aspetto negativo, Cosimo Rosselli ha rappresentato un diavoletto sulla spalla di Giuda, che si aggrappa ai capelli e gli sta suggerendo l'atteggiamento di inimicizia nei confronti di Gesù. Riproduce ciò che scrive l'evangelista Giovanni: «Il diavolo aveva già messo in cuore a Giuda, figlio di Simone Iscariota, di tradirlo» (Gv 13,2).

La raffigurazione di Gesù è perfettamente identica a quella che abbiamo già visto nell'affresco del Discorso della montagna, *Promulgatio legis*, sempre di Cosimo Rosselli. Il calice che è sulla mensa, senza ombra di dubbio, è oggetto liturgico, è proprio la riproduzione di un modello gotico di calice da Messa e Gesù in mano ha un pezzetto di pane. Non è il pane eucaristico, è il segno che ha dato a Giovanni dicendogli: “Quello a cui porgerò il boccone è colui che mi tradirà”. Giuda si inserisce in mezzo a Gesù e a Giovanni come figura del discepolo disobbediente, che non ascolta la parola del Maestro, non si fida di lui, ma vorrebbe farlo cambiare.

L'Ultima Cena sembra una cena di digiuno, la tavola è assolutamente disadorna, non c'è niente da mangiare, c'è solo un calice al centro e un pezzetto di pane in mano a Gesù. Probabilmente l'altro pane è nascosto dietro Giuda.

Questo affresco nasce nel 1482; nel 1494, solo dodici anni dopo, Leonardo da Vinci comincia a dipingere il suo Cenacolo a Milano nel refettorio del Convento Domenicano delle Grazie. In questi dieci anni cambia il mondo. La raffigurazione di Leonardo è enormemente diversa rispetto a questa: qui siamo ancora nel Medio Evo; con Leonardo siamo invece già pienamente nel Rinascimento e nell'Epoca Moderna. Da questa Ultima Cena a quella di Leonardo c'è stata la scoperta dell'America, è cambiato il mondo; non c'è naturalmente il rapporto di causa-effetto, è semplicemente una battuta, però sono anni importantissimi di grande cambiamento. Cosimo Rosselli è un uomo della vecchia guardia, è il più vecchio dei pittori, ha 48 anni quando dipinge, ne ha dieci in più degli altri, è l'uomo più legato alla tradizione medioevale, alla grande arte non solo delle icone, ma anche degli affreschi sacri. Di per sé nel 1482, secondo la nostra classificazione, siamo ancora nel Medio Evo, non è ancora iniziata l'Epoca Moderna e non è semplicemente un discrimine banale quello della scoperta dell'America: sono veramente gli anni in cui cambia il modo di vedere il mondo e i pittori sono i primi che lasciano intendere questo cambiamento. L'ultimo affresco delle pareti della Sistina rivela pienamente questa appartenenza al vecchio mondo medioevale tradizionale.

Altri particolari simbolici

Davanti, in primo piano sul pavimento, ci sono degli oggetti: la bacinella che è servita per la lavanda dei piedi e altre anfore, poi ci sono degli animali, cane e gatto: c'è una tensione, il cane sta mostrando i denti e il gatto a sua volta anche. La tensione forte che c'è in quella scena della cena è evidenziata da questo raffronto cane-gatto.

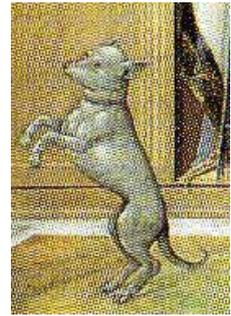
Anche in questo caso, come negli altri affreschi, ci sono dei personaggi contemporanei; la scena è meno affollata, ci sono solo quattro intrusi che guardano i commensali quasi dall'esterno; due sono sulla destra e due sulla sinistra.

