

Le intuizioni di Freud davanti al Mosè di Michelangelo

La psicanalisi incontra l'arte

Eliana Rossi*

Sunto: *Il Padre della psicanalisi analizza le intenzioni di Michelangelo nel tentativo di rappresentare l'istante in cui il patriarca riesce a dominare la sua rabbia di fronte all'infedeltà del suo popolo, che durante la sua assenza aveva costruito un vitello d'oro per avere un effigie da adorare. Nell'articolo vengono individuati i momenti salienti della composizione del Mosè alla luce degli elementi iconografici presenti nell'opera.*

Parole Chiave: Mosè, barba, tomba, Tavole della Legge, San Pietro in Vincoli, alchimista.

Abstract: *The Father of psychoanalysis analyzes Michelangelo's intentions in trying to represent the moment when the Patriarch was able to dominate his anger in front of the infidelity of his people, who during his absence had built a golden calf to have an effigy from worship. The article highlights are found in the composition of Moses in light of iconographic elements present in the opera.*

Keywords: Moses, beard, tomb, tablets of the law, San Pietro in Vincoli, alchemist.

Citazione: Rossi E., *Le intuizioni di Freud davanti al Mosè di Michelangelo*. «Arte-Scienza», Anno 1, N. 1, pp. 37-51.

1. Premessa

La perfezione in un'opera d'arte sia essa di pittura o scultura provoca, nella sua contemplazione, un intenso stupore che si tramuta in profonda emozione, in grado di suscitare commozione.

* Giornalista, scrittrice; rossieliana1@tiscali.it

Nei casi più estremi, al cospetto di opere d'arte di straordinaria bellezza, specialmente se esse sono serrate in uno spazio limitato, i soggetti particolarmente sensibili iniziano ad avvertire uno stato di confusione, tremore accompagnato da tachicardia, vertigini e allucinazioni: è così che si manifestano i sintomi della cosiddetta *sindrome di Stendhal*.¹

Per cogliere meglio la complessità del tema del riconoscimento delle espressioni emotive si può fare riferimento all'indagine svolta da Freud, durante il suo soggiorno a Roma, raccontata nel suo breve saggio *Der Moses des Michelangelo*, mentre si trovava al cospetto della statua del Mosè di Michelangelo in San Pietro in Vincoli.² Allontanatosi dal suo ambiente di lavoro in seguito a un diverbio con i suoi allievi, in particolare con Adler e Steckel, il padre della psicanalisi decide di trascorrere un breve periodo di riposo a Roma e qui ogni giorno si reca a far visita al Mosè e durante la contemplazione dell'opera non rimane indifferente al suo fascino, ma si rifiuta di commuoversi di fronte a tanta perfezione in nome di un atteggiamento mentale razionalistico che gli permetta di comprendere che cos'è che lo colpisce:

Questo mi ha indotto ad ammettere il fenomeno apparentemente paradossale per cui proprio alcune delle più grandi e potenti creazioni artistiche sono per la nostra comprensione ancora degli enigmi insoluti. Noi le ammiriamo, ci sentiamo intimiditi da esse, ma siamo incapaci di dire che cosa rappresentino per noi. [...] Non intendo dire che i conoscitori e gli amanti dell'arte non trovino parole per magnificare a noi tali opere, mi sembra anzi che siano abbastanza eloquenti. Ma generalmente davanti ad un capolavoro ognuno dice qualcosa di diverso dagli altri, e nessuno aiuta l'ammiratore sprovveduto a risolvere il problema. Secondo me ciò che fa così fortemente presa su di noi può essere solo l'intenzione

¹ Il nome di questa sindrome è attribuito allo scrittore francese Stendhal, pseudonimo di Marie-Henri Beyle (1783-1842), che ne fu personalmente colpito durante il suo Grand Tour effettuato nel 1817, e ne diede una prima descrizione che riportò nel suo libro *Roma, Napoli e Firenze*.

