

Michelangelo Artista Multimediale

Prof. A. Forcellino, Dr. D.A. Nesci, Dr. T.A. Polisenò

Trascrizione della lezione del 06 Ottobre 2013, Scuola di Specializzazione S.I.P.S.I.
Specializzandi intervenuti: Dr.ssa E. Grisolia, Dr.ssa M. Zampogna.

D.A. Nesci: Oggi è un evento particolare, non è una lezione vera e propria ma praticamente lavoreremo davanti a voi. Io ho chiesto aiuto al Professor Antonio Forcellino che è una delle più grandi autorità mondiali su Michelangelo, per porre a verifica una mia intuizione rispetto ad un lavoro di uno storico dell'Arte svedese che teorizza che Michelangelo è un artista multimediale. Questa sua idea, che Michelangelo è un'artista multimediale, la basa su una riflessione sul Giudizio Universale che si trova nella Cappella Sistina. Noi abbiamo studiato approfonditamente gli affreschi con Oremland, ma il lavoro di Oremland, interessantemente, non comprende il Giudizio Universale, che sta sulla parete dell'altare invece, nella Sistina. Questo Giudizio Universale il Professore ci racconterà cosa c'è, cosa non c'è, e tutto il resto... Ma chiaramente c'è un discorso che riguarda la morte e la vita nel senso che nel Giudizio Universale, Cristo ritorna, i morti resuscitano e quindi in qualche modo io ho pensato che lì c'era l'elaborazione del lutto. Perché la morte di Cristo è la morte di tutti noi, e la resurrezione di Cristo è la speranza di resurrezione di tutti noi. Quindi io ho ipotizzato, voi conoscete la Psicoterapia Multimediale per l'elaborazione del lutto, che in qualche modo il Giudizio Universale di Michelangelo nella Sistina fosse un prototipo di elaborazione multimediale del lutto. Multimediale perché questo storico sostiene che l'opera stessa, ma ce lo dirà meglio il professor Forcellino, è stata concepita in modo multimediale e quindi associando: il sito, l'architettura del sito, i riti che in quel sito si compivano, in particolare il rito delle tenebre del venerdì Santo, cioè il momento in cui Cristo muore, e quindi che l'opera stessa era stata influenzata dalla musica che veniva suonata in quel momento, e che era il Salmo e il Miserere, e proprio in quel momento c'era una rivoluzione culturale musicale su come bisognava suonare questo Miserere e tante altre cose che ora il Professore vi spiegherà. Voi capite che per noi, per la Psicoterapia Multimediale, questo è un discorso importantissimo, perché fa vedere ancora meglio che la Psicoterapia Multimediale affonda le sue radici nella cultura. Non è una invenzione tecnologica di oggi, ma è semplicemente un'intuizione contemporanea di un rito di elaborazione del lutto antico come l'umanità, e di cui il prototipo culturale nostro è quello di Michelangelo e della sua Arte. Basta, do la parola al professor Antonio Forcellino.

A. Forcellino: Buongiorno, io... Diciamo... L'invito che ho avuto da Nesci a leggere questo articolo sul Giudizio Universale è stata anche un'occasione interessante per me per approfondire una serie di pensieri sull'opera d'arte, ho trovato l'articolo interessante e nello stesso tempo, senza voler diminuire, anche scontato! Nel senso che la fruizione multimediale delle opere d'arte era ovviamente fruizione destinata a quasi tutte le opere d'arte. Soprattutto le opere d'arte che celebravano in qualche modo il potere. A tale riguardo, alcune opere d'arte, in particolare, io oggi vi mostrerò una che è la Tomba di Giulio II, del Papa dunque, che nascevano proprio con la destinazione ad una fruizione multimediale, quindi diciamo, in quel caso il monumento sepolcrale del Papa, quindi del potere, è solo l'enfatizzazione di ciò che avveniva però per tutti, ogni commerciante di cui abbiamo il testamento, artista... Leonardo da Vinci in un suo testamento alla fine lui dice: "Devono essere...". Lascia i soldi per celebrare trenta messe all'anno nella cappella di



San Firenze, nella chiesa di Ambois in Francia. Tutti si preoccupavano di questa celebrazione. Quando appunto il, diciamo, il morto ha una dimensione tale dal richiedere proprio la costruzione del monumento, il monumento è anche una costruzione multimediale più grafica. Sul monumento c'è anche il retro, diciamo risponde a delle esigenze legate alla celebrazione del morto, c'è il ritratto, ci sono alcuni eventi della vita e ci sono... una costruzione iconografica che è legata a quella dello scomparso. E questo vale per i re, vale per coloro che se lo potevano permettere. Per gli altri ci deve pensare la famiglia a fare una cosa un po' più. Allora io però, siccome, naturalmente bisogna essere molto prudenti nell'avvicinarci, secondo me, a delle cose perché indubbiamente la rappresentazione del Giudizio Universale è una rappresentazione legata, io direi alla sconfitta della morte, però nello stesso tempo non è di, cioè, Michelangelo elabora in maniera personale, io proverò a spiegarvi come, uno schema che si portava, veniva avanti da millenni. Io ho affrontato questa cosa nel mio primo libro che ho scritto, che era: "Storia di una passione eretica"; partivo proprio dal Giudizio Universale, quindi se vi interessa lì trovate approfondita tutta la storia, anche iconografica, di come nasce il Giudizio Universale. Appunto le prime rappresentazioni, almeno cattoliche, prendono in prestito come al solito, l'immagine imperiale del trionfo, quindi c'è il Giudizio Universale: è quello il momento del trionfo del Dio rappresentato come Imperatore perché trionfa sulla morte. Questo lo vedremo dopo. Io però prima, vi farei un breve excursus sul rapporto tra Michelangelo e la multimedialità. Nel senso che io quello che posso fare come... Anche se la storia dell'arte è una disciplina che è un po' come la psicologia, che smargina da tutte le parti, qualcuno dice che è una grande chiacchiera... Però, ci sono dei documenti che ci aiutano a capire quantomeno l'attenzione di Michelangelo per la luce, per la musica, per la multimedialità; e questi risalgono già alle prime opere. Quindi io vi mostrerò alcune prime opere di Michelangelo nelle quali è documentato l'idea della multimedialità. Poi dopo, penso, possiamo tornare sul Giudizio Universale ma soprattutto sulla tomba di Giulio II che secondo me è molto più concretamente l'espressione di quanto stiamo dicendo. Dunque questo è l'altare Piccolomini, monumento sepolcrale del Papa Piccolomini, realizzato architettonicamente da Andrea Bregno che è il più grande scultore del Quattrocento, fine Quattrocento, al quale Michelangelo ad un certo momento in poi, intorno al millecinquecento, viene chiesto di scolpire delle sculture. Ormai si è capito che lui è il più grande scultore italiano e i Piccolomini gli assegnano queste sculture. Nel contratto di Michelangelo con la famiglia Piccolomini... Michelangelo che è stato a Siena, a vedere il sito, a vedere il monumento, dice una cosa molto importante, dice: "Le sculture dovranno essere due braccia"; mi sembra due e mezzo, "e quelle più in alto devono essere più grandi anche perché va considerato che si vedono in maniera diversa dal suolo". Quindi già lì lui mette a fuoco le condizioni di fruizione dell'opera nel monumento, non è che pensa alla statua, come viene fatta nel laboratorio, ma la pensa già messa in opera e lo stesso poi accadrà per il David. Questo vedete sono due sculture, quella a sinistra, il San Francesco era una scultura del Torriggiani e che era stato inizialmente incaricato di questo lavoro. Dopo di che viene incaricato Michelangelo e gli viene chiesto di intervenire sulla scultura del Torriggiani. Mi sembra che ne avevamo parlato di questo, è una storia molto simpatica questa perché il Torriggiani era un coetaneo di Michelangelo, molto bello, un ragazzo molto bello e ad un certo punto aggredisce Michelangelo, io ho sempre pensato perché Michelangelo aveva fatto delle avance un po' indisponenti... Ed è Torriggiani a modificare il naso di Michelangelo con un pugno, e Michelangelo si vendica modificando il volto della scultura del Torriggiani. Ciò nonostante si può capire subito la differenza di, la grossolanità e la superficialità della scultura di Torriggiani nonostante l'intervento di Michelangelo rispetto alle sculture che, come vedete, Michelangelo ha pensato già in un'altra, in un altro rapporto proporzionale, in un altro rapporto spaziale, nelle nicchie. Quindi in questo contratto noi abbiamo la parola in un'attenzione di Michelangelo alle condizioni in cui vengono fruite le opere d'arte. Ma passiamo alla Sistina, alla Sistina accadde un



po' la stessa cosa. Michelangelo aveva, prima di lui... La decorazione delle volte riproponeva in qualche volta, la negazione della volta stessa, si dipingeva sulle volte il cielo stellato con dei comparti geometrici, fingendo che la decorazione della volta fosse una decorazione di una parete. Michelangelo compie una rivoluzione enorme perché trasforma la volta in una finta architettura, nella quale sporge una narrazione e inventa la pittura in scorcio in qualche modo: dipinge le figure della volta sospendendole nel vuoto, in maniera da essere credibili viste da sotto. Anche questo è una, come dire, un'attenzione multimediale, perché Michelangelo tiene presente sia le condizioni di luce della finestra e delle finestre che si aprivano nella volta, e le trasporta in questa finta architettura. Ora, quando noi parliamo della Volta Sistina, è molto difficile capirne l'innovazione perché dalla Volta Sistina genera soprattutto la finta architettura prospettica, cinque-sei-settecentesco, qualcosa di cui noi abbiamo molta familiarità, soprattutto a Roma, pensiamo poi a quello che succede nella decorazione di tutte le volte barocche che diventano tutte uno sfondato. Ma in realtà è Michelangelo che inventa questo motivo di rappresentazione, inventando da una parte questa finta architettura che attraversa la volta. Quindi che cosa fa? Dà l'illusione di una realtà architettonica perché, dividendo la volta in costolature, incorniciando le unghie, i pennacchi della volta, ci dà l'impressione di una volta realmente costruita che non è, perché è tutta dipinta e, poi la sfonda al centro e nel centro svolge una narrazione, mettendo le figure in scorcio, rendendole credibili. Questo lavoro finisce nel 1512, e subito dopo Michelangelo comincia a lavorare al monumento di Giulio II, che diventa particolarmente interessante per il discorso che stiamo facendo oggi. Come nasce questo monumento: il Papa nel 1505 chiede a Michelangelo, che è giovane, tutto sommato, diciamo, non era data per scontata la sua grandezza, doveva ancora dipingere la Volta... Di costruire un monumento sepolcrale, Giulio II ha delle idee grandiose, il riferimento è il monumento sepolcrale di Alicarnasso di cui parlavano tutte le fonti romane. Questo grande mausoleo con scolpite intorno le storie del re... E quindi torniamo ad un monumento sepolcrale oggetto anche poi, tra l'altro tridimensionale, quindi l'oggetto tridimensionale impone una fruizione già dinamica. Infatti per tutto il Quattrocento i monumenti sepolcrali dei papi erano stati soprattutto monumenti a parete. Invece Michelangelo elabora con Giulio II, un monumento a tutto tondo, da porre sotto il coro del nuovo San Pietro. Addirittura è da questa idea che nasce l'idea di distruggere e di ricostruire San Pietro, che in questo modo diventa cornice al monumento sepolcrale del Papa. Naturalmente poi il Papa muore, i nuovi papi cominciano piano piano a, da una parte a spingere fuori questo monumento dalla storia del nuovo San Pietro, che intanto si costruisce con grande difficoltà nell'arco di tutto il secolo, ma c'è anche l'ostilità a costruire, diciamo, ad accettare l'idea della celebrazione di Giulio II affidata all'artista che sempre di più si pone come l'artista capace di consegnare una memoria eterna ai propri committenti. E infatti inizia la lotta di tutti i papi a volere per loro Michelangelo, vi faccio solo notare che i papi, come Paolo III, addirittura firmano degli editti pubblici per liberare Michelangelo dal contratto che aveva con gli eredi di Giulio II. Gli eredi a loro volta pretendono l'esecuzione di questo monumento. Questo monumento è quello che secondo me certifica senza dubbio l'attenzione di Michelangelo per la multimedialità. Perché abbiamo delle lettere, quando nel 1532 è chiaro che Michelangelo, che il monumento non può essere costruito sotto il coro di San Pietro e nel frattempo oramai gli eredi di Giulio II non sono in grado di sborsare altri soldi. Michelangelo aveva avuto una cifra altissima per questo monumento. L'accordo era di fare il monumento con quello che Michelangelo aveva già fatto e quindi un monumento a parete. Ma Michelangelo, però, non si accontenta del monumento a parete. Continua ad avere l'idea di un monumento tridimensionale e fa una serie di sopralluoghi per le chiese di Roma, va a Piazza del Popolo, scrive al Duca D'Urbino che è erede di Giulio II e quindi il responsabile. Dice: "A Santa Maria del Popolo, sarebbe interessante perché c'è gran concorso di popolo"; chiaramente tutti i pellegrini che arrivavano dal Nord passavano per Porta del Popolo e la



prima chiesa che visitavano era la chiesa di Santa Maria del Popolo. Però lui dice: “Non vi è lume a proposito”. Perché? Perché in questo monumento Michelangelo concepisce l'idea della luce e l'idea della musica interna al monumento e quindi decide di addossarla alla parete del coro di San Pietro in Vincoli. Voi vedete il monumento a metà restauro, vedete la lunetta alle spalle che è chiusa da questo tramezzo e vedete queste finestre, anch'esse chiuse. Per aprire questa lunetta è stato molto difficile, abbiamo dovuto lottare molto con i soliti professorini, che dicevano che l'idea della lunetta era successiva al progetto di Michelangelo perché l'idea della luce interna al monumento è un'idea barocca. Quindi questa tragica rigidità mentale degli accademici per i quali la periodizzazione avviene a compartimenti stagni. In realtà non è vero, perché, ecco lo vedete dopo il restauro e vedete quella camera di luce, che Michelangelo aveva in mente, al punto che fa aprire quella lunetta con un grandissimo rischio statico: quella lunetta, quella parete deve contrastare le spinte della volta a botte soprastante. Lui la svuota con un miracolo di ingegneria e mette una catena di ferro, che anche quella si pensava fosse stata messa dopo, quando viene messa la lunetta... Dato che, facendo la stratigrafia degli intonaci, si è visto che quella era in fase. Tra l'altro un discorso molto sciocco perché... ho dimenticato di mettere... C'è una incisione del 1550 che è saltata, che dimostrava che la lunetta era aperta. Allora perché Michelangelo vuole aprire quella lunetta? Perché quello era il coro dei frati, il coro dei frati era il luogo dove si faceva la musica, dove nelle messe... Dicevamo il monumento sepolcrale era il centro della celebrazione che diremmo dell'elaborazione del lutto. Nel caso del Papa, anche in quanto celebrazione del potere, celebrazione di se stessi, del capo riconosciuto come lo era Mausolo ad Alicarnasso. E quindi, durante le messe, come vedete sopra ci sono i candelieri, in marmo, bellissimi, bisogna immaginare che venivano accese queste candele e, nascosti nel monumento, il coro cantava. Che è un effetto che è stato rifatto la sera dell'inaugurazione di tredici anni fa, questa cerimonia con questo coro che è andato dentro, che ha cantato, naturalmente l'effetto dell'opera d'arte è completamente diverso. In questo caso poi, io vi dicevo questa storia, questo monumento ha una storia lunghissima. In qualche modo, iconograficamente la storia anche in questa, nella sua ultima versione, il monumento da una parte si riferisce al Papa, dall'altra si riferisce al papato che viene assunto come soggetto impersonale e stagiato da Michelangelo con questo monumento nel contrasto di quegli anni, siamo nel 1542-45 il momento di massimo scontro in Europa tra luterani e cattolici. Michelangelo si schiera con un gruppo vicino ai luterani e quindi sarà poi costretto a negare anche il vero significato di questo monumento e questa è un'altra storia. Però diciamo anche, se noi lo leggiamo in maniera molto superficiale, noi possiamo vedere il Papa al centro e quindi un ritratto importante di Giulio II, quindi l'oggetto della celebrazione, in qualche modo le sue virtù che erano all'inizio condensate in quaranta statue con dei bassorilievi che si riferivano alla vita del Papa ma che poi alla fine viene sintetizzato come dire, da virtù profetiche: c'era una Sibilla ed un profeta alla sua destra e alla sua sinistra, c'è al centro Mosè, e che diventa importante per il discorso che stiamo facendo perché in qualche modo Mosè è il condottiero, quindi Mosè è il Cristo, ma Mosè è anche il Padre, è il duce di popoli, recupera anche questa immagine di Pan conduttore dei greggi, secondo molti psicanalisti, e questo lapsus che esce fuori a Michelangelo, non solo attraverso i corni, quella è una spiegazione che trova anche una legittimazione lessicale, però poi alla fine la scelta di non fargli in testa delle fiamme, ma questi corni, non so quanto inconsciamente anche quella di rappresentare da una parte Pan, il conduttore delle greggi, ma anche il dio sopraffatto, perché Mosè distrugge il dio, il vitello d'oro e quindi sono le corna del vitello sostituito. Comunque il Mosè che viene in qualche modo anche per simmetria, collegato alla figura del Papa è la figura che si volge verso la luce. In realtà Mosè era scolpito, Michelangelo aveva quasi finito in maniera frontale, poi adesso abbiamo scoperto che questa scultura Michelangelo la rilavora per girargli la testa verso sinistra. Perché gli gira? Dal punto di vista tecnico questa rielaborazione è spaventosamente difficile perché lui deve



lavorare all'interno di una materia che è già consumata. E infatti vedete che il Mosè visto da un certo punto di vista denuncia anche questa difficoltà perché la torsione della spalla non segue la torsione della testa. Questo è molto naturale, cioè Mosè si dovrebbe girare... Michelangelo aveva degli studi di anatomia straordinari, invece Mosè gira solo la testa ma tenendo rigide... Perché? Perché era tutto già scolpito e lui riesce con un grandissimo sforzo, un grandissimo artificio a girare questa testa. Perché gliela gira? Perché Mosè si gira verso la luce. Michelangelo aveva aperto una finestra a sinistra, nella parete a sinistra ed essendo questa parete perfettamente orientata a Sud, al tramonto arriva questa luce e colpisce la faccia di Mosè e qua torniamo all'idea multimediale, cioè il monumento si può vedere solo così, si può capire solo con la luce. Anche perché le due metà del Mosè sono portate ad un diverso grado di finitura e questo era stato già notato da alcuni studiosi, cioè il braccio sinistro e la gamba sinistra e il viso sono portati ad una lustratura splendente e si erano fatte delle ipotesi sulla, come dire sulla... Un ossequio alla teoria Medioevale della parte sinistra del corpo che era la parte divina, la parte destra invece era la parte legata al diavolo, al male, insomma secondo me tutte stroncate! Scusate il termine brutale, perché un artista lavora soprattutto in funzione dell'immagine concreta visiva. La parte sinistra del Mosè era la parte che raccoglieva la luce diretta, che veniva da questa finestra. La parte destra era quella destinata a rimanere in ombra. Quindi la profondità, l'effetto, era tutto progettato sulla luce, quindi sulla luce, i movimenti del sole, il tramonto, erano fondamentali. Per questo dico mi sembra un po' scontato l'articolo del professore svedese, non è che, cioè c'è diciamo la funzione dinamico-emotiva della luce e in questo caso della musica, sono un fatto acclamato per le opere d'arte, e questa funzione della luce è ribadita ancora più che nel Giudizio Universale. In fondo negli ultimi dipinti di Michelangelo questi dipinti, vedete questa è la conversione di San Paolo, si sta dirigendo verso Damasco alla ricerca proprio, era un grande persecutore di cristiani, dei nuovi convertiti. La comparsa di Dio tra le nuvole lo atterra, spaventa il cavallo, e questa luce della fede è mostrata da Michelangelo con questo raggio giallo che è una forte incursione innaturalistica nel dipinto perché in qualche modo la luce è l'elemento intorno al quale Michelangelo ragiona in questa sua psicomachia. Psicomachia che se traduco bene è esaltazione attraverso la pittura dei moti psichici. Una rappresentazione dei moti psichici che è caratteristica di Michelangelo, al punto che in queste ultime pitture era andato così avanti verso questa concezione da distruggere quello che era stato fatto cento anni prima. Michelangelo distrugge la prospettiva geometrica razionale, vedete che mette le figure in primo piano più piccole delle figure in secondo piano: c'è il San Pietro enorme rispetto alle figure in primo piano. Questa è una bestemmia per tutti i lavori che avevano fatto i poveri fiorentini: Brunelleschi, Alberti, Beato Angelico... Per rendere credibile, infatti, questo è il periodo che io amo di più di Michelangelo, ed è quello che lo ha reso più moderno. Che invece c'è poi in questo ultimo periodo della sua vita questo suo sbattere i pugni sul tavolo e dire che l'unica realtà che conta è la realtà psicologica. Non è la realtà materiale, cartesiana, matematica, è la realtà psicologica. Al punto che San Pietro è dipinto sulla croce senza i chiodi e questo è interessante perché la chiesa non lo ha potuto tollerare. I chiodi, anche nel precedente restauro, la chiesa e i laici che governano i musei vaticani, hanno cercato di difendere questa scelta che secondo me è una difficoltà della religione a confrontarsi con la realtà psichica, in questo caso con la realtà psichica di Michelangelo che, come dire, va a sporcare il salotto buono, quel salotto che la chiesa continua ad usare per la propaganda e che le immagini di Michelangelo sono quelle più propagandate. Ma non è capace di rapportarsi in maniera razionale. Il direttore dei Musei Vaticani, che deve la sua carriera alla sinistra, diciamo al fatto che è un politico che ha fatto una gran carriera come ministro del governo D'Alema, Paolucci, in occasione di questo restauro... Naturalmente questo non ha il valore di un pettegolezzo, ha il valore di una riflessione sulla conflittualità che provoca una scelta, come dire, psicologica, come quella che fa Michelangelo nel momento in cui dice: "Pietro sta sulla croce perché lui crede al proprio sacrificio, non c'è



bisogno di chiodi per tenerlo fisso sulla croce, è la fede che lo tiene fisso su”. Quindi pensate a quale rivoluzione! E' una psicomachia, è una negazione dell'elemento razionale. Vedete che da questo mondo in cui si compie questa tragedia psicologica, scompare tutto il riconoscibile. C'è il cielo e la terra ridotti ai loro elementi puri. Quindi in questa invenzione di un nuovo mondo espressivo, di un nuovo codice espressivo che naufragherà naturalmente subito dopo Michelangelo, perché poi la chiesa chiederà un controllo fortissimo sulle immagini, e la prima cosa che farà infatti sarà censurare proprio le immagini di Michelangelo, e inizia un nuovo processo di controllo razionale, le immagini devono essere pertinenti, convincenti anche alle menti semplici, e invece la luce, da cui siamo partiti, il monumento di Giulio II, e poi torneremo magari sul Giudizio Universale, la luce che cosa deve fare? Deve individuare e guidare lo svolgimento psicologico così come la prospettiva geometrica lo guidava nelle rappresentazioni precedenti a Michelangelo. Michelangelo sostituisce tutto il mondo razionale, matematico, con il mondo emotivo, cioè la luce, la luce fa venire avanti le figure che devono venire avanti, dà forza ai gesti, dà forza a tutto e torniamo a questo dipinto, diciamo a quella che dovrebbe essere l'ultima creazione pittorica di Michelangelo, dove vedete che la luce ha veramente una funzione narrativa straordinaria: è buio, c'è la morte di Cristo, al tramonto, perché i Vangeli dicono che quando Cristo viene tolto dalla croce torna buio sul mondo, con questa luce che non è del mondo ma che arriva dal cielo, invece dà rilievo al petto della madonna, questa donna che sta per riaccogliere di nuovo nel suo, cioè da una parte partorisce, questo mi sembra, è in qualche modo il dipinto di un parto, e dall'altra è come se lo volesse riportare dentro, che è una forte, nel senso anche scioccante, illustrazione di quello che, del compianto di Cristo morto, quindi di nuovo elaborazione del lutto, che Vittoria Colonna aveva scritto in questi anni e che elaborava in una serie di sedute. C'è questo gruppo degli spirituali che ha in Vittoria Colonna e in Reginaldo Polo una guida spirituale-razionale maschile, che pensa anche al progetto per affermare questa spiritualità in un ambito di potere, che è quello del potere politico-religioso dell'Europa, giustamente lui era il cugino di Enrico VIII, che manovrava gli strumenti. Vittoria è quella che, come dire, offre la benzina alla combustione, e Vittoria elabora queste composizioni letterarie, che vengono recitate in un circolo, come quello nostro, nel quale lei ha una specie di trance, altri trasponevano in scrittura quelle che erano delle vere e proprie visioni, e le più forti sono proprio quelle del compianto sul Cristo, la lotta, diciamo per contrastare il lutto, la perdita di Cristo. In una di queste parla della carnalità, dell'odore del corpo di Cristo e quindi torniamo alla centralità per l'elaborazione del lutto della corporeità, e in questo dipinto c'è una sorta di lapsus, ci pensavo dopo aver letto un po' quell'articolo. Che cosa succede: il dipinto, ce lo hanno spiegato le analisi diagnostiche con le quali noi riusciamo a vedere al di sotto della pellicola pittorica, il dipinto è stato cambiato. In una prima versione l'orizzonte era più basso, che c'è il puntatore? Però lì non lo vedete con questa luce... In una prima versione da qui, dietro questa roccia che è anche una rappresentazione di sepolcro, poi Michelangelo cambia idea e lo sposta sopra, però qui lascia, vedete tra le dita di Cristo, lascia il vecchio orizzonte, questo è uno di quegli elementi, nel senso che Michelangelo oramai dipingeva come gli pareva! Questo doppio orizzonte è una cosa così inspiegabile su un quadro che doveva essere venduto, non avrebbe mai potuto avere un doppio orizzonte, ma siccome questo dipinto ha anche delle parti non finite, diciamo in qualche modo si immette in una fruizione che è diversa da quella di tutti gli altri dipinti, e quindi mi chiedo se anche quella non è, se questo lapsus non ha a che fare con una permanenza, non lo so. Dico solo che c'è questa forte anomalia pittorica, e quindi diciamo, questo attraversamento di queste opere di Michelangelo, soprattutto secondo me dell'opera, del monumento sepolcrale di Giulio II, ci conferma senza ombra di dubbio l'attenzione di Michelangelo alla fruizione multimediale: cioè noi abbiamo la luce e abbiamo la musica, senza questi due elementi questo monumento perderebbe senso. Il monumento vive come un dipinto murale senza colori, solo con il disegno, e la musica e la

luce davano completamente a questo monumento. Ora, diciamo, veniamo al Giudizio Universale, quello di cui parla questo professore svedese è una testimonianza di uno scrittore anche specialista di Storia dell'Arte che nella metà dell'Ottocento viene a Roma e presenza alla cerimonia delle tenebre del venerdì santo, una cerimonia che noi abbiamo un po' in tutte le nostre chiese, io me la ricordo da bambino, dopo le quaranta ore di veglia si spegne tutto e si lascia solo il drappo viola che chiude... La scomparsa della vita dal mondo, in quel caso nella Cappella Sistina viene operata invece che con il drappo viola sul corpo di Cristo, come viene fatto nelle chiese, si opera con il buio: è attraverso il progressivo buio che viene oscurato questo, il corpo di Cristo. E lui cosa vede in questa cerimonia? Vede che inizia il tramonto, quando c'è ancora luce che entra dalla finestra, sono accese ventiquattro candele, che lui riporta al numero dei dodici profeti più i dodici apostoli, un numero simbolico, c'è la lettura dei salmi e alla fine di ogni salmo viene spenta una candela e poi alla fine c'è la musica, c'è il canto, quando la tensione emotiva è arrivata al massimo c'è la musica e il buio, lo spegnimento delle candele e quindi una celebrazione dinamica, multimediale sulla quale, ripeto, come storico dell'arte non è una novità, l'abbiamo visto con la tomba e, semmai è interessante pensare a che ruolo ha avuto Michelangelo in entrambi questi monumenti legati al lutto. Uno il Giudizio Universale. Il Giudizio Universale nella tradizione è il trionfo sulla morte, lo spavento sulla morte, l'orrore della morte per chi si è comportato male, e il premio per chi si è comportato bene. E il monumento sepolcrale, che è il monumento intorno al quale, destinato a perpetuare la memoria, e quindi a sconfiggere la morte con la memoria, l'effigie del defunto e i riti che nel tempo perpetuano la sua memoria e quindi le messe che tutti fanno diciamo, lasciano come legato da far celebrare a questi monumenti, anzi possiamo quasi dire che in fondo dobbiamo il nostro Rinascimento a questo compiacimento narcisistico dei defunti, perché molte delle opere sono finanziate per le cappelle dei patrizi, dei mercanti, cappelle sulle quali, pensate a come pianifica questa cosa Brunelleschi, che capisce che nella città dei bottegai diventati banchieri ci vuole una cappella per ogni famiglia, per cui le sue chiese, Santo Spirito, diventa il modo più razionale per dare più cappelle possibili a più famiglie possibili. Le famiglie a loro volta fanno a gara a commissionare dipinti e sculture per quelle cappelle, ma per fare cosa? Per celebrare il rito di Sparizione. Le messe venivano dette nel compleanno... Cioè è buffo perché io dicevo al Professore che ho perso mia madre a Gennaio e che cosa sto facendo nella chiesa del mio paese? Sto restaurando un crocifisso che sarà intitolato alla sua memoria, quindi diciamo l'arte è...

D.A. Nesci: ...un elaborazione del lutto!

A. Forcellino: Un evento che è per la celebrazione e per l'elaborazione del lutto. Quasi la sua vita non si spiega altrimenti. E diciamo il Giudizio Universale che cosa ha? Ha da una parte una struttura codificata, non c'è una, diversamente da tutte le altre rappresentazioni iconografiche che trovano riscontro in un preciso passo dei testi biblici, nel Giudizio Universale non c'è questo riscontro. E' diciamo, un sedimentarsi progressivo di una tradizione visiva che mette insieme diversi passi, sicuramente l'apocalisse di San Giovanni, l'angelo di cui troviamo traccia, alcune invarianti permettono di riconoscere questa pittura come una rappresentazione del Giudizio Universale. Ci deve essere il libro su cui sono scritti i buoni e i cattivi, l'angelo che annuncia il trionfo, le schiere dei beati e le schiere dei dannati, i diavoli, è un palinsesto che ognuno svolge a modo suo. Michelangelo naturalmente lo svolge nel modo più inquietante. Dobbiamo considerare che quando nel 1542 questa pittura viene scoperta, si desta un grande scandalo! Ci sono le lettere, gli ambasciatori sono scandalizzati, sembra una "stufa", un bordello praticamente, tutti quei nudi. Altri, molti altri cardinali molto sensibili dicono ma è così bella, io darei un milione per avere una sola di quelle figure del Giudizio Universale. Riguardo alle cerimonie, io mi sono stupito che in questo



articolo non venisse riportata la cerimonia di inaugurazione della Volta Sistina che viene fatta... Tra l'altro l'anno scorso ricorreva il cinquecentenario, in Italia non se ne è accorto nessuno. Perché la sera di Ognissanti del 1512 il Papa inaugura la Volta Sistina, prima con delle commedie fatte a palazzo, delle commedie abbastanza brillanti, e poi questa grande messa con venti cardinali, con le porpore d'oro, con tutto il coro. Quindi diciamo anche lì la fruizione è una fruizione cerimoniale. Comunque, diciamo, torniamo a Michelangelo, quello che fa Michelangelo, inizia a dipingere nel, in realtà il progetto è nella mente del Papa Clemente VII già nel 1532-1533, la pittura vera e propria inizia nel 1534-1535, Michelangelo ha sessant'anni e quindi oramai, considerando soprattutto le aspettative di vita dell'epoca, era un anziano, tanto è vero che gli propongono di dipingere ad olio sul muro, che è una pittura molto più confortevole, mentre l'affresco bisogna dipingere in un giorno l'intonaco che si è steso sulla parete. Michelangelo dice che è una cosa per femmine! La pittura ad olio è per preti sfaticati e lui dipinge ad affresco. Michelangelo ha un canovaccio da rispettare, la pittura deve renderla comprensibile, perché non è che uno dipinge il Giudizio Universale che poi sembra una natività! Il Giudizio Universale deve essere leggibile come tale ai contemporanei. Michelangelo però, in linea con la sua psicomachia, che però non nasce nel Giudizio Universale, è una ricerca che Michelangelo fa da sempre. Mi viene da ridere perché io ho consegnato da poco un testo sulle sculture della tomba di Giulio II, dove sostengo che Michelangelo compie una rivoluzione rispetto al Medioevo, cioè il Medioevo comunica attraverso l'emblema simbolico: io per farti capire che ho una carità devo mettere la bambina attaccata al seno, una fiamma sulla testa, che ho la forza devo mettere un leone ai piedi. Dato tutto quello che di nuovo verrà sistemato, dopo questo grande momento di rivoluzione e trasgressione che è il Rinascimento, con la Controriforma ci sarà questo controllo sulle immagini e ci sarà il libro dell'iconografia di Cesare Ripa, che stabilisce come si deve comunicare: se c'è la forza ci deve essere il leone, se c'è la giustizia ci deve essere la bilancia e la spada. Michelangelo invece è la disperazione degli iconografi perché non si capisce mai, lui comincia da subito a cancellare l'attributo e l'emblema a favore... Michelangelo punta sulla trasmissione psicologica, è il primo che rende comprensibile l'immagine attraverso la rappresentazione del sentimento psichico che la figura! E' una rivoluzione di cui non ci si è resi abbastanza conto. Questo avviene per esempio già nella Sistina, ma avviene anche già nelle sculture, in particolare nelle sculture della tomba di Giulio II e per i famosi "Prigioni". Pensate che i due biografi di Michelangelo, allora nella tomba di Giulio II c'erano alcune figure che erano molto identificabili, che erano i profeti e le sibille, cioè coloro che avevano annunciato la venuta di Cristo prima e dopo la venuta: le sibille del mondo pagano e i profeti del Vecchio Testamento. In questo tentativo di sinergia che compie il primo Rinascimento, sono appaiati nell'annunziare la venuta di Cristo, quindi la Delfica con Giona, quindi due figure appartenenti a contesti completamente diversi. Anche nella tomba del Papa, quindi la tomba luogo quantomai simbolico per la rappresentazione del, anche nella religione. C'erano queste figure: c'era Mosè e la sibilla che permangono, fino all'ultimo, vedete Mosè che originariamente doveva stare anche lui sopra come una delle figure che celebrano l'Annunciazione, però poi c'erano queste "Prigioni", queste sculture di uomini nudi che comparivano sui podi alla base della tomba e ne comparivano tantissimi ed erano un po' come gli ignudi della Volta Sistina. Sulla Volta Sistina questi giovani nudi tengono l'emblema sulle spalle e iconograficamente quello era una ripresa di questi putti, reggi emblema dei monumenti pagani, degli archi trionfali. Nella Sistina si spiegano ancora così, nel frattempo sono diventati dei giovani molto belli, Michelangelo era omosessuale, Giulio II era omosessuale, la corte e la cultura rinascimentale era fortemente imbevuta di una cultura omoerotica e quindi la rappresentazione passa attraverso la bellezza di questi nudi maschili. E passa anche nella celebrazione del monumento sepolcrale in cui questi nudi, a posteriori, cercano di dargli una spiegazione iconografica, poi i piani devono essere diversi. Cioè a Michelangelo, secondo me,



interessava esclusivamente l'espressione del sentimento attraverso il corpo, quindi l'attitudine psicologica del corpo, e naturalmente il corpo era di per sé un valore estetico, però doveva corrispondere anche a qualcosa che permettesse ai contemporanei di dire: "Ma che so quelli?". Allora Vasari dice che sono le province soggiogate dal Papa, ma non si sa quante sono queste province perché in realtà il Papa aveva riconquistato Perugia, aveva fatto la lotta per Ferrara per recuperare alla chiesa i domini sottratti dai baroni. Condini dice sono le virtù, sono le rappresentazioni delle virtù, delle arti liberali, ma il numero non torna. In questa celebrazione del lutto, queste, diciamo la cultura di Michelangelo che porta all'espressione e non dal Giudizio Universale, ma che da sempre la ricerca di Michelangelo era incentrata sull'espressione psicologica, sull'attitudine psicologica che non ha bisogno di emblemi. Naturalmente era molto difficile, noi dobbiamo immaginare, comunicare, tu devi centrare come artista prima di realizzarlo, devi innanzitutto idearlo. Cioè se tu vuoi rappresentare un dolore, una malinconia, devi innanzitutto concepirla, poi la devi trasformare in pietra, in colore, questa è un'altra mostruosa difficoltà, ma l'atto terribile è quello della concezione: come rappresentare la forza, la dolcezza, la malinconia, la tragedia, il dolore; e questo è diciamo il lavoro di scavo che Michelangelo fa nella mente umana e nella rappresentazione del corpo. Quindi questi "Prigioni", in qualche modo, nella tomba di Giulio II, io tendo a leggerli come una sorta di come dire, di esorcismo della morte. La bellezza di questi giovani nudi, che è la pienezza vitale, lui è un omosessuale ma anche forse, semplicemente, nella nostra cultura, dalla Grecia in poi, la bellezza maschile dei giovani è la pienezza vitale quindi in qualche modo questo era espresso nel, diciamo, programma iconografico della tomba di Giulio II, la presenza di queste figure era collegata all'esorcismo della morte. Alla possibilità di celebrare la sopraffazione della morte perché poi è sempre tutto, cioè da una parte c'è la necessità diciamo dell'iconografia ufficiale e dall'altra c'è l'innovazione, ma è poi solo l'innovazione che rende immortale un'opera, non è la parte conservatrice, è la parte innovativa, non a caso. E nella tomba di Giulio II all'inizio non c'era quasi niente di cristiano, neanche la Madonna sembra che comparisse nel primo progetto, comincia a comparire dopo. C'era una celebrazione in termini assolutamente pagani. Questa, non so con quanta coscienza, questa salvezza, questo valore salvifico della forza vitale contenuta nel nudo maschile torna nel giudizio universale. Cioè il giudizio universale è il trionfo del Dio sulla morte, cominciamo a vedere che questo trionfo avviene nelle sembianze di un Dio Apollo, bellissimo, fortissimo, perfetto nella sua bellezza giovanile, che irradia luce. Nei Giudizi Universali rappresentati fino a Michelangelo c'è sempre anche quel mondo razionale riconoscibile, ci sono i cori, compaiono anche delle strutture architettoniche, diciamo, i seggi dove sono seduti i beati, i seggi invece dove sono sedute le vergini, che erano tutte queste figure che concorrevano a rendere comprensibile questa rappresentazione e soprattutto compaiono in un modo molto ordinato. Quello che succede nel Giudizio Universale è invece "un rompete le file", uno scompaginamento. C'è questo perno, questo corpo di Cristo da cui irradia luce, irradia forza, perché Michelangelo riduce tutto a questo blu, a questa luce profondissima intorno a cui ruota. C'è una concezione proprio vitale, vitalistica della rappresentazione, che è restituita attraverso appunto il solo corpo maschile nudo. E quindi attraverso i gesti, a partire dal gesto centrale, cioè Cristo muove, alza il braccio e tutto si mette in moto. L'unico punto fermo è il Cristo al centro della rappresentazione e la Madonna, un po' più più basso, al lato, che intercede per l'umanità. Il ruolo della rappresentazione di Maria nel giudizio universale è la madre, attraverso cui gli uomini intercedono per la salvezza della loro anima. C'è l'angelo che, Cristo è contornato dai profeti dell'Antico Testamento, dai santi, i santi sono abbastanza riconoscibili, con i loro emblemi, sono pure loro molto belli, sono molto poderosi... Al punto che in questa rappresentazione si spinse così avanti da dipingere Santa Caterina con la ruota e San Tommaso, qui, vedete Santa Caterina che è riconoscibile perché ha in mano un frammento della ruota, e San Tommaso che ha le frecce, non



San Tommaso, San Sebastiano con le frecce! L'aveva dipinto in maniera così veristica che sembrava una copula, che subito dopo la sua, addirittura, demolirono la parte inferiore di queste figure e le ridipinsero coprendole con quei drappaggi. In qualche modo c'è la creazione di Michelangelo, nel momento in cui Michelangelo crea segue interamente questo suo flusso, psicologico ed emotivo, e probabilmente questo esorcismo era rivolto soprattutto a se stesso. Perché Michelangelo in questa fase della sua vita è assolutamente ossessionato dalla paura della morte, prima di dipingere il Giudizio Universale, Michelangelo ha attraversato la crisi più grave della sua vita. Perché si era schierato a partire dal 1527 con i Medici, con i repubblicani contro i Medici, la Repubblica Fiorentina, purtroppo, siccome era la seconda volta che lo faceva, i Medici lo avevano adottato, questa irricoscenza era diventata intollerabile. Nell'epurazione della rivolta repubblicana vengono sterminati tutti i principali capi repubblicani, Michelangelo era stato fatto ministro delle fortificazioni, quindi si nasconde in una botola sotto il pavimento nella chiesa di San Lorenzo, tra l'altro lo nasconde un suo nemico, sempre l'arte che lo salva! Passa lì tre settimane, dopodiché il Papa da Roma, zio di Alessandro dei Medici che era questo sanguinario principe, incaricato dell'epurazione, che poi muore anche lui per mano del concilio, che poi queste storie, come dire, non finiscono mai bene. Michelangelo viene perdonato perché Clemente VII ha bisogno di far dipingere questa pittura. Questa è la pittura che gli salva la vita! Clemente VII dice: "Tirate fuori Michelangelo, Michelangelo deve venire a Roma a dipingere il Giudizio Universale". E soprattutto noi abbiamo delle lettere degli amici di Michelangelo che, alla vigilia della partenza per Roma, queste lettere nelle quali questi amici dicono: "Michelangelo sta morendo di depressione, non dorme, ha sempre mal di testa, non mangia, e se va avanti così dura pochissimo". E La cosa bella è che lui, cinquantasettenne, viene a Roma e si innamora di Tommaso Cavalieri, e rinasce e gli scrive questa bellissima, le prime due-tre lettere che gli scrive sono bellissime, e in una delle prime non so se la prima o la seconda, lui dice: "Solo chi è morto come me può capire il valore di una rinascita di fronte all'amore". È una cosa bellissima questa! Naturalmente questa poi è la parte complicata per la storia dell'arte perché è ancora in realtà una storia dell'arte ancella di potere, quindi ha questi aspetti che non sono del tutto approfonditi, però Michelangelo inizia questa pittura come, diciamo, elaborazione del proprio lutto dopo questa crisi terribile, però inseguendo questo amore per Tommaso Cavalieri che tra l'altro...

D.A. Nesci: Chi era Tommaso Cavalieri?

A. Forcellino: Tommaso Cavalieri era un giovane di una famiglia nobile romana, bellissimo, che si diletta di disegno, e Michelangelo se ne innamora follemente, e questo Tommaso è un personaggio abbastanza straordinario, secondo me, anche per la storia della cultura, perché Tommaso, che ha delle difficoltà nel corrispondere, noi non sappiamo se c'è stato, se loro sono andati a letto insieme. Quello che sappiamo è che Tommaso riesce a incanalare questa amicizia e a contenerla al punto che sarà lui a chiudergli gli occhi trent'anni dopo! Quindi è molto bella questa relazione, tra questi due uomini, uno giovanissimo... Michelangelo, come sempre, come hanno fatto tutti i grandi artisti, da Proust in poi, Leonardo con Salai, naturalmente vede in questo giovane virtù che non ci sono, per cui lui gli mandava disegni, e quello non sapeva disegnare, gli mandava i progetti e quello... Forse il grande talento di Tommaso è stato di riuscire a contenere questa amicizia e ad avere una funzione fondamentale per Michelangelo, perché quando Michelangelo muore lui è lì accanto a lui insieme ai discepoli, quindi in qualche modo questa storia è una storia molto bella, molto vitale. Nell'elaborazione di questa, è difficile non vedere una proiezione di Tommaso nella figura del Cristo, in questo valore salvifico della bellezza, che aveva avuto per Michelangelo, lui glielo scrive, dice: "Non so come mi sono permesso, io, uno zero...". Fanno

impressione queste lettere, perché uno vede l'uomo divinizzato, l'uomo celebrato da tutto il mondo che si mette ai piedi di questo ragazzino, che sarebbe rimasto sconosciuto per i secoli, dice: "Come ho osato io fare il primo passo verso di voi...". E questi sono i momenti in cui lui invia dei disegni a Tommaso Cavalieri, tra l'altro invia dei disegni diciamo psicoanaliticamente molto interessanti, almeno secondo me, diciamo la lettura che ne ho dato io, perché lui gli invia il Ratto di Ganimede, il Tizio torturato dall'aquila, e la Caduta di Fetonte, che sono tutte rappresentazioni simboliche del proprio amore, nel senso: il Ratto di Ganimede è l'anima rapita dall'amore, l'aquila come simbolo dell'amore. La Caduta di Fetonte è il vecchio che ha osato innamorarsi del giovane e che viene punito per tanta arroganza, perché Fetonte aveva rubato il carro all'Aurora, aveva osato avvicinarsi troppo al sole; e Tizio tormentato dall'aquila, è il tormento amoroso, sempre la tortura di chi ha osato troppo. Lui in questa fase è nel pieno del questo delirio amoroso, naturalmente Tommaso Cavalieri diventa l'uomo più invidiato di Roma, perché tutti i cardinali, il Papa... Michelangelo si rifiutava di fare qualsiasi cosa per nessuno, e tutti vanno da lui per copiare questi disegni. Quindi la rappresentazione del Giudizio Universale in cui c'è l'affermazione della vita e della morte, la vita non poteva avere che queste sembianze...

D.A. Nesci: Però diciamo che in qualche modo Michelangelo stava comunque elaborando il lutto di tutti i suoi amici repubblicani ammazzati realmente!

A. Forcellino: Sì, poi era morto anche il padre, non ammazzato, ma poco prima...

D.A. Nesci: Quindi c'era anche il lutto del padre!

A. Forcellino: Non solo, ma secondo me, il lutto maggiore che Michelangelo stava elaborando è la perdita delle speranze repubblicane di Firenze. Tra l'altro queste speranze repubblicane erano in qualche modo legate a ciò per cui lui aveva lottato tutta la sua vita: il ripristino dell'onore della propria famiglia che era legata, diciamo, appunto alle sorti di un governo democratico, quindi... E tra l'altro una cosa interessante è che questa pittura, secondo me, è alla base dell'incontro di Michelangelo con il gruppo degli Spirituali. Michelangelo viene avvicinato da Vittoria Colonna. Vittoria Colonna attratta, secondo me, dalla forza con cui lui aveva dato... Tra l'altro più che sembianze a lutto, forza alla resurrezione, cioè questo gruppo incentra la cristologia, è il vero centro della teologia eretica prima di Valdes e poi di Lutero insomma, cioè concentrare nel Cristo l'adorazione di Cristo, perché è Cristo che ha salvato, cioè semplificando non ci si salva perché si dicono le messe e si obbedisce alla Chiesa, ci si salva perché Cristo avendo sacrificato se stesso ha salvato, ci ha fatto dono della salvezza. Questa poi è la teologia di Lutero, in maniera molto semplificata. Quindi il vero Dio salvifico è il dio salvifico che loro vedono nel Giudizio Universale, ma anche il Dio salvifico di Tommaso Cavalieri che aveva salvato Michelangelo dal suo lutto, a cui si aggrappa. Tra l'altro c'è questa figura del fiume, diciamo che questa è una cosa che andrebbe approfondita, che compare nella lettera di Michelangelo, a Tommaso Cavalieri, questo attraversamento di questo fiume che in qualche modo poi, il fiume è la vita, il flusso della vita. Parla di fiume anche Vittoria Colonna, nella lettera con la quale accompagna questo dipinto, in dono a Reginaldo Polo. Tra l'altro lo accompagna, in questo sonetto lei dice: "Io vi mando questo Cristo perché voi ne abbiate l'immagine, come ogni amante vuole avere l'immagine della propria amante". Diciamo, le caratteristiche di questo gruppo di eretici italiani, diversamente dalla caratteristica dei luterani in Germania, è l'esaltazione dell'immagine: cioè la matrice pagana della cultura italiana. Un luterano non avrebbe mai associato l'immagine di Cristo all'immagine della propria amata, e soprattutto i luterani non potevano capire Michelangelo, non potevano capire



questa esaltazione della rappresentazione in figura. Loro tolgono dalle loro chiese tutte le immagini, perché interiorizzano e, mi permetterei di dire, mutilano la loro parte sensuale, censurano dalla loro religione tutta la parte sensuale. Mentre noi italiani, come gli spagnoli, in qualche modo come eredi di quel mondo là... Continuiamo a lavorare per immagini e le immagini sono terribili perché sedimentano, diciamo fanno perdere il controllo, cioè sedimentano molti più significati. Quindi questa idea del fiume era anche, secondo me, nel Giudizio Universale, la struttura scenica è, diciamo, in qualche modo, uno scorrere. C'è questa prospettiva di questo fiume, sicuramente guardando questa immagine diremmo un fiume di persone, di gente. E l'altra cosa, che c'è questa rappresentazione però in Michelangelo anche dei diavoli, altro elemento che mi... Bella! Mentre i diavoli della rappresentazione dei giudizi universali, da Bruegel a Bosch, sono brutti, questi sembrano... È una festa gay! Sono pronti per entrare in una festa scatenata del Village di Manhattan, nel senso che non gli manca niente! Hanno dei colori un po' strani... Diciamo che questa vitalità di Michelangelo in questo momento è irrefrenabile, che è secondo me la vitalità del proprio amore, ed è il motivo per cui Colonna, Valdes, Giulia Gonzaga, che erano lì concentrate sulla salvezza di Cristo, vedono questa salvezza rappresentata come mai prima, anche perché l'immagine è insidiosa, l'immagine seduce, senza neanche saperlo, inconsapevolmente, quel Cristo li seduce, li avvince. E ritorna anche in questa immagine qua, perché anche questa è un'immagine del lutto, però è un'immagine del lutto che, come dire, viene tamponata per la bellezza del corpo di Cristo esibito come una spoglia da questi due angeli, tra le gambe della madre, tra l'altro ancora una volta c'è la sottrazione dell'aspetto mortifero nel reclinare la testa del Cristo in maniera da sottrarla allo sguardo, invece esponendo questo corpo che comunque è un corpo atletico, corpo muscoloso, anche se oramai è privo di vita. Quindi, diciamo, questo tipo di rappresentazione aveva in questi momenti cerimoniali una sua fruizione, in altri ne aveva un'altra. Questo spegnere graduale delle candele, quindi questa, era Cristo che spariva dal mondo, questo però non è che lo inventa Michelangelo. È un rito che preesiste, tra l'altro ancora vivo nelle nostre chiese. No? Cioè io penso che il Venerdì Santo, mi piace molto seguire la processione di Amalfi, anche lì il rito è che piano piano si spegne tutto poi, diciamo, c'è la discesa di Cristo dalla chiesa con le luci, e a mezzanotte c'è la musica, diciamo, le campane con l'annuncio, diciamo, questa sinergia è tipica delle cerimonie cattoliche e delle cerimonie già pagane. Tra l'altro le funzioni del venerdì Santo a Roma sono le più importanti. Per esempio questo mi ha personalmente un po' stupito perché noi abbiamo un po' spostato, per motivi forse di consumismo, verso il Natale. Cioè la festa per eccellenza cattolica per noi è il Natale, invece si capisce abbastanza bene, proprio dalla, anche dal poco spazio dedicato nei dispacci degli ambasciatori, cioè alla cerimonia della messa di Natale proprio nessuno... Mentre i riti della Pasqua sono dei riti che coinvolgono tutta la città e ci sono questi dispacci dell'ambasciatore, di tutti gli ambasciatori, che raccontano anche com'è la mondanità di questa situazione: le signore venivano a Roma, cercavano di essere a Roma perché c'era lo "struscio", loro quello dicono: "Oggi sono andata in carrozza, erano più di seimila, quella signora aveva quello..." Esattamente lo "struscio" che si fa per i Sepolcri, perché era anche un momento di forte affermazione della legittimità cattolica, perché si esibivano le grandi reliquie a San Pietro. Tutti andavano a San Pietro, andavano a vedere la Lancia di Longino, il velo della Veronica, e altre... Poi a Roma c'era questa tradizione del Colosseo, la rappresentazione della Via Crucis, della Passione di Cristo al Colosseo, anche quella era una cerimonia documentatissima, noi abbiamo tutti i conti... C'erano delle congreghe che si incaricavano di fare questa celebrazione, quindi sicuramente per la Pasqua erano i riti più importanti e questo delle Tenebre era il centro. Quindi, semmai, quello che può essere imputato a Michelangelo è l'introduzione di un vitalismo pagano là dove non c'era, ecco, io mi sentirei di dire questo. Un Cristo nudo che rivolta il cielo non s'era mai visto!

D.A. Nesci: Che però potremmo dire un tentativo di fare una riparazione del dramma del lutto. Cioè come se, rispetto al problema del lutto, il Giudizio Universale proponesse una risposta multimediale che è una specie di inno alla vita. Non so se mi conforti su questa ipotesi. Perché in questa ipotesi allora l'oggetto della memoria che viene preparato dal terapeuta, dal paziente e dall'artista, al quale si dà esplicitamente una funzione riparativa rispetto al lutto, cioè il tentativo che si fa nella Multimediale è quello di riparare il dolore, tutto il dolore della perdita. E riparare questo dolore della perdita andando a scegliere, recuperare, immagini e musica, che recuperino invece tutto quello che di vivo, di vitale, di bello, c'era stato nell'esistenza di questa persona, a me sembra in questo di trovare...

A. Forcellino: Il momento del recupero però bisognerebbe vedere la cerimonia della resurrezione, perché il momento della riparazione al lutto è la resurrezione, infatti cosa c'era su questo, prima di questo dipinto c'era un dipinto del Perugino che era un Cristo risorto e non solo esistono dei disegni di Michelangelo di Cristo risorto... Di questo momento alcuni hanno ipotizzato che in un primo momento si pensasse a dipingere dietro l'altare della Sistina la resurrezione di Cristo. Ma quello che è più importante è che Michelangelo in qualche modo ibridizza, ancora una volta l'immagine scappa, scappa, perché l'immagine sopravvive? Anzi io poi sostengo che, siccome la spiritualità è una forma superiore alla religiosità cioè, le religioni vanno e vengono. Lo spirito che concretizza un'immagine permane e viene fruito anche quando di queste religioni non c'è proprio più traccia. In questo caso quello che fa Michelangelo è sincronizzare le due rappresentazioni, cioè la morte e la resurrezione, perché in realtà quel Cristo è anche un Cristo risorto. In genere il Cristo risorto è quel Cristo che balza fuori dal sepolcro la mattina di Pasqua. Quindi sarebbe interessante vedere come erano le celebrazioni della mattina di Pasqua nella Cappella Sistina, che erano senza dubbio quello che io vedo ancora nelle chiese soprattutto del sud: i fiori, il ritorno della vita, il grano, l'orzo cresciuto durante la notte; rende più, come dire, è la riparazione del lutto vero e proprio. Già altre volte, per altri motivi, mi ero imbattuto in questa.... Noi mettiamo nella Pasqua l'orzo, ma l'orzo era una pianta che veniva usata anche nei riti dionisiaci. I riti, i Misteri dionisiaci, erano appunto i misteri della scomparsa della vita e della ricomparsa della vita. Perché l'orzo è una pianta che riesce a germogliare anche di notte. Quindi è anche nel, diciamo nella morte, nel buio della scomparsa della vita che però scorre sotterraneamente. Io non direi tanto che Michelangelo ha inventato il... Cioè il problema qual'è, Michelangelo, giustamente forse, serve come cassa di risonanza. Cioè se io faccio, se il professore svedese avesse fatto uno studio su una qualsiasi chiesetta, magari documentandolo molto bene, il suo studio sarebbe relegato... Quando uno entra nel palcoscenico di Michelangelo ha un'attenzione molto più così... Quindi quello che rende particolarmente efficace l'elaborazione del lutto, in presenza di Michelangelo, è perché Michelangelo ti offre la vita, ti offre la vita perché è l'artista che ha meglio celebrato la forza della vita attraverso il corpo umano. Soprattutto in questa fase. Tra l'altro ci sono stati dei tentativi, addirittura, di censurare il Giudizio Universale, come Opera della decadenza e invece forse è l'Opera dell'assoluta pienezza perché sempre in queste sciocche e rigide periodizzazioni, ma anche della vita degli artisti, c'è questa idea che Michelangelo raggiunge il massimo della congruità espressiva con la Volta Sistina e poi dopo una specie di corruzione dell'immagine e invece no, anzi, forse anche l'exasperazione anatomica della Sistina, del Giudizio Universale, può essere messa in relazione come una affermazione vitale. E' la vita che scorre in queste anatomie, deve essere evidente, perché siamo in una fase del lutto.

T.A. Polisenò: Io faccio una considerazione un po' forse più inerente così a questa psicomachia che citavi, mi ha molto affascinato. Mi stavo chiedendo su questa linea se può quadrare la mia impressione che tutto lo scenario del Giudizio Universale riguardi una elaborazione maniacale del

lutto, più che un'elaborazione del lutto in sé. L'elaborazione Maniacale mi viene suggerita dal tema cosmogonico, enorme, del Giudizio Universale. Il Giudizio Universale è l'atto finale, non è la resurrezione. La resurrezione è intrisa di morte e diciamo nel rito inesorabilmente, la resurrezione ha visto l'attraversamento del venerdì Santo, della sepoltura, quindi è un amalgama molto chiara con la morte, la resurrezione... Il Giudizio Universale è il momento finale di arrivo, dell'esistente. C'è il ricongiungimento di tutto, di tutti i morti, di tutti noi con il Cristo risorto. Quindi è questo che a me colpisce...

A. Forcellino: Non capisco, mi interesserebbe il “maniacale”...

T.A. Poliseno: Il valore maniacale, nel linguaggio Psi., che sostanzialmente c'è un diniego, un tentativo di trionfo sulla morte, ma cancellandola. Quindi è uno sforzo imponente, enorme, un tentativo comunque di solito fallimentare perché è impossibile psichicamente, insomma, comunque un tentativo terribile di cancellare l'esistenza della morte. Che è questo, il Giudizio Universale è l'atto finale per cui non c'è più questo ciclo delle sofferenze umane, ci ricongiungiamo tutti con il Cristo, con Dio, e tutto è compiuto. Allora questo elemento, che è quello che ritrovo nella potenza espressiva che tu sottolineavi: la vitalità, la potenza dei corpi, la loro posizione...

A. Forcellino: Sì, questa cancellazione del brutto, io ho fatto riferimento prima ai diavoli. Ma quello che è incredibile, in tutti i giudizi universali, pensiamo a quello del camposanto di Pisa che è quello in Italia più famoso, che è l'incontro dei cavalieri con la morte, c'è proprio il compiacimento dell'orrore. La cosa incredibile, io dicevo prima i diavoli, ma Michelangelo qui disegna anche degli scheletri che escono... Ma sono belli! Cioè lui non riesce a concepire, non si trova il brutto! Cioè se noi pensiamo alle rappresentazioni nordiche, non si possono guardare, sono stomachevoli! C'è proprio il compiacimento...

T.A. Poliseno: C'è il compiacimento del disfacimento.

A. Forcellino: Michelangelo sembra incapace di, e quindi sicuramente poi, cioè lui è maniacale, non c'è dubbio. Maniacale inteso come ossessivamente volto all'affermazione di una propria visione interiore e poi complicata da distrazioni, perché questo suo rapporto con la sessualità non è un rapporto semplice, già lo sappiamo... C'è un passo del, non so se è in relazione con questo, riportato in un dialogo con un suo amico. Lo invitano, un suo gruppo di amici che stanno facendo una gita, dicono: “Ah, andiamo a mangiare da Giuseppe...”. E lui dice: “No, non posso venire perché... Cioè io mi innamoro, e quando mi innamoro io muoio! E quindi nel momento in cui io muoio vengo sottratto a me stesso e non riesco a creare. Invece creando io penso a come difendermi da questo...”

T.A. Poliseno: Sì sì, questo quadra in una situazione tipica, forse di base, forse è un po' un abuso andare così avanti per me che non so quasi niente appunto, neanche della vita di... Però il suo Giudizio, appunto, il tema mi sembra molto chiaro invece, perché il trattenere, il non andare all'incontro, significa mantenere tutto dentro di sé sempre per difendere questa idea di soluzione personale che è una soluzione finale. Il confronto comunque reale con l'altro, con le situazioni di vita comunque impone un vissuto...

A. Forcellino: Allora dicevamo anche l'altra volta il problema del non finito, io dicevo che è inspiegabile come in questo dipinto pure ci sono dei pezzi non finiti, e anche in un altro dipinto, quello che lui fa per Tommaso Cavalieri, che forse ci aiuterebbe perché per Tommaso, ecco! Per

questa lettura che stiamo dando oggi, c'è tutto allora un altro discorso per il crocifisso di Tommaso Cavalieri, perché lui fa questo crocifisso per Tommaso Cavalieri in cui il Cristo è veramente l'icona gay, è bellissimo, sotto il perizoma c'è la percezione del sesso. Cosa che non era mai stata fatta! Mentre in questo non c'è, in quello per Tommaso Cavalieri c'è, e anche in quel dipinto c'è un pezzo non finito. C'è sempre qualcosa che impedisce di...

T.A. Poliseno: Allora in questo ci trovo la conferma, forte, dell'idea maniacale perché se io... Cioè, il finire un'opera vuol dire consegnarla al lutto. Perché è la consegna al limite, e tutto è compiuto e non si potrà, diciamo, tra virgolette, tornare indietro in qualche maniera, quindi l'aria insoddisfatta, un ripensamento, una critica successiva, eccetera, espongono nuovamente a questo ciclo di rivisitazione dove uno si distacca da se stesso, si osserva, si ridefinisce, eccetera eccetera. Invece il non finito potrebbe veramente rappresentare quello che deve rimanere in potenza, deve rimanere potenziale. E attiene alla potenza che uno tenta di esprimere fino in fondo, e forse il massimo compimento della potenza sta nel non finito perché lascia potenziale quell'opera, ancora piena di altre implicazioni che potrebbero...

A. Forcellino: Anche solo un pezzettino?

T.A. Poliseno: Anche solo un pezzettino, simbolicamente per l'artista evidentemente è come dire, quello che ancora si potrebbe mettere e non è contenuto, non è contenuto...

A. Forcellino: Ci volevano tre ore per finire, cioè sia in questo dipinto che in quello di... Ci sarebbero volute due-tre ore per finire, perché non lo ha fatto? Anche nel Giudizio Universale nella Sistina ci sono queste parti non finite, nel senso che lui usa risparmiare alcune zone senza però salutarle.

D.A. Nesci: Questo che voi state dicendo mi fa venire in mente tutti i non finiti della Multimediale, voi sapete che nella Multimediale non è che sempre nel corso della psicoterapia si produce l'oggetto della memoria. Ci sono situazioni cliniche, o proprio... Mi colpiva molto questa cosa, l'artista lascia un pezzo non finito nel video. È successo in un caso, il video che è stato visto nella seduta di screening dal paziente e dal terapeuta, conteneva un pezzo non finito, e contenendo un pezzo non finito non è stato consegnato al paziente. Per cui questo video è rimasto sospeso, per dir così, e interessanti poi questa paziente che non riusciva a separarsi dal marito, per cui si è separata, ha fatto la separazione legata diciamo al termine di questo percorso multimediale, è riuscita a separarsi. Il marito era uno che giocava e quindi le spendeva i soldi, e quindi aveva già rischiato di portarla alla catastrofe economica e anche fisica, nel senso che lei si era ammalata e aveva rischiato di morire, si era salvato per miracolo. Una storia molto tragica, molto drammatica. Comunque lei alla fine era riuscita, dopo questo lavoro con la Multimediale, a fare delle separazioni tra cui la separazione legale dal marito ma, in realtà, il marito non è mai uscito di casa e quindi di fatto si sono separati ma non si sono separati! Così come l'oggetto della memoria è stato fatto ma non è stato finito, nel senso che l'artista non è riuscito a finire un pezzettino, un pezzettino microscopico!

A. Forcellino: Ma perché c'entrava l'artista in questa relazione?

D.A. Nesci: L'artista nella Multimediale viene sempre investito dal transfert del paziente anche se non lo vede mai, il paziente, ma riceve il materiale del paziente, quindi vede le immagini e sente la musica, scelte dal paziente, e produce l'oggetto della memoria del paziente. Per cui, in realtà,

abbiamo visto che ci sono dei movimenti di transfert e controtransfert che arrivano all'artista e che determinano anche certi, tra virgolette, errori nella fattura dell'oggetto multimediale.

A. Forcellino: Allora per esempio si potrebbero diciamo, ipotizzare... Io poi sono abbastanza convinto che Michelangelo non è andato a letto con Tommaso Cavalieri, questa relazione è stata da subito una elaborazione di lutto. Perché se tu non riesci ad andare a letto con l'uomo con cui vuoi andare a letto... Allora questi disegni, il lavoro che ha fatto Michelangelo per Tommaso Cavalieri, potrebbe leggersi come il lavoro multimediale, cioè i disegni che lui fa rappresenta... Poi sembra che avesse fatto anche dei ritratti di Tommaso Cavalieri, in alcuni si vede, però è strano che non ci è pervenuto un ritratto di Tommaso Cavalieri, così com'è strano che l'unico dipinto che poi ha fatto per Tommaso Cavalieri è questo disegno di Cristo crocifisso, quindi l'oggetto salvifico, la redenzione. E lo fa vivo in croce, questa è l'altra cosa. Dimenticavo la cosa più importante! Dunque Michelangelo fa questo Cristo per Tommaso Cavalieri e lo fa vivo, e Paolo IV dichiara eretica la rappresentazione del Cristo vivo in croce nel 1556. Quattordici anni dopo, Michelangelo comincia ad entrare nei guai perché, si sono trovate adesso e si pensava che non ci fossero stampe, insomma una storia complicata, se vi interessa, cioè io l'ho scritta nei miei libri, perché è una storia a cui sto lavorando adesso. Si diceva che questo dipinto, questi disegni, li avesse fatti un allievo di Venusti, mettendo insieme vari pezzi dei disegni di Michelangelo. Invece adesso abbiamo scoperto da pochissimo che semplicemente quelle incisioni, perché tutto quello che faceva Michelangelo veniva poi inciso e divulgato, non si trovavano perché erano state censurate con questo decreto di Paolo IV che proibiva la rappresentazione del Cristo vivo in croce, e invece poi alcune sono scampate e adesso sono venute fuori. Perché lui rappresenta il Cristo vivo a Tommaso, questo bellissimo Cristo vivo a Tommaso Cavalieri, perché alla fine è quello, diciamo la fine del lutto può essere quella? Lui disegna, conosce Cavalieri nel '32, per dieci anni, forse la fase più violenta di questo amore, lui fa solo disegni per Tommaso, disegni in qualche modo autobiografici, il Fetonte, abbiamo detto il Tizio. Poi quando si deciderà a fare un dipinto farà questo dipinto, *la resurrezione* di Cristo, in cui questo Cristo è rappresentato vivo.

D.A. Nesci: E' un lapsus forse interessante, come potresti interpretarlo?

A. Forcellino: No, nel senso che è la continuazione del Cristo del Giudizio Universale, cioè lui fa questo Cristo crocifisso per Tommaso Cavalieri che viene dopo, appena dopo che è ultimato il Giudizio Universale. Quindi fa questo Cristo bellissimo, Anche lì è proprio la vita...

T.A. Polisenò: Forse continua, come giustamente hai sottolineato, la comunicazione autobiografica a Tommaso Cavalieri, quindi come un comunicare all'amante "mi sento come un Cristo in croce vivo"; tra l'altro lui è un eretico e quindi è in croce vivo! Sarà chiaro dopo che si tratta di un'eresia, si sente vivo in croce, lacerato interiormente da questa passione...

A. Forcellino: Però io ho difficoltà ad immaginare che Michelangelo rappresentasse, che pensasse a lui, rappresentandosi come un Cristo vivo così bello. Ho sempre l'idea che l'immagine sia di Tommaso.

E. Grisolia: Adesso sento di essere sulla stessa lunghezza d'onda del dottor Polisenò. La psicologia femminile! Di solito si dice: "Quando sei innamorata rinasci, rivivi!". Ed è vero! Poi noi questo nuovo *status* lo rispecchiamo, lo viviamo, lo vediamo... Pochi giorni fa, adesso non ricordo esattamente quando, ma ora parlando di Tommaso, di questo ipotetico amante di Michelangelo,

faccio questo collegamento... Ho riincontrato una mia collega che non vedevo da circa dieci anni. Tra l'altro l'ultima volta che l'avevo vista si stava separando dal marito. Il marito l'aveva tradita, lei era innamoratissima e la vedevo in una fase di grande tristezza e confusione. Mi sembrava un Cristo in croce, sofferente. L'ho rivista pochi giorni fa e le ho detto: "Ma che hai fatto un lifting? Hai usato il botulino?" E lei: "No, sono tre mesi che ho conosciuto l'amore!" Era rinata! Allora adesso faccio questa associazione: il dipinto del Cristo di Michelangelo, in croce vivo, che riflette la vita, ma anche l'amore, è Michelangelo che si riconosce in Tommaso: vivo!

D.A. Nesci: Anche io la vedo così, cioè Cristo è tutti e due! Cioè Cristo è Michelangelo secondo me, come dice Tommaso, è Michelangelo che soffre come Cristo, è vivo grazie all'amore, al sentimento che lo ha fatto comunque rinascere, quindi paradossalmente quel Cristo è tutti e due: è l'amante giovane e bello, ma è anche il bel sentimento che lui prova sia pur doloroso, perché è un bel sentimento inattuabile, non raggiungibile, però è un bel sentimento, e quindi è un bel sentimento che lo fa rinascere.

E. Grisolia: Anche se in croce, vivo! Sono gli amori più belli quelli così struggenti, quelli che non possono essere vissuti.

D.A. Nesci: ...che non possono essere realizzati.

M. Zampogna: Mi viene in mente, in base a quello che abbiamo studiato in questi tre giorni, di prendere questa opera d'arte come se fosse un sogno, e quindi come se appunto, quando una persona sogna, noi sogniamo la morte di noi, e quindi questo Cristo vivo in croce fosse appunto una parte di Michelangelo, che in quel momento però nel provare amore nei confronti di questa persona, cioè non è che Tommaso d'Aquino... Eh sì, Tommaso d'Aquino! E' come lui si sente in quella relazione, è come lui si vede e cosa lui prova nei confronti di questo personaggio, di questo Tommaso. Cioè non è tanto Tommaso che è un elemento importante, è quello che lui percepisce e sente...

A. Forcellino: E' strano che per Vittoria, che in qualche modo possiamo considerare l'altro vertice di questo triangolo, perché Vittoria intanto è l'unica donna che ha avuto valore per Michelangelo, lui sostanzialmente era un po' misogino, quando si tratta del nipote che si deve sposare lui dice: "Ah, devi stare attento, sono tutte puttane, vogliono solo i soldi, vogliono solo fare le...". Cioè non ha una grande idea, cioè il mondo di Michelangelo è un mondo nel quale le donne non entrano. La prima ad entrare è Vittoria, e anche lì c'è un racconto in cui lui fa questo lapsus, dice: "Forse è il migliore amico che io abbia mai avuto!". Vittoria è la sua guida spirituale, è quella che lo introduce, secondo me, alla possibilità di salvezza, forse è la madre che lo perdona, e lo libera da questo senso di colpa che lui si porta secondo me dietro per la sua omosessualità, perché è tradimento del padre. Lui sente questa sua omosessualità come venire meno al mandato paterno di riportare in auge questa famiglia, eccetera. E Vittoria invece è quella che attraverso questa religione dolcissima per tutti, per tutto questo gruppo vicino all'eresia, che lei chiama "questa dolcissima religione che salva"; salva anche lui, per la prima volta gli offre la salvezza dai suoi tormenti, eccetera. Ed io ho sempre pensato che in questa rappresentazione Michelangelo fosse la Madonna, non so perché ho avuto... Perché lui si è rappresentato... Ecco no, ve lo dico perché c'è un motivo. Perché nella scultura che lui stava finendo e che poi finisce per distruggere in questo momento di autolesionismo, di cui abbiamo già parlato, cioè lui stava facendo una scultura per la propria tomba, e in questa scultura c'è Cristo abbandonato, un po' come lui quasi nella sua cosa, la Madonna che lo sorregge, c'è Maddalena a destra, ma c'è Nicodemo alle spalle che lo sostiene. Nicodemo era l'ebreo che non aveva avuto il coraggio di

professare apertamente il suo amore per Cristo e che lo andava a trovare di notte, c'è un problema di doppio nicodemismo: nicodemismo religioso e nicodemismo sessuale per Michelangelo. E lui si rappresenta come Nicodemo che da dietro sorregge Cristo e si rappresenta con il proprio... E' l'unico autoritratto che abbiamo di Michelangelo. Io l'ho sempre vista come una cosa di maternage, cioè una cosa femminile. C'è Nicodemo che sorregge Cristo, in qualche modo vicino per me a questa rappresentazione. Cioè nello stesso meccanismo per il quale nel crocifisso Michelangelo è come si sente per questo Cristo vivo, in questo caso io ho sempre pensato che Michelangelo fosse la Madonna.

E. Grisolia: Posso dire anche quest'altra cosa? Mi viene da pensare al sogno: nel sogno vengono sublimati le situazioni che viviamo attraverso le immagini, il sogno prende uno scenario non voluto, nel senso che è l'inconscio a dipingere, a creare le scene... La stessa cosa accade per il dipinto dell'artista: è l'inconscio che guida e dà le immagini. Ora è vero che la lettura è soggettiva, quindi come dice lei (Prof. Forcellino): "Nicodemo sostiene il Cristo". Io penso al ruolo della Madonna, al sostegno, dove lo vorremmo e quello da dare alla parte di noi che soffre di più. Lei Professore dice: "Michelangelo lo vedo nella Madonna". Io, invece, Michelangelo lo vedo in tutti e due! Nel senso che il Cristo è la sua parte maschile deturpata e sofferente perché non può manifestarsi come vuole. L'altra parte soffre ugualmente, si tratta della parte femminile, che associavo alla mia amica che, nella spiritualità, ha potuto in un certo senso riavvicinare, amare, inglobare quella parte femminile che, forse, Michelangelo non accettava.

A. Forcellino: Sì, è strano che alla fine della sua vita, cioè alla fine della sua vita lui riconosce alle donne e a questa donna, il valore più alto che c'è nella scala umana, cioè il valore di guida spirituale. Lui era seriamente, diciamo, affezionato a Vittoria, infatti dice che... Diciamo questa lettura psicologica rende un po' più liberi della lettura a cui noi normalmente seguiamo. Perché in questo rapporto tra Michelangelo e Vittoria Colonna, e i momenti di autenticità sono rivelatori poi di un rapporto che noi possiamo immaginare: lui le riconosce questa guida spirituale, e lei fa il maternage! Perché per esempio abbiamo una lettera, Michelangelo che tra l'altro non si muoveva mai da Roma, nel '43, nel pieno dell'elaborazione di queste opere, va a trovare Vittoria Colonna che è a Viterbo, dove nel '42, diciamo, Viterbo è dove si riunisce questo circolo dove fa l'editing di questo libro eretico: "Il beneficio di Cristo morto sulla croce". Allora troviamo la lettera di Vittoria a Reginaldo Polo che dice: "Senti, sta arrivando Michelangelo nostro, non è che mi puoi prestare per una quindicina di giorni gli occhiali perché lui, poverino, sta lavorando così tanto alla Paolina, non ci vede bene, io ne ho già ordinati per lui un paio a Venezia che farò montare su un piede d'argento, però non sono ancora arrivati, e se non gli servono vorrei che li usasse lui". E' strano, troviamo una donna nel suo ruolo assolutamente femminile, cioè c'è lei che si preoccupa della cosa pratica, è puro *maternage*, e la stessa Vittoria, a Reginaldo Polo, si era posta anche lì come madre e ancella a questo che era poi il capo spirituale... E questa donna che in realtà aveva queste visioni, però aveva anche una capacità di accoglienza molto forte.

E. Grisolia: Questa donna ha permesso a Michelangelo di scoprire ed accettare la sua parte femminile.

A. Forcellino: Sì, per la prima volta, forse lui si concilia.

E. Grisolia: Vittoria Colonna gli ha fatto da psicanalista oltre che da guida spirituale! Sempre una mia riflessione: oltre che da guida spirituale, gli ha fatto da analista.



A. Forcellino: Beh, infatti, certo, lei scriveva e lui diping... Cioè in qualche modo l'intellettuale che elaborava è lei, in generale, anche in questo gruppo. Però è un intellettuale di tipo nuovo, femminile, quello che poi secondo me si è interrotto per quattrocento anni nella cultura. Cioè Vittoria Colonna è una donna che impone in punto di vista femminile anche nella cultura spirituale. Perché lei aveva, le visioni, sono una razionalità impregnata di sensualità. Cioè, diversamente dal pensiero maschile che è sempre sul filo del controllo, lei porta il valore aggiunto di una condivisione sensuale, emotiva, che è, diciamo almeno un po' più femminile, e Michelangelo conserva le sue poesie fino alla fine.

D.A. Nesci: Eugenia ha usato la parola analista, in senso di psicoanalista. Quindi lei voleva sottolineare quello che tu dici sulle visioni e sulle poesie, quindi lei che va nella stessa direzione, perché io potrei concepire le visioni e le poesie come un metodo associativo. Cioè come un andare per libere associazioni, piuttosto che andare per razionalità. Invece di usare un pensiero razionale, della veglia, logico, usare un pensiero associativo che è quello della poesia lirica e della visione. Quindi in qualche modo mi sembra carina l'ipotesi di Eugenia che Vittoria Colonna sia stata anche la psicoanalista ante litteram di Michelangelo. Perché di nuovo, non è che Freud ha inventato la psicoanalisi, queste cose c'erano da sempre, queste funzioni c'erano da sempre, come tu giustamente dicevi, ma che che l'arte sia multimediale è da sempre, e non è che solo Michelangelo è artista multimediale, certo se noi facciamo vedere Michelangelo questo diventa un amplificatore di una verità che comunque è una verità universale.

A. Forcellino: Questo discorso sulla elaborazione del lutto riportato, spostato sulla relazione tra Michelangelo e Tommaso, direi che qualsiasi forma di sentimento profondo ha bisogno della multimedialità, dell'elaborazione, cioè o il sentimento, come dire, si compie nell'unione sessuale allora è perfettamente concluso, cioè non ha bisogno di, ma tutte le forme di sentimento che vivono un conflitto hanno bisogno di un'elaborazione multimediale. Quindi questa idea di questi disegni che Michelangelo, certo sono anche degli strumenti di seduzione che lui invia a Tommaso Cavaliere. Tommaso ha la bellezza, lui ha il talento, lo scambio deve avvenire... Però sono indubbiamente degli strumenti che Michelangelo usa anche rivolti a se stessi forse, proprio come una forma di analisi degli strumenti di controllo della propria passione: nel momento in cui lui disegna il Fetonte, sta riflettendo su quanto è pericoloso per lui innamorarsi-avvicinarsi al sole, innamorarsi di Tommaso. L'arte è sempre comunque una terapia analitica. Sia essa nella sua dimensione intercerimoniale della cappella Sistina, che nel disegno che fa di sera Michelangelo e annota al margine: "Vi mando questo schizzo per Urbino ditemi se vi può... Se no domani ne faccio un altro". Quindi una cosa molto intima, molto contenuta, molto immediata, però che è una forma di terapia analitica, cioè si placa Michelangelo con quel disegno. Lui sta vicino alla Colonna Traiana, Tommaso sta al ghetto, lui sta facendo quel disegno, e quello che può fare per comunicare, visto che non può stare con Tommaso dove vorrebbe stare.

T.A. Polisenò: Forse si potrebbe anche dire così, forse un po' ricostruendo quello che tu dicevi, l'aspetto rivoluzionario anche di Michelangelo, questo rompere con la tradizione medievale come usare l'iconografia classica diciamo a modo suo, oppure non usarla proprio tanto da lasciare anche zone ambigue all'interpretazione. Stando alle letture rigide che si possono fare queste, spero di aver capito bene, sono delle opere d'arte collocate nel contesto storico e hanno un effetto anche evidentemente dirompente. Ma potremmo allora dire che forse viene inaugurato, in embrione ancora, un modo di rappresentare un dialogo interiore, attraverso le creazioni, e cioè noi potremmo

anche immaginare, come è anche scontato poi, un'opera d'arte sia una narrazione e che racconti di qualche cosa che evidentemente è complesso, perché riguarda gli stati interiori dell'artista, una descrizione di un mondo interno, ovviamente, intricato più o meno fortemente con il mondo esterno: ci sono gli aspetti storici e comunicativi di un eventuale fruibilità, adesso pensavo, certa arte moderna ha spinto all'estremo questo aspetto della esposizione di un mondo interiore quasi di uno stato emotivo allo stato puro, lasciando il fruitore solo, con una risonanza altrettanto emotiva del tutto individuale e personale. Noi siamo in un'epoca altamente individualista, probabilmente sulla fruizione, mentre forse la tradizione antica non era così spintamente individualistica ma doveva essere sociale, di uso sociale, di uso quasi didattico addirittura. Quindi non si poteva affrancare completamente questo... Lui rompe, è rivoluzionario perché in realtà ci sono ampi margini per, se ho capito anche questo modo, completamente il tuo discorso, ampi margini proprio per rompere con quello che è atteso dalla...

A. Forcellino: Sì sì, infatti in questo sono sereno perché ho già dato alle stampe questo, cioè non è un pensiero contingente.

T.A. Polisenò: E' un pensiero ben elaborato!

A. Forcellino: Quello spostare dal, cioè spostare il centro della comunicazione dalla tradizione iconografica, che poi è quello che tenta disperatamente di rifare la Storia dell'Arte come disciplina: spiegare le immagini soprattutto in relazione a un contesto e ad una tradizione che le rende fruibili. Invece al lato opposto c'è azzerare la tradizione da parte di Michelangelo, per spostare nella narrazione innanzitutto del sentimento. Che è una cosa difficilissima! Che secondo me finisce con lui. Cioè riprende con gli espressionisti, neanche con gli impressionisti, riprende con Picasso, riprende con Munch, con la corrente espressionista, nel senso che poi l'Arte ha l'aspetto socialmente comunicativo che prevale. C'è un'ultima cosa però, è strano perché, che cosa succede adesso in questa storia dei doni, Michelangelo, Colonna, Tommaso: la Colonna chiede a Michelangelo in una lettera, dice: "Ci sono qui dei gentiluomini del cardinale di Mantova, mandatemi il crocifisso anche se non è finito, lo voglio mostrare a questi gentiluomini". Quindi, la Colonna segue e partecipa all'elaborazione di questo crocifisso. Poi c'è un'altra lettera, non sappiamo se è prima o dopo, ma a questo punto devo presupporre prima, in cui lei dice: "Ho visto il crocifisso, che ha crocifisso nell'anima mia quanto altre pitture vidi mai. L'ho visto bene a lume dallo specchio". Cioè lo aveva visto, lo aveva, pensiamo, aveva messo le candele vicino allo specchio per amplificare la luce e guardarlo bene. Lei dice: "Ditemi, perché se è di messer Tommaso io ve lo restituisco. Ma se non è già suo io non sono per rendervelo". Poi c'è una lettera di Michelangelo che dice: "Ah, io vi stavo preparando una sorpresa...". Secondo me lui corre ai ripari, e gli fa questo quadro qua, dice: "Io non ve lo dicevo perché volevo fare una sorpresa, ma stavo preparando per voi un altro dipinto e poi però adesso sono stato scoperto"; e lui dice, diciamo, una frase: "Male il fa chi troppo aspetta". E quindi, diciamo, questi due dipinti, che sono due dipinti segreti, non a caso è nata tutta una storia perché Vasari aveva scritto che lui ha fatto dei disegni. Che siccome poi venivano divulgati attraverso le stampe, Vasari pensa che lui ha fatto dei disegni, in realtà lui aveva fatto dei dipinti. Siccome tutti volevano dei dipinti da Michelangelo, soprattutto il Papa, i cardinali, e lui non glieli fa. Però li fa a queste due persone che sono i suoi due, diciamo, interlocutori, su un piano emotivo diciamo però, è strano, se uno pensa, perché pure questa è una storia di lapsus, perché lui glielo lascia vedere, lei lo vede e dice: "Non te lo do più!". Però io ne sto facendo un altro e allora... Infatti io ho sempre pensato che tra i due dipinti, quello per Tommaso è a lungo pensato, è un dipinto maschile dedicato. Tra l'altro lui, Tommaso, era professava alla confraternita del crocifisso



quindi questo crocefisso ha un valore anche religioso, e infatti lui lo mette nella cappella di famiglia dalla quale esce solo due secoli dopo per essere venduto come tutte le cose italiane. Quello di Colonna, invece, è sempre interessante questa storia, lei lo regala, ha fatto tanto per avere da Michelangelo questo dipinto e lo regala a Reginaldo Polo, di cui lei si professa madre e ancella, perché è la grande speranza di rinnovamento, e Polo dice: “Io l'ho avuto dalla marchesa di Michelangelo, di mano propria di Michelangelo, l'ho avuto dalla marchesa, ne posso avere un altro”. Lui pensa che la marchesa... Però diciamo, anche nella circolazione di questi oggetti c'è una trama psicologica perché, intanto non sono oggetti mercantili, sono al di fuori dallo scambio economico ma partecipano dello scambio affettivo, neanche religioso, affettivo, e stabiliscono un po' la, il loro destino. La Colonna lo regala a Polo, il quale Polo, secondo la mia ricostruzione, lo regalerà alla sua morte, lo destinerà al più, come dire, al più intransigente, al più spirituale dei suoi eredi, questo Crisostomo Calvino, un calabrese testa calda, che aveva partecipato al concilio di Trento e che ne era così nauseato che quando loro vengono sconfitti, si auto esilia in Croazia dove fa una specie di vita da santo, tenderà una vita da santo, e a lui arriva questo quadro. Quindi, diciamo, reliquie spirituali che seguono tutte altre... Ora di fronte a questo c'è il piccolo calcolo dei nostri accademici, che siccome hanno sbagliato, questa è la cosa che personalmente a me stupisce di più: su questi due dipinti è stata ricostruita la storia, è stato ricostruito la diagnostica, sono gli stessi pigmenti di Michelangelo, cioè una cosa incredibile. Ma voi non sapete la censura che c'è nel riconoscimento, perché c'è l'errore dell'Accademia! Avendo gli accademici seguito per tradizione Vasari, che dicevano non sono dei disegni, loro ogni volta che vi ci sono imbattuti hanno detto: “No, ma sono state fatti da altri”. E io vedo anche nella difficoltà di riconoscere l'oggetto, c'è la difficoltà di riconoscere l'inconscio di Michelangelo, di riconoscere la dimensione che va oltre la dimensione artistica, perché per esempio il crocefisso di Cavalieri è documentatissimo anche nei suoi passaggi dalla famiglia ai collezionisti che per un secolo lo comprano e lo rivendono come Michelangelo. Poi la tradizione moderna che è una tradizione di, come dire, di messa in ordine e quindi una tradizione di censura, mentre la tradizione critica sei-sette-ottocentesca, è una tradizione mobile, aperta, chiasmata, la tradizione novecentesca è una tradizione di censura...

T.A. Polisenò: Da catalogo!

A. Forcellino: Sì, di catalogo. Ma inteso nel senso peggiore! Cioè il catalogo lo fa l'Autorità, e quello che conta è l'Autorità, indipendentemente dal documento che l'oggetto si porta dietro. E' solo l'Autorità che decide ciò che esiste, ciò che è legittimo, insomma è una storia bella, perché invece poi questi oggetti, se uno pensa... Poi adesso, se uno pensa quello che è successo l'anno scorso... Poi io ho fatto analisi cinque-sei anni quindi, poi è sempre stata la mia passione, mi piace vivere parallelamente questa cosa. C'è sempre l'espurgo del lapsus! Che è successo l'anno scorso: è stata trovata alla dogana una copia di questo dipinto qua, di un collezionista che ce l'aveva in famiglia, sempre la stessa storia Michelangelo non Michelangelo, che quando c'è stata la mostra, che io ho portato in mostra questo dipinto dall'America, lui ha capito e la prima cosa che stava facendo è portarlo fuori, dall'Italia. A quel punto i funzionari, siccome c'era stata la mostra, lo hanno riconosciuto, lo hanno vincolato, lo hanno bloccato, è stato adesso restaurato. Ed è venuto fuori che è una copia perfetta di questo, proprio fatta anche lì, perché c'erano i documenti, Giulio Romano aveva fatto una copia di questo dipinto, ed è la copia di Giulio Romano. Però le autorità sono, come dire, gli si è prosciugato... Mentre hanno fatto il vincolo, perché lì rischiavano che il quadro... Loro hanno un mese per vincolare e quindi loro, facendo il vincolo, fanno un gesto di riconoscimento che nega la tradizione, perché dice: “No, siccome oramai noi sappiamo che esistono... Questo potrebbe essere uno di quelli quindi noi intanto te lo vincoliamo, tu, se vuoi fargli attraversare le frontiere,

devi chiedere l'autorizzazione". Accanto a questo c'è l'afasia! E' un anno e nessuno ha scritto, io non lo faccio perché secondo me non spetta a me, sarebbe anche inelegante avendo... Però è incredibile questa storia, cioè c'è questa storia che va avanti ma siccome si scontra con, come lo possiamo definire, con un tabù violato che getta una luce terribile, anche di stupidità sulla tradizione accademica. Siccome la tradizione è potere e allora non si può mettere... Insomma vedremo come, che l'ultima è che su questo adesso stanno facendo le impronte digitali, sono riusciti ad isolare le impronte digitali e tornerebbero con le impronte di... Un'altra storia che devo dire poi, a me era chiaro da altro che fosse un Michelangelo: dai documenti, dal non finito, da altre cose, diciamo questo aspetto da crime story. È un aspetto, lascio più a mia figlia che è un'appassionata di C.S.I. e di queste altre cose. Insomma la storia di queste reliquie è vera perché, Vittoria, generosa come tutte le donne, che fa? Lo da a Polo.

E. Grisolia: Perché per Michelangelo il quadro è finito! Ho pensato che questo lo abbia fatto per dire: "Non sentite ciò che provo?". Allora anche il crocifisso per Tommaso non era finito!

A. Forcellino: No, anche questo non è finito. Anzi questo è un delirio proprio dei non finiti!

M. Zampogna: Ha spostato proprio la prospettiva, nel piano...

A. Forcellino: Ha spostato il piano, però qui vedete, qui non è finito, cioè questo rosso, siccome adesso c'è luce... Non è il rosso della piega come potrebbe sembrare. È il rosso della preparazione che non è stato coperto. E anche qui c'è un non finito perché c'è il bruno e come vedete il dipinto è così, e quindi quel pezzettino è così, allora uno dice: "Due ore ci vogliono, perché non lo fai!".

M. Zampogna: Perché l'uomo è imperfetto!

A. Forcellino: No, io penso che lui avesse il terrore della... La consegna alla morte del... Perché in tutte le sue opere c'è sempre qualcosa di non finito, ed è stato incredibile perché adesso che abbiamo visto la copia, giustamente, quello la copia la finisce. Giulio Romano, il cardinale gli dice: "Fammi la copia!"; e quello fa la copia. Mica si permette di lasciare... Del crocifisso ci sono tre copie perfette.

M. Zampogna: Ma come si chiama? Perché lo vorrei vedere...

A. Forcellino: Il Crocifisso per Tommaso Cavalieri e La Pietà per Vittoria Colonna. Quindi ci sono sempre dei piccoli dettagli non finiti.

T.A. Polisenò: Però questi, diciamo, io sono vabbè, affascinato per altri, ovviamente su un altro piano da questa narrazione, da questo racconto di due opere d'arte intime sostanzialmente, cioè, veramente restituiscono questa dimensione di dialogo interiore, però anche a tanti livelli diversi, non solo quello interiore di Michelangelo, ma di dialogo vero tra personaggi interni, perché noi potremmo dire, come un po' voleva dire anche Eugenia, che Vittoria Colonna è un aspetto anche di se stessi, come per tutte le nostre relazioni umane dentro di noi, una persona che è significativa rappresenta anche delle nostre cose, e poi c'è quella relazione storica con l'intellettuale del gruppo degli spirituali, quella che è la guida, quella che materialmente ha un ruolo sociale e quindi un po' tutta una serie di attenzioni di buona educazione. C'è tutto questo, allora la cosa straordinaria è la possibilità forse che danno queste opere di studiare su più livelli questi aspetti tenendoli uniti fra di

loro e quindi trovando delle chiavi nuove anche nella composizione del quadro.

A. Forcellino: Infatti l'ultima annotazione sull'Accademia, è sul cinismo dell'Accademia, nel senso che, non lo so, non è un salto, ma ogni volta che io penso a Berlusconi, al perché in Italia si sia potuto produrre un orrore del genere, perché al di là di quello che... Semplicemente di fronte alla continua bugia, provata, perché uno in ogni comunicato dice una cosa, io non vado oltre, semplicemente dico che è un orrore. Poi penso all'Accademia che è il centro da cui tutto dovrebbe generare, ora quello che noi stiamo dicendo qua, chiaramente questa storia in Italia va avanti da due anni, l'ha fatto l'Istituto Centrale del Restauro, ha pubblicato un catalogo, con le evidenze, eccetera. Proprio il valore così straordinario di questi oggetti, poi alla fine, al di là dell'autografia. Non capisco come si dovrebbe provare di più, però quella è una storia vera, cioè che il crocifisso di Tommaso sia stato venduto nel 1797 dalla famiglia Cavalieri al mercante Bryan di Londra, e in quella occasione loro scrivono: "Questo è il crocifisso fatto da Michelangelo per Tommaso, l'unico originale, eccetera". Quella è storia, così queste lettere in cui Vittoria... La non volontà di riconoscere l'errore, è sottrarre al mondo questo. È quello che io non capisco! Il cinismo dell'intellettuale è il crimine del mondo! Cioè il narcisismo di chi vive del proprio potere è ciò che porterà, purtroppo il nostro mondo, che nel nostro mondo poi il narcisismo è dilagante, mi sembra. Uno appena si può permettere di... Non lo so, non voglio dire, è già un mostro di narcisismo. Prima era narciso il re, quelle personalità. E invece qui siamo a una lotta senza quartiere, e mi spaventa. E anche io amo queste opere per questo, io ho anche, come dire, restituito l'autografia della scultura del Papa, che adesso è accettata universalmente. Ma quello che mi appassiona, sono queste opere qua. Perché mi appassiona la loro storia, mi appassiona, sono come una chiave per entrare in delle porte sempre, in cui scopri nuovi, e allora non è giusto sottrarre al mondo, può sembrare paradossale ma non è giusto. Ci sono delle persone che tra quando è scoperto e tra quando sarà definitivo, moriranno, c'è uno spazio di tempo, e allora tu, la cosa più brutta è la censura. Cioè dicevo di questa vicenda il New York Times ha fatto tre pagine, in Italia non hanno scritto un... Perché poi in Italia è tutto più controllato, perché sui giornali non scrivono i giornalisti, dei professionisti della notizia e dell'indagine, scrivono i professori quindi scrivono solo in funzione di quello che è... E anche per me la cosa più brutta, poi chiaramente c'è un livello più ristretto in cui queste cose stanno andando velocemente perché ecco, l'aver vincolato la copia significa aver riconosciuto... Però l'importante è che si mantenga l'onorabilità di quei tre-quattro imbecilli che continuano a pensarsi i grandi studiosi, perché hanno la cattedra a Pisa o a Napoli e sono solo dei piccoli aborti di un'idea di cultura. Cioè tu le cose le devi discutere! Cruciale un sonetto con cui Vittoria, non puoi dire: "No, ma lei diceva..."; oppure: "Le pitture però erano disegni". Vai a fare l'analisi e scopri, non io, l'I.S.C.R., e scopri che è una tempera. Nel '45 solo Michelangelo dipinge a tempera e questo è provato anche da altri motivi, tutti gli altri sono passati all'olio ma lui siccome non fa pittura da cavalletto, usa la tempera. Fai l'analisi stratigrafica e trovi la successione del Tondo Doni, ma trovi anche l'uso dei pigmenti. Cioè, per la metà, ad Amsterdam hanno appena riattribuito un Van Gogh che aveva la stessa storia, identica, e la metà dei documenti. Però noi, proprio perché la storia dell'arte è soprattutto, diciamo, ci interessa come possibilità di manipolazione. Sempre che poi, Michelangelo è l'artista per eccellenza che va salvaguardato, e questa è una storia... Com'è che il Papa, il cardinale Farnese, la regina di Francia Caterina dei medici gli chiede qualcosa ma lui non fa niente. E a chi fa gli unici due dipinti, a chi li regala: all'amante e alla guida spirituale. Anche questo mette un po' in, e non solo, quella pazza della Vittoria Colonna che fa, lo dà a Reginaldo Polo, insomma! Sono storie un po'...

T.A. Polisenò: Inaccettabili!

A. Forcellino: Inaccettabili sì da molti punti di vista. Infatti poi che cosa si era fatto per esempio: costruire sulla relazione tra Michelangelo e Vittoria una normale relazione eterosessuale che metteva tutti e due al sicuro, che è una cosa per chi è dentro la storia di queste due persone, e dei documenti anche questa è una storia nauseante, perché una tale violazione della personalità di entrambi che così, però insomma...

D.A. Nesci: Io direi di chiudere qua, se qualcuno vuole chiedere ancora qualcosa al Professore lo può fare e poi noi cercheremo di pensare sicuramente assieme ad Antonio Forcellino per l'anno prossimo.

A. Forcellino: Io penso che sarebbe bello fare lì, cioè ricostituire il momento multimediale nel luogo che era stato pensato, poi con poca fatica.