

Freud e il Mosé di Michelangelo

Jerome D. Oremland

*Traduzione di Milos Zahradka Maiorana,
riveduta e corretta da Domenico Arturo Nesci (Giugno 2010)*

Le relazioni tra Freud e Mosè, Freud e Roma, Freud e la statua del Mosè di Michelangelo (fig. 1) sono complesse.

Senza dubbio, Freud si identificava molto con la figura di Mosè. Chiaramente Freud si sentiva, analogamente a Mosè, come il leader designato di un piccolo gruppo di persone portatrici di un progetto epocale. In questo senso è significativo che il suo ultimo libro si intitolò *Mosè e il Monoteismo*.

Sappiamo che Freud confidava ai suoi amici che Roma era la sua città preferita e che i suoi viaggi nella città eterna gli davano una gioia particolare. Sappiamo anche che Freud ha sempre coltivato un profondo interesse per l'archeologia, che collezionava oggetti antichi, e che usava la metafora dell'archeologia per descrivere il suo modo di vedere l'inconscio dinamico. I suoi due concetti cardine, l'inconscio dinamico e la rimozione, erano spesso illustrati da Freud con l'analogia dello studio dei diversi strati in uno scavo archeologico. Roma quindi lo affascinava naturalmente, proprio per la possibilità di immergersi contemporaneamente nei suoi diversi periodi storici, stratificati nelle strutture architettoniche di epoche diverse, dal mondo antico, attraverso il medioevo, il rinascimento e l'epoca barocca, fino al mondo moderno; Freud provava per Roma lo stesso grande fascino che questa città esercita tuttora su di noi.

Paradossalmente Freud soffriva di un'inibizione psicologica che non gli permise, per molti anni, di visitare Roma. Solo nel Settembre del 1901, un anno dopo la pubblicazione dell'*Interpretazione dei Sogni*, Freud, grazie alla sua auto-analisi, riuscì a liberarsi dal suo blocco psicologico e visitare finalmente Roma, per la prima volta. In quell'occasione andò a vedere proprio la statua del Mosè e tornò a rivederla nei suoi numerosi viaggi successivi. Lo scritto *Il Mosè di Michelangelo* ha una storia curiosa. Freud lo pubblicò in forma anonima nel 1917 in una importante rivista di psicoanalisi. In quel periodo, infatti, riteneva che questo scritto avesse solo "una certa somiglianza con il metodo psicoanalitico".

Giulio II e la sua tomba

L'idea originaria per la Tomba di Giulio II (fig. 2) cominciò a svilupparsi nel 1505. Il Papa commissionò il progetto per la sua tomba (in realtà un mausoleo) a Michelangelo. La tomba doveva essere posizionata nel centro della nuova Basilica di San Pietro che era in costruzione in quel periodo sotto la direzione del Bramante. Questa idea originaria nasceva da un uomo incredibilmente centrato su di sé e veniva affidata al genio artistico di un giovane scultore che era, a sua volta, estremamente ambizioso. Si proponeva la creazione di un mausoleo in grado di competere con la tomba del satrapo persiano Μαύσωλος ad Alicarnasso, una delle sette meraviglie del mondo antico. Infatti è dal suo nome

che deriva la parola mausoleo. Sin dall'inizio questo progetto appariva impossibile da completare.

Il Mosè doveva essere solo una delle quaranta statue da includere nel mausoleo e probabilmente è stato il primo pezzo ad essere portato a termine. Oggi, oltre al Mosè, ci sono altre tre statue effettivamente completate: lo schiavo morente e lo schiavo ribelle, attualmente al Louvre, (fig. 3) e La Vittoria (fig. 4) che sta nel Palazzo Vecchio, a Firenze, mentre le statue incomplete di quattro Schiavi (fig. 5) si trovano nell'Accademia, sempre a Firenze.

La tomba di Giulio II continuò ad essere un impegno gravoso, per Michelangelo, persino dopo la morte del Papa, all'età di settanta anni, nel 1513. Michelangelo ebbe da discutere con la famiglia dei Della Rovere, i discendenti di Giulio II, finché non arrivarono ad un compromesso, nel 1545. Il compromesso tra Michelangelo e la famiglia Della Rovere è l'attuale tomba muraria in San Pietro in Vincoli, con il Mosè al centro della composizione.