² I "vincoli" cui si fa riferimento sono le catene con cui l'apostolo Pietro fu tenuto prigioniero prima a Gerusalemme e poi a Roma.

dell'artista nella misura in cui egli è riuscito ad esprimerla nel suo lavoro e a farcela comprendere. Mi rendo conto che questa non può essere semplicemente una faccenda di comprensione intellettuale; egli mira piuttosto a destare in noi lo stesso atteggiamento emotivo, la stessa costellazione mentale che ha prodotto in lui l'impeto creativo.³

Per scoprire l'intenzione dell'artista occorre prima interpretare il significato e il contenuto di ciò che è rappresentato nella sua opera, attraverso l'analisi degli elementi iconografici presenti in essa. Occorre considerare l'opera d'arte nella sua «veste prevalentemente scritturale e testuale», come «scrittura di segni significanti di uno specifico, preciso e semanticamente strutturato linguaggio».⁴

2. Il mausoleo di Giulio II

Michelangelo lascia Firenze nel 1505 e giunge a Roma invitato dal pontefice Giulio II (Giuliano Della Rovere), che desidera affidargli l'esecuzione del proprio *Monumento funerario*, parte integrante del grandioso progetto di riedificazione della basilica di San Pietro, che avrebbe dovuto rappresentare il monumento più alto della glorificazione del papa regnante e la celebrazione della Chiesa universale.

Il trentenne Michelangelo, già autore delle straordinarie opere della *Pietà* e del *David*, rivoluzionando la tipologia tradizionale della tomba monumentale, concepisce l'opera come un tempio a tre piani isolato nello spazio e con una cella sepolcrale al suo interno. La struttura, nel progetto iniziale, presenta quaranta statue, per le quali Michelangelo si reca a Carrara, ove vi rimarrà per circa otto mesi, per scegliere i migliori blocchi di marmo, ma ben presto

³ Sigmund Freud, *Der Moses des Michelangelo*, pubblicato nel 1914 per la prima volta in *Imago*, 3. In: *Psicoanalisi dell'arte e della letteratura*, Roma, Newton Compton, 1993, pp. 111-112.

⁴ Cfr. Piero Trupia, *Perché è bello ciò che è bello. La nuova semantica dell'arte figurativa*, Milano, Franco Angeli, 2012, p. 89.

viene richiamato a Roma a causa di un altro incarico che il pontefice affida al giovane scultore: l'affresco del Giudizio universale nella cappella Sistina.⁵

I rapporti di Michelangelo con gli altri artisti che giungono a Roma non sono facili, anzi a volte sono conflittuali,⁶ e il grande genio è convinto che le titubanze di Giulio II, di non voler continuare a costruire la sua tomba, siano dovute all'influenza negativa del Bramante, il quale gli fa capire che era un segno di malaugurio costruirsi in vita la tomba, ma molto probabilmente il pontefice aveva solo mutato la sua volontà, essendo più attratto dal nuovo progetto della basilica. È solo il primo di una serie di episodi che ritarderanno la costruzione di un monumento che si tramuterà nella "tragedia" della vita dell'artista e che verrà terminato solo quarant'anni più tardi.

I rapporti tra Michelangelo e Giulio II sono molto aspri a causa della personalità, per certi versi, simile dei due uomini: irascibile, orgoglioso, permaloso e severo il grande artista, per il quale è stato appositamente coniato il termine di "terribilità", quanto è guerrafondaio Giuliano della Rovere, il papa guerriero; leggendaria era la sua fierezza e la sua strategia di intimidazione che lo faceva temere dai suoi nemici, e grandioso il suo progetto di rafforzare lo Stato della Chiesa, strappando ai Baglioni e ai Bentivoglio le città di Perugia e di Bologna.

L'immagine del papa viene raffigurata in una monumentale statua bronzea che Michelangelo aveva eretto sopra la porta principale della cattedrale di Bologna, ma il bronzo che commemorava la vittoria militare del pontefice sul nemico di Bologna venne distrutta nell'ottobre del 1511 dai Bentivoglio, quando riconquistarono temporaneamente la città.

«La tragica perdita della statua bronzea di Giulio poche settimane dopo che Michelangelo aveva completato la volta della Si-

⁵ La cappella Sistina prende il nome da papa Sisto IV Della Rovere, zio di Giulio II.

⁶ È nota la rivalità tra Leonardo e Michelangelo. Il dissidio è evidente e profondo tra l'intellettualità di Leonardo e la spiritualità di Michelangelo, tra il primato della pittura sostenuto dal primo e il primato della scultura del secondo.

stina, può aver costituito un importante fattore nell'assumere, negli anni seguenti (ca. 1513-15), sostanzialmente la stessa *persona* del papa per l'immagine del Mosè, la figura principale che egli realizzò per la tomba del pontefice».⁷

Il rapporto turbolento tra i due uomini, che sfociò anche in una bastonata data dal papa all'artista quando all'ennesima domanda per sapere quando avrebbe terminato la Sistina, Michelangelo rispose vagamente, era tuttavia fondato sulla stima reciproca.