Quello sulla destra, con il vestito azzurro, ha le stesse connotazioni di quello che abbiamo definito, nella *Promulgatio legis*, lo sposo che danza con la sposa: ha lo stesso copricapo rosso con quel gioiello cruciforme; il mantello celeste copre una sottoveste rossa e le gambe sono

colorate di rosso. È un laico della corte pontificia con una connotazione positiva: è l'immagine dello sposo.

Nella parte opposta, sulla sinistra, abbiamo due personaggi che sono vestiti con caratteristiche ecclesiastiche; non sono riconoscibili, ma sono classificabili come appartenenti al clero.

In basso, il cagnolino di Cosimo Rosselli, presente ai loro piedi, si alza su due zampe in un atteggiamento festoso di ricerca di attenzione, è però il simbolo allegorico della adulazione. Il cane è un leccapiedi e in quella posizione è la figura degli adulatori di corte; è una ammonizione contro i personaggi ecclesiastici, affinché non si lascino adulare, ma siano piuttosto coerenti con l'impegno della tradizione, della fedeltà nella conservazione del messaggio che Gesù ha lasciato. Per tutto ciò questo animale non è assolutamente partecipe, ma del tutto disinteressato al comportamento conflittuale degli altri animali presenti nella scena.



Le scene della passione con Pietro

Il seguito della storia evangelica è presentato nelle tre finestre alle spalle degli apostoli, che sembrano opera di un allievo di Rosselli, Biagio d'Antonio Tucci, a cui gli specialisti moderni hanno attribuito l'affresco del mar Rosso, che gli antichi legavano al nome di Cosimo Rosselli, capomastro della bottega.

Pietro, che è facilmente riconoscibile alla destra di Gesù perché è connotato con la stessa fisionomia della tradizione, ha il mantello giallo, non ha un ruolo particolarmente significativo in mezzo agli altri apostoli, è semplicemente al posto d'onore. Di solito c'è Giovanni in quella posizione e difatti Leonardo vi metterà Giovanni; qui però, nella sede papale, si vuole sottolineare il ruolo importante di Pietro e quindi nel primo posto alla destra del Maestro, che con le dita sta benedicendo, c'è Pietro che con la mano si batte il petto. Si sta parlando di tradimento e Pietro si domanda: "Sono forse io, Signore?", ma se lo domanda con un atteggiamento non semplicemente curioso, ma penitente. Infatti le tre scene della passione che vengono riprodotte alle spalle hanno tutte e tre come protagonista Pietro, ma in situazioni di peccato.

La prima a sinistra è la scena della preghiera nel Getsemani. C'è uno steccato in primo piano che dice la zona chiusa e delimitata. Gesù prega e un angelo, dal mantello completamente dorato, gli compare per consolarlo mostrandogli il calice della passione che accetta di bere. I tre discepoli invece, che erano stati chiamati per stargli vicino e pregare con lui, dormono. Al centro dei tre, Pietro è profondamente addormentato. Gesù prega in profonda tristezza e Pietro non sa vegliare un'ora con lui, sebbene avesse detto che era pronto a tutto.



Al centro vediamo la scena dell'arresto con molti particolari:

la porta del giardino è stata spalancata, entrano le guardie con l'emblema romano S.P.Q.R. sugli scudi rossi, sono soldati romani che vengono ad arrestare Gesù. Le torce su lunghe aste riproducono il sistema di illuminazione usato alla fine del '400. Giuda abbraccia Gesù e con un bacio offre il segno del riconoscimento, perché nella notte e nella confusione i soldati possano individuare subito qual è il personaggio da arrestare. Pietro però è il personaggio determinante.

Il pittore in questo caso raffigura una scena drammatica fra le più belle del genere. Pietro è addirittura addosso al soldato che l'evangelista Giovanni dice chiamarsi Malco.



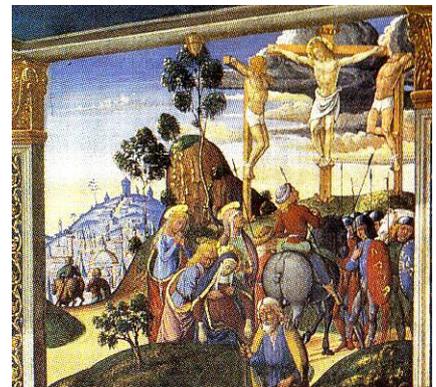
Malco è a terra, Pietro gli è saltato addosso, lo tiene fermo e con una mano che brandisce il coltellaccio gli sta tagliando l'orecchio, mentre Malco urla dallo spavento, prima che per il dolore. Pietro sta facendo quello che Gesù aveva detto che non era da fare, sta reagendo in modo negativo, sta usando la violenza, sta combattendo il male con il male: non è la strada di Gesù.



Al centro del cenacolo, in alto, c'è l'immagine di un Pietro violento che usa la spada contro il nemico, cioè in una situazione sbagliata, con una scelta negativa contro il progetto di Cristo. Questo atteggiamento, anche nella cruda realtà dell'immagine, ricorda molto da vicino il comportamento negativo di Mosè mentre uccide il sorvegliante egiziano che abbiamo visto nell'affresco delle Tentazioni di Mosè: tutti, anche i grandi personaggi, sbagliano.

Nella prima scena Gesù accetta di fare la volontà del Padre, nella seconda scena Pietro non vuole fare la volontà del Padre e cerca con i suoi metodi di risolvere il problema. La terza scena rappresenta la crocifissione di Cristo.

La raffigurazione è classica e tradizionale: Cristo al centro, i due malfattori lo circondano. Quello che noi vediamo a destra, più scuro di carnagione, più contorto, è quello che chiamiamo il cattivo ladrone, mentre l'altro ha una fisionomia più positiva ed è quello che si affida a Gesù, ovviamente è alla sua destra. Ai piedi della croce troviamo il centurione a cavallo che guarda il Crocifisso e brandisce la lancia pronto per trapassargli il costato; i soldati portano di nuovo lo scudo con le insegne romane. Leggermente a sinistra c'è il gruppo delle donne: la Maddalena, Maria di Cleofa e il discepolo che sorregge la Madre svenuta. Se non vado errato, è l'unica ricorrenza diretta della figura di Maria in tutta questa serie di affreschi. Sicuramente c'era nella parete di fondo: sopra l'altare c'era la figura dell'Assunta al centro e a destra compariva nella scena della Natività. Adesso purtroppo quegli affreschi sono andati perduti e Maria rimane solo qui, svenuta e sorretta da Giovanni.



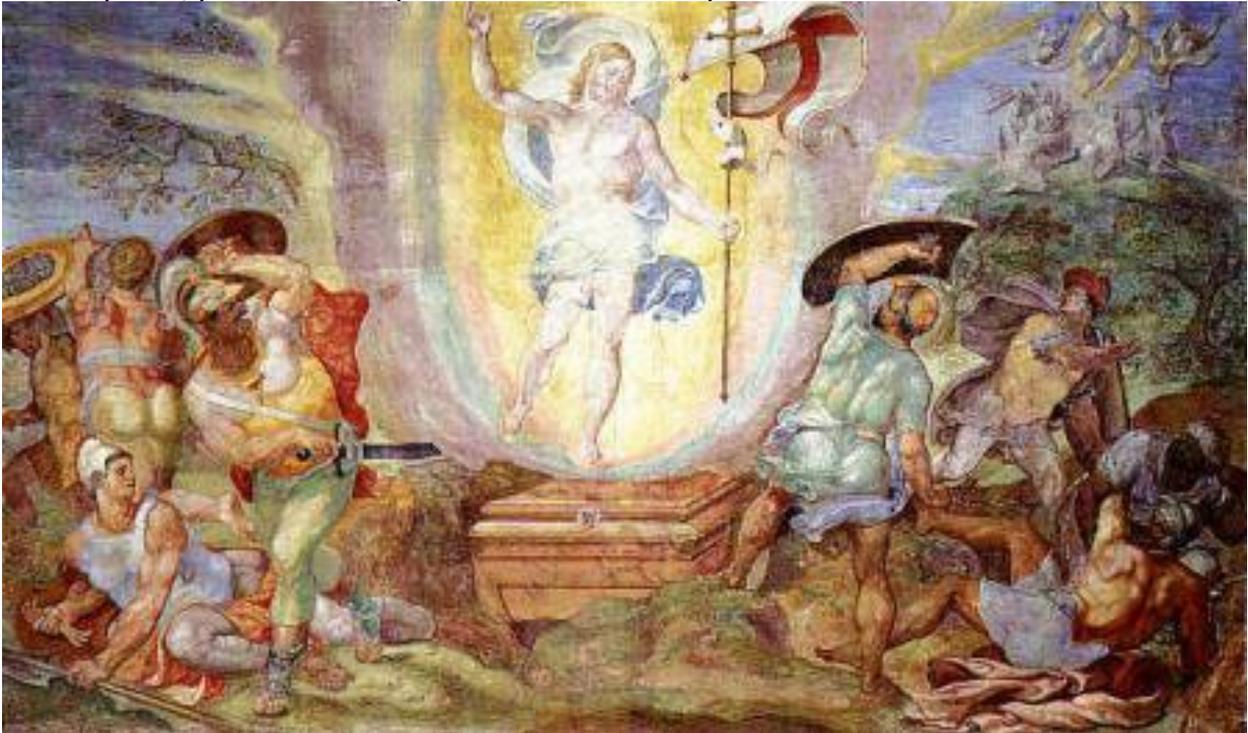
Caso più unico che raro, nella scena della crocifissione è presente anche san Pietro: è presente, ma come se non ci fosse, è infatti in primo piano con gli occhi chiusi e le spalle rivolta al Crocifisso. Se ne sta andando dal Golgota, ha abbandonato Gesù alla passione. Qui il pittore ha fatto la scelta provocatoria di rappresentare Pietro nella scena della crocifissione mentre dà le spalle a Gesù.

I tre quadri della passione sono tre scene che rappresentano Pietro peccatore: nella prima scena dorme, nella seconda fa violenza, nella terza chiude gli occhi e se ne va. È evidente un discorso di ammonimento: il Pietro santo, primo papa, ha alle spalle un passato di peccato da cui viene perdonato e redento e dopo la risurrezione di Cristo cambia mentalità. Questo è un richiamo importante al successore di Pietro, che tutta l'impostazione iconografica della Cappella Sistina ha voluto raffigurare.

I due affreschi mancanti, opere minori

Le scene però non finivano qui, ce ne erano ancora due, le ultime due che erano sulla parete est, cioè quella di ingresso, sopra la porta che dà accesso alla Cappella Sistina. La serie di Mosè terminava con un affresco di Luca Signorelli sulla disputa fra gli angeli e i diavoli a proposito del corpo di Mosè, racconto apocrifo citato nella Lettera di Giuda. Dall'altra parte l'ultimo affresco della serie di Gesù era opera di Domenico Ghirlandaio e rappresentava la risurrezione di Cristo.

Purtroppo questi due affreschi sono andati distrutti. La notte di Natale del 1522, mentre papa Adriano VI entrava in Cappella per la celebrazione, si ruppe l'architrave della porta e venne giù l'intera parete, per cui tutta l'opera affrescata andò irrimediabilmente distrutta.



Rimase la parete vuota per circa cinquant'anni; poi nel 1572 Hendrik van den Broeck realizzò l'attuale affresco della risurrezione di Cristo, decisamente poco bello e significativo. Due anni dopo, nel 1574, un altro illustre sconosciuto, Matteo da Lecce, fece l'affresco che riprendeva il tema di Luca Signorelli sulla disputa del corpo di Mosè.



Anche questo non è di gran pregio. Matteo da Lecce era un aiutante di Michelangelo e quindi uno degli ultimi epigoni che lo avevano seguito: ha cercato di imitare il maestro, ma rimanendo ben lontano dalle sue vette artistiche.

La serie dei primi pontefici

Abbiamo così finito l'analisi dei grandi affreschi alle pareti.

Sopra gli affreschi sono riprodotte 28 figure di pontefici; dovevano essere 30, ma i primi due non ci sono più: Pietro e Lino mancano perché erano nella parete di fondo che venne ripulita. Ai piedi di ogni pontefice c'è una lapide, finta perché è dipinta, con il nome del papa, le indicazioni del periodo di pontificato e la data del martirio.

Sono stati eseguiti dagli stessi pittori che hanno fatto le scene inferiori, quindi sono di Perugino, Botticelli, Ghirlandaio, Rosselli e di vari aiutanti: sono tutte molto simili, senza nessuna caratterizzazione particolare.

Possiamo notare la figura di Sisto II, di cui era particolarmente devoto Sisto IV al punto che fece trasportare il suo corpo nel Duomo di Savona e depose sotto l'altare di destra rispetto al presbiterio le spoglie di questo papa che è il ventiquattresimo della Chiesa Cattolica; regnò semplicemente un anno e mezzo, dal 257 al 258. È il vescovo di san Lorenzo, ucciso violentemente nelle catacombe di san Callisto la notte del 6 agosto del 258 insieme a quattro diaconi; il quinto diacono fu arrestato e torturato per quattro giorni e morì il 10 agosto. Molto più famoso è il diacono Lorenzo, rispetto al papa Sisto II. Come si può vedere la raffigurazione di questo personaggio è identica a quella di un papa di fine 1400, non ha nulla dell'uomo del III secolo in stato di persecuzione.

Sulla parete di fondo, sopra l'altare (Ovest), c'erano due finestre e a fianco di queste vennero riprodotte quattro figure: sicuramente c'erano 1. **Pietro** e 2. **Lino**, i primi due papi, ma – dato che il terzo e il quarto sono presenti nelle pareti laterali – non si sa chi fossero gli altri due. Si pensa che al centro ci fosse Cristo che consegna a Pietro l'incarico primaziale e la quarta figura poteva essere quella di san Paolo, sebbene non fosse un papa; ma pur sempre è un principe degli apostoli e strettamente legato alla Chiesa di Roma.

Nelle due pareti laterali sono riprodotti i seguenti ritratti, nell'ordine indicato:

Parete di Mosè (Sud)	Parete di Cristo (Nord)
4. Clemente I (92-99)	3. Anacleto (80-92)
5. Evaristo (99-108)	6. Alessandro I (108-116)
7. Sisto I (116-128)	8. Telesforo (128-138)
9. Iginio (138-142)	10. Pio I (142-157)
11. Aniceto (157-167)	12. Sotero (168-170)
13. Eleuterio (171-185)	14. Vittore I (186-197)
15. Zefirino (199-217)	16. Callisto I (218-222)
17. Urbano I (222-230)	18. Ponziano (230-235)
19. Antero (235-236)	20. Fabiano (236-250)
21. Cornelio (251-253)	22. Lucio I (253-254)
23. Stefano I (254-257)	24. Sisto II (257-258)
25. Dionisio (259-268)	26. Felice I (269-274)

Infine nella parete d'ingresso (Est), sopra la porta, sono presenti altri quattro pontefici. Li elenco come sono disposti da sinistra a destra, ma con il numero ordinale indico la loro successione cronologica: 28. Caio (283-296) – 29. Marcellino (296-304) – 30. Marcello I (308-309) – 27. Eutichiano (275-283).