La Statua

Il tema della statua deriva dall'episodio biblico dell'Esodo (32), nell'antico testamento. L'Esodo racconta la storia di Mosè che ricevette da Dio la missione di condurre gli Israeliti fuori dall'Egitto politeista, in cui vivevano in schiavitù, per guidarli verso una terra che era destinata a loro come dono divino. In questa terra promessa Mosè avrebbe dovuto fondare una nazione basata sul culto di un solo Dio.

La storia veterotestamentaria del loro travagliato viaggio viene celebrata da almeno tremilacinquecento anni nella festa religiosa della Pasqua ebraica. Come raccontato nell'Esodo, Mosè ed il suo piccolo gruppo di seguaci iniziarono un lungo e pericoloso viaggio dall'Egitto verso ovest, attraverso il deserto del Sinai.

Durante una pausa, il gruppo si accampò alle pendici del Monte Sinai e Mosè salì verso la cima mentre i suoi si riposavano. Dopo l'apparizione di Dio, Mosè ridiscese dal monte con in mano le Tavole della Legge con i Dieci Comandamenti, il fondamento della morale Giudaico-Cristiana.

Quando Mosè ritornò al suo accampamento si accorse, con orrore, che gli Israeliti erano tornati al culto pagano dell'idolatria politeista. Si indignò allo spettacolo della sua gente che ballava intorno al Vitello d'Oro, un idolo pagano, l'antitesi del monoteismo. Da uomo irascibile, quale era, Mosè perse il controllo e ruppe le Tavole della Legge, un atto che, nei secoli, venne interpretato e reinterpretato in molti modi.

Nel Rinascimento quando ci fu una rinascita dell'interesse verso le tradizioni culturali ebraiche ed arabe, lo studio di Mosè fu approfondito dagli studiosi cristiani. Teologicamente, Mosè fu visto come una figura assimilabile a Gesù e paralleli tra la figura di Mosè e quella di Gesù divennero un soggetto prediletto nelle rappresentazioni artistiche. Quelli tra voi che sono venuti con noi a visitare la Cappella Sistina si ricorderanno che sul muro settentrionale c'è una serie di affreschi del XV secolo raffiguranti scene della vita di Mosè che riecheggiano, sul muro meridionale, episodi simili della vita di Gesù.

Le rappresentazioni più comuni di Mosè lo dipingono adirato, con le Tavole innalzate sopra la sua testa, pronto a romperle scagliandole per terra (fig. 6). La statua di Mosè del Michelangelo (fig. 7) è completamente differente e questa differenza era quello che affascinava Freud.

Il Mosè di Michelangelo

Freud notò che il Mosè di Michelangelo non è un Mosè che è sul punto di distruggere le Tavole della Legge. Il gigante rivolge uno sguardo intenso verso la sua sinistra. Non c'è alcun dubbio che quest'uomo stia provando una profonda rabbia e delle intense emozioni che sono visibilmente

contenute nel suo corpo. Freud notò che nella sua mano destra, quella con cui il Mosè tiene le Tavole della Legge, l'indice gioca con la barba e le Tavole sembrano sfuggirgli di mano. La posizione della gambe è tale da dare l'impressione che egli stia per alzarsi e muoversi in avanti. Se lo facesse, le Tavole cadrebbero sicuramente a terra.

Freud visitò la statua molte volte e fece addirittura eseguire da un artista degli schizzi (fig. 8) che incluse nel suo manoscritto del 1917 (fig. 9). Freud giunse ad una conclusione psicodinamica su ciò che era stato rappresentato. Nel suo ragionamento, questo è un Mosè che si rivela come una figura complessa. Si vede chiaramente l'ira negli occhi e nei muscoli tesi del gigante, ma la tensione del suo corpo ed il gesto di incertezza della mano che gioca con la barba indicano nello stesso tempo esitazione ed incertezza. Il Mosè di Michelangelo è un gigante infuriato, dal carattere irascibile, in conflitto con se stesso (fig. 10).

Qual'è questo conflitto? Freud ipotizza che mentre Mosè è pieno d'ira e di delusione verso i suoi seguaci, egli è pienamente consapevole del fatto che quelli sono i suoi fedeli e che non può rischiare di perderli scacciandoli a sua volta. Un'irosa vendetta avrebbe solo rovinato il suo piano rendendolo irrealizzabile. Deve superare la sua rabbia ed invece di fare una ritorsione deve rinnovare la fede dei suoi seguaci per portare avanti la sua missione. In conclusione, questo gigante non è né un uomo comune né un Mosè come tutti gli altri. Michelangelo ci fa vedere un grande leader in un momento di conflitto. Freud ci aiuta a vedere perché questa statua è una delle massime opere d'arte di tutti i tempi (al di là del suo virtuosismo tecnico).

Freud e la Storia dell'Arte

Nel suo primo scritto sul Mosè Freud aveva introdotto un nuovo paradigma per lo studio delle opere d'arte. Freud si assicurò sulla validità di questo suo metodo solo venti anni dopo la stesura del lavoro e lo incluse, riconoscendone la paternità, tra le sue pubblicazioni. Il paradigma che Freud introduce è quello dell'interpretazione per cui diventa possibile giungere a delle conclusioni sulla capacità di emozionarci che sembra emanare da una determinata opera d'arte. Prima di Freud, il campo della storia dell'arte si interessava solo a ricostruire il contesto storico delle opere: la loro origine, il loro sviluppo, il loro destino e le influenze culturali che avevano agito sull'artista nel produrle. Freud diede modo di scoprire come e perché le grandi opere d'arte ci coinvolgono emotivamente. Tredici anni dopo il manoscritto sul Mosè, nella sua monografia su Leonardo da Vinci, un'opera di cui andava molto fiero, Freud introduce il suo secondo paradigma per lo studio psicoanalitico dell'arte: la biografia psicoanalitica. La monografia su Leonardo è uno studio brillante su come i conflitti, consci e inconsci, nella vita di Leonardo, sia nell'infanzia che nel corso successivo del suo sviluppo psichico, sono riflessi nella sua produzione artistica. Presi insieme, lo studio psicoanalitico delle opere d'arte e lo studio psicoanalitico della vita dell'artista in relazione ad esse, ci offrono due grandi strumenti per capire meglio la natura del processo creativo e la forza evocatrice dell'opera d'arte.

Vorrei tornare ora a ciò che possiamo imparare dal modo in cui Freud ha studiato la statua del Mosè. Il suo metodo di studiare l'arte è simile al suo modo di interpretare i sogni. I sogni, come la pittura e la scultura, sono essenzialmente non verbali. Sia nei sogni che nelle opere d'arte le immagini presenti sono condensazioni visive di affetti ed idee. Ci sono però delle grandi differenze e delle difficoltà di ordine diverso quando si tenta di darne un'interpretazione.

Schematicamente, nell'interpretazione dei sogni il paziente racconta il sogno. Mentre lo ascolta, con attenzione liberamente fluttuante, il terapeuta fa delle associazioni libere a partire dalla narrazione e da ciò che viene detto dal paziente. Essenzialmente, il primo passo del processo interpretativo consiste nella proiezione delle associazioni dello psicoanalista sui sogni del paziente. Essenzialmente l'analista proietta i pensieri che gli sono venuti in mente spontaneamente associando sui pensieri riferiti dal

paziente prima di raccontare il sogno, sul sogno stesso, sui pensieri del paziente espressi dopo la narrazione. Definiamo tutti questi pensieri come associazioni al sogno. Queste sono di estrema importanza. Le incongruenze, le divagazioni e le apparenti contraddizioni logiche nelle associazioni devono essere riconosciute dall'analista come dei non sequitur solo apparenti che invece segnalano improvvisi mutamenti di significato con cui l'inconscio cerca di esprimere e, nello stesso tempo, di celare, contenuti rimossi da cui la coscienza si difende e che si esprimono in modo mascherato nelle immagini oniriche.

Se il terapeuta seguisse unicamente il filo delle sue associazioni e presentasse le sue interpretazioni basandosi solamente su di esse, si tratterebbe di una "analisi selvaggia". E tuttavia, l'analisi selvaggia è comunque lo stadio iniziale, ma ovviamente taciuto dall'analista e non comunicato al paziente, dell'interpretazione dei sogni. L'analisi selvaggia, e questo è il punto cruciale, viene progressivamente corretta e tradotta nei termini del paziente usando le associazioni del paziente alla luce dell'interpretazione del sogno che viene formulata dall'analista. Sono le associazioni del paziente quelle che guidano il terapeuta e gli consentono di selezionare, tra le proprie associazioni, l'interpretazione psicoanalitica.

Se il processo si svolge in modo fluido, e cioè se il *controtransfert* dello psicoanalista non è troppo invasivo e non interferisce con la sua capacità di ascolto, si realizza una convergenza sempre maggiore tra i pensieri del terapeuta e del paziente. Essenzialmente questo processo diventa un dialogo – un dialogo (che resta silente da parte del terapeuta) tra il conscio e l'inconscio dell'analista, da un lato, così come tra il conscio e l'inconscio del paziente, dall'altro lato. L'eventuale interpretazione che viene ad essere formulata si evolve attraverso questo dialogo che è assolutamente unico nel suo genere.

La mia ipotesi è che un'esperienza simile avviene tra lo spettatore e l'opera d'arte. I pensieri consci ed inconsci dello spettatore dialogano con i messaggi consci ed inconsci che l'artista ha rappresentato attraverso l'opera d'arte e contenuto in essa artisticamente. Il rischio in questo processo è dovuto al fatto che non c'è alcuna possibilità, da parte dell'artista, per controllare il dialogo con delle associazioni conseguenti. Qual'è il fattore correttivo, in rapporto ai pensieri dello spettatore, nel caso dell'opera d'arte?

Possiamo imparare qualcosa da Freud su come correggere questa grave mancanza? Credo che il metodo usato da Freud nel suo rapporto con il Mosè di Michelangelo abbia creato inconsapevolmente un prototipo: quello di rivisitare varie volte l'opera d'arte.

E' davvero stupefacente osservare come le reazioni dello spettatore cambino ogni volta che rivisita l'opera d'arte. La nostra coscienza ed il nostro inconscio lavorano sui nostri pensieri in rapporto con l'opera d'arte nello spazio di tempo tra le varie visite. Relazioni di forma, colore, posizione degli arti, composizione dello sfondo, eccetera, cambiano in modo stupefacente davanti ai nostri occhi. Un osservatore attento si accorge delle distorsioni che introduce ogni volta che rivisita l'opera d'arte; nota come l'opera d'arte lo influenzi progressivamente. Gradualmente ci accorgiamo che stiamo dialogando con l'artista sia a livello conscio che inconscio. Poco alla volta stiamo facendo venir fuori le idee e le emozioni che l'artista ha condensato nella sua opera. E' un processo perfetto? Certamente no - ma nemmeno l'interpretazione dei sogni lo è!

Consentitemi di illustrare ora, con un esempio, come queste condensazioni di idee ed emozioni nelle rappresentazioni artistiche, spesso interpretate come errori, ambiguità e ridondanze, sono invece il prodotto di una stratificazione di significati – sono appunto condensazioni artistiche che amplificano il potere evocativo dell'opera d'arte.

E' stato spesso osservato dalla critica che il *Davide* di Michelangelo (fig. 11) ha le mani ed i piedi troppo grandi in rapporto alle proporzioni del corpo intero. Si è voluto spiegare questo fatto sostenendo, a volte, che la statua era stata fatta con l'idea di essere vista dal basso; altre volte asserendo invece che era un necessità tecnica dovuta al particolare blocco di marmo da cui fu fatta la statua; altre volte si è detto semplicemente che si è trattato di un errore artistico.

Ma il metodo delle visite successive, consentendo di guardare la statua da ogni lato e da varie prospettive, rivela che le mani ed i piedi troppo grandi sono quelli di un adolescente, e come in ogni maschio adolescente prefigurano lo sviluppo del suo corpo nell'età a venire. Attraverso questa condensazione artistica Michelangelo, come la natura stessa, rende visibile ciò che è destinato ad avvenire. L'eroico ragazzo scolpito da Michelangelo ha già in sé i segni della sua potenziale grandezza. Alcuni di voi probabilmente si ricordano che l'anno scorso abbiamo discusso il fatto che al tempo in cui Michelangelo creò la Pietà di San Pietro (fig. 12) ci furono delle critiche, peraltro proseguite fino ai giorni nostri, per il fatto che il viso della Vergine appare più giovane del volto del Figlio morto. Abbiamo discusso su come questo particolare possa essere un riferimento autobiografico – in questo Michelangelo avrebbe rappresentato la sua idea di una madre sempre giovane. Sappiamo infatti che Michelangelo fu separato dalla sua madre naturale e affidato ad una giovane balia. Sappiamo anche che la sua vera madre morì poco dopo che Michelangelo le fu restituito quando aveva solo sei anni. Michelangelo quindi ha avuto veramente una madre che non è mai invecchiata.

Ma ad un altro livello, attraverso questa condensazione artistica, Michelangelo ha mostrato, nella Pietà di San Pietro, il desiderio universale di ritornare alla madre della nostra nascita. La statua diviene una rappresentazione del ciclo di nascita, morte, e ritorno nelle braccia della madre per una rinascita. E' il ciclo mistico. Non c'è un inizio e non c'è una fine. E' una potente visualizzazione della Resurrezione. Infatti la statua, se vista dall'alto, appare come un cerchio (fig. 13) – uno yin/yang di vita e morte.

Tornando al Mosè

Come già detto, l'interpretazione di Freud del *Mosè* di Michelangelo ci restituisce un Mosè diverso. Invece di un Mosè in collera, il Mosè di Michelangelo è un leader in conflitto interiore. E' un uomo che vive una lacerante tensione tra la sua ira ed il timore che questa possa distruggere il suo progetto.

Quelli che si sentono più attratti dal metodo psicoanalitico biografico punteranno su un'interpretazione biografica della statua, basata sulle esperienze di vita di Michelangelo. E conoscendo la vita di Michelangelo sanno che sia lui che il Papa Giulio II erano uomini irrequieti, irascibili che subivano violenti sbalzi di umore. Del resto, il volto Mosè rappresenta la faccia di Giulio II (fig. 14).

Come Michelangelo era considerato quello che i Francesi chiamano un *enfant terrible* il Papa Giulio II era considerato dagli Italiani un *pontefice terribile*. Sappiamo di un incontro tra i due uomini in cui Giulio II, in un momento di collera, colpì ripetutamente Michelangelo sulla schiena con il suo bastone. Per tutta risposta Michelangelo si dileguò dal Vaticano e se ne tornò a Firenze lasciando il Papa con la sua collera. Ci volle parecchia diplomazia per giungere ad una riconciliazione ma Michelangelo era consapevole che doveva piegarsi, alla fine, alla volontà del Pontefice. Michelangelo sapeva benissimo che cosa significava dover controllare l'ira per riuscire a completare un progetto.

Tornando alla strana storia iniziale dello scritto Freudiano *Il Mosè di Michelangelo*, ci sono dei fatti interessanti nella vita di Freud che potrebbero essere all'origine del manoscritto.

Freud aveva quarantaquattro anni quando cominciò ad ottenere dei riconoscimenti e questo successo fu dovuto in gran parte alla pubblicazione, nel 1900, del suo libro *L'Interpretazione dei Sogni*. Il libro non fu un *best seller* ma avvicinò a Freud alcune delle persone che ebbero un ruolo importante nello sviluppo della psicoanalisi - Sandor Ferenczi, Ernest Jones e Carl Jung.

Tra questi Carl Jung aveva un posto speciale nelle aspettative di Freud. Jung aveva venticinque anni quando si avvicinò alle idee di Freud. Jung, che lavorava al famoso ospedale psichiatrico Burghölzli di Zurigo, fu attratto dalle teorie di Freud perché leggendo *L'Interpretazione dei Sogni* si rese conto che quello che Freud scriveva era un aiuto prezioso nel suo lavoro di psicoterapia con pazienti schizofrenici. In quel periodo il Burghölzli, sotto la direzione di Eugene Bleuler, era diventato uno degli ospedali per malattie mentali più importanti del mondo e Bleuler era il più autorevole esperto in

questo campo. A lui si deve infatti persino l'adozione del termine schizofrenia.

Freud era quindi lusingato dal fatto che un discepolo prediletto di Bleuler, Jung appunto, si fosse appassionato al suo lavoro. Quando, nel 1909, Freud fu invitato a presentare una serie di conferenze alla Clark University, negli Stati Uniti, ottenendo per la prima volta un riconoscimento da un'istituzione universitaria, scelse come compagni di viaggio in questa impresa Ferenczi, Jones e Jung. Durante la visita in America, Freud e Jung parlarono molto tra loro, confrontarono i loro sogni, le loro fantasie, ed altro. Jung non mancò occasione per dichiarare sempre la sua assoluta fedeltà ai principi della psicoanalisi. Dopo la conferenza, Jung continuò a viaggiare negli Stati Uniti e fu accolto con molto entusiasmo, al punto che dopo il primo viaggio tornò spesso a visitare gli Stati Uniti.

Freud e Jung ebbero una fitta corrispondenza e nel 1910 Freud nominò Jung, allora trentacinquenne, Presidente a Vita e primo Direttore Responsabile della rivista scientifica internazionale della *International Psychoanalytic Association* – ovviamente un ruolo di estremo prestigio all'interno del nascente movimento psicoanalitico. Questa nomina suscitò una forte rivalità tra Jones, Ferenczi e Jung. Presto, Freud si sentì dire, probabilmente da Jones e Ferenczi, che nonostante Jung professasse la sua lealtà, quando parlava senza che Freud fosse presente non esitava a deviare dalle sue idee pur di guadagnarsi il favore del pubblico. Inizialmente Freud non diede molto peso a queste dicerie pensando che fossero provocate dalle solite gelosie tra fratelli.

Ma un'altra difficoltà venne a presentarsi tra Freud e Jung. Sabina Spielrein, una studentessa di San Pietroburgo che studiava medicina a Zurigo, ebbe un episodio di schizofrenia e fu curata da Jung al Burghölzli. Jung avrebbe curato Sabina per dieci anni fino al 1914.

Intorno al 1910 Freud ricevette delle lettere dalla madre della paziente dove si diceva che la figlia avrebbe rivelato di aver avuto rapporti sessuali col Dottor Jung. Freud non prese in considerazione questa accusa ma ripose piuttosto alla madre della paziente che era normale che una giovane donna si innamorasse del suo medico nel corso di un trattamento psicoanalitico e che probabilmente si trattava solo di una fantasia.

Dopo non molto tempo, la moglie di Jung, Emma, scrisse alla moglie di Freud, Martha, chiedendole di intervenire. A questo punto la madre di Sabina insistette con la figlia perché andasse a Vienna a consultare Freud. Già nel 1913, circa tre anni dopo, Freud giunse alla conclusione, curando Sabina Spielrein, che Jung aveva dei seri problemi caratteriali e che spesso si schierava contro le sue idee quando dava delle conferenze. Nel 1914, infine, Freud fu informato del fatto che Jung era stato mandato via dal Burghölzli per i suoi rapporti sessuali con Sabina Spielrein.

E' stato proprio durante questo periodo di conflitto interiore che Freud scrisse *Il Mosè di Michelangelo*, proprio nel momento in cui si rese conto che aveva commesso un grave errore mettendo Jung in una posizione di rilievo all'interno del movimento psicoanalitico. Freud stava combattendo con la consapevolezza che quello che considerava il suo erede diretto, come amava chiamarlo, aveva rotto il suo patto e non gli era più fedele. Proprio perché aveva dato lui stesso a Jung un ruolo di spicco all'interno del nascente mondo della psicanalisi, Freud era seriamente preoccupato del fatto che il modo in cui avrebbe reagito alla situazione che si era creata con Jung avrebbe potuto compromettere il futuro della sua missione. Come il Mosè di Michelangelo, Freud si trovava ad impersonare la figura del leader indignato che è consapevole che dare libero sfogo alla sua rabbia e vendicarsi con rappresaglie verso il traditore avrebbe avuto conseguenze disastrose per il movimento psicoanalitico. Si potrebbe allora ipotizzare con un buon margine di fondamento che la stesura del manoscritto ha costituito parte integrale del lavoro di elaborazione che Freud ha dovuto attraversare per risolvere il suo conflitto con Jung.

La Tomba Murale

Cominciamo con un paio di commenti non-psicoanalitici riguardo alla Basilica di San Pietro in Vincoli ed alla Tomba Murale di Papa Giulio II. La costruzione della basilica risale al V secolo e fu terminata nel 440 da Eudoxia, moglie dell'imperatore Valentiniano III. Fu costruita su un precedente luogo di culto cristiano dell'epoca di Costantino, in onore di una reliquia importante della vita di San Pietro.

La tradizione ci tramanda che le catene che avevano legato San Pietro a Gerusalemme furono portate a Roma dalla madre di Costantino, Elena. Quando queste catene furono poste accanto a quelle che avevano legato San Pietro nella prigione Mamertina, sul colle Capitolino, si fusero tra loro. Una grande chiesa fu allora costruita in onore delle catene fuse che erano tenute in una teca di cristallo e poste sotto l'altare principale.

San Pietro in Vincoli, anche se ha avuto vari interventi architettonici durante il papato di Sesto IV, Giulio II, e sfortunatamente nel 1875, è una chiesa importante perché, nonostante tutto, è una delle meno alterate tra le chiese dell'epoca dell'imperatore Costantino. Ci dà un'idea di come erano le prime chiese cristiane e di come era la Basilica di San Pietro prima della sua distruzione e del rimpiazzo con l'edificio del Bramante che vediamo oggi.

La tomba murale di Giulio II fu completata seguendo il disegno di Michelangelo del 1547, trentaquattro anni dopo la morte di Giulio II. Rappresenta una serie di compromessi e di difficili negoziati tra le idee di Michelangelo e quelle della famiglia Della Rovere che afflisse l'artista in tutto questo lungo arco di tempo. Dall'idea iniziale di un complesso autonomo a sé stante, su tre livelli, con quarantasette statue, che doveva occupare il centro della Basilica di San Pietro, il progetto si ridimensionò fino a diventare una tomba murale con tre statue e le annesse decorazioni che possiamo vedere oggi. Anche nella scelta della chiesa dove collocare la tomba di Giulio II si giunse ad una soluzione di compromesso, si scelse, in opposizione alla Basilica di San Pietro, una chiesa della famiglia Della Rovere, San Pietro in Vincoli, la chiesa dove Giulio era stato cardinale prima di essere eletto Papa.

Ai due lati del Mosè, completato nel 1503, ci sono due statue completate nel 1540. Secondo il Vasari e il Condivi rappresentano Lia e Rachele. Rachele (fig. 15) rappresenta la vita contemplativa mentre Lia la vita attiva. Rachele (fig. 16) prega vestita come una monaca con un velo sul capo. Lia (fig. 17) tiene in mano un diadema ed un ramo di alloro.

La figura centrale della Vergine (fig. 18) era stata solo abbozzata da Michelangelo ed affidata ad altri scultori ed ai loro assistenti per essere completata, come anche le statue laterali: la sibilla e il profeta.

L'opera centrale è il Mosè di Michelangelo. Sopra il Mosè vediamo la statua di Giulio II in una curiosa posizione reclinata, alla Etrusca, disteso sopra un sarcofago vuoto (fig. 19). In realtà Giulio II è sepolto accanto a suo zio, il Papa Sesto IV, sotto una semplice lastra di marmo, davanti al monumento a Clemente X, nella Basilica di San Pietro. Come era stato stipulato nell'accordo con la famiglia Della Rovere, solo il volto di Giulio II, nella statua reclinata sul sarcofago, fu scolpito da Michelangelo mentre il resto della statua, le due statue laterali e le decorazioni furono completate dal suo assistente Urbino.

Negli anni ci sono state varie controversie sulle protuberanze a forma di corno sulla testa del Mosè (fig. 20). Generalmente viene sostenuto che questa stranezza derivi da una traduzione errata del termine ebraico *keren* in latino. Il termine ebraico *keren* doveva essere tradotto come "radiosità" invece che come "corna". In realtà la Bibbia nell'originale ebraico testimonia che dal volto di Mosè emanava della luce. In effetti in molte opere d'arte del primo Rinascimento Mosè viene rappresentato con dei raggi che scaturiscono dalla sua fronte (fig. 21). Durante il tardo Rinascimento, invece, nel periodo in cui la Chiesa Cattolica cercava di dissociarsi completamente dalle origini Ebraiche della fede e combatteva contro il protestantesimo di Lutero, questa traduzione errata fu incoraggiata. Mosè fu mostrato non come un precursore di Gesù e un uomo illuminato, ma come un impostore, il leader di una tribù sbandata, appunto come un diavolo con le corna (fig. 22). Interessantemente, questo tratto del Mosè di Michelangelo fu interpretato da Freud in una chiave non religiosa. Per Freud il termine biblico si

riferiva alla fronte spiccata di Mosè, un aspetto che in inglese si definisce *bossing*. Il *bossing*, ossia la fronte accentuata, tradizionalmente è un segno di grande intelligenza.

Un altro mito associato a questa statua ha a che vedere con una fessura sul ginocchio destro di Mosè (fig. 23). La leggenda racconta che Michelangelo, dopo aver completato la statua, le avrebbe scagliato contro un martello gridando “Ora parla!”. Ma certamente questo non è mai accaduto.