Alla morte di Giulio II le cose cambiano in quanto il suo successore, il pessimo Leone X (Giovanni de' Medici), era indifferente alle richieste giuste e sentite dei fedeli di una maggiore moralità della Chiesa, le stesse invocazioni che Martin Lutero continuava a gridare per l'Europa. Il pontefice commissiona a Michelangelo la costruzione della facciata fiorentina della chiesa di San Lorenzo. Vani i tentativi dello scultore di esimersi dall'incarico, adducendo l'ormai annoso impegno del monumento funerario di Giulio II, per il quale era stato pagato, e il nuovo contratto che aveva firmato con gli eredi, Giovanni de' Medici, era irremovibile. Dopo Leone X il nuovo papa, Clemente VII, non gli risparmia altri incarichi, si tratta di costruire le tombe medicee e al suo successore, Paolo III, l'artista avrebbe dovuto affrescare una nuova cappella, quella Paolina.

Gli anni passavano e la tomba di Giulio II era ancora da finire e gli eredi lo accusavano di volersi trattenere il denaro incassato. Il contratto viene revisionato per ben cinque volte: le statue da quaranta si riducono a ventotto, poi a ventidue e il sepolcro del 1532 ne avrà addirittura sei, con una sola facciata addossata alla parete. I particolari della realizzazione dell'opera secondo i desideri dei Della Rovere sono narrati da Corrado Augias:

Così riferisce il Vasari: Finalmente fu fatto lo accordo di questa sepoltura e che così finissi in questo modo: che non si facessi

⁷ Irving Lavin, *Michelangelo, Mosè e il papa guerriero* In: *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*. Atti del Convegno Firenze, 7-8 novembre 2002, Firenze, Leo S. Olschki editore, p. 204.

più la sepoltura isolata in forma quadra, ma solamente una di quelle facce sole in quel modo che piaceva a Michelangelo e che fussi obbligato a metterci di sua mano sei statue. Nell'ultimo contratto con i Della Rovere del marzo 1542 si stabiliva che la sepoltura di Giulio II sarebbe stata ornata da sette statue. In alto una Madonna con bambino; a livello mediano il Papa giacente tra una Sibilla e un Profeta. Al livello più basso il Mosè affiancato da due Prigioni (cioè due schiavi).⁸ Dopo tanti anni il programma sembrava finalmente concluso e concordato. In luglio interviene un ripensamento dello stesso artista il quale chiede di sostituire le statue dei Prigioni con altre alle quali ha già posto mano: una Vita attiva⁹ e una Vita contemplativa. Delle sette statue che attualmente ornano la sepoltura, quelle scolpite per intero o in gran parte da Michelangelo sono quattro: il Mosè ovviamente, le due Vite e, in base alle più recenti attribuzioni, il Papa giacente [...] Le restanti figure, sbozzate dal maestro, vennero finite, anche qui sulla base di laboriosi accordi, da Domenico Fancelli e Raffaello da Montelupo.¹⁰

3. Il Mosè di Michelangelo

La statua del Mosè ha dato adito a molte interpretazioni, tra queste quella di Freud che, come afferma pur parlando da profano, nel 1914 dedicò all'opera michelangiolesca il suo scritto in cui

⁸ Le statue dei *Prigioni* si trovano al Museo del Louvre a Parigi.

⁹ Lia alla sinistra del Mosè, è raffigurata come una matrona romana, vestita all'antica e regge in mano uno specchio che ricorda la Prudenza, o un diadema che raccoglie la sua lunga capigliatura. Essa sarebbe l'allegoria della *Vita attiva*.

Rachele, alla destra del Mosè, è riprodotta come una donna incappucciata avvolta da un lungo e pesante mantello, il cui panneggio aderisce al corpo con pieghe lunghe e frastagliate, con l'effetto bagnato. Gli occhi sono rivolti al cielo e il busto compie una misurata torsione e le mani sono congiunte nella tipica posizione della Speranza. La statua sarebbe l'allegoria della *Vita contemplativa*. Le due figure femminili, dunque, rappresenterebbero due modi di essere, ma anche due modi di salvezza non necessariamente in conflitto tra loro. La vita contemplativa viene raffigurata da Rachele che prega come se per salvarsi usasse unicamente la Fede, mentre la vita attiva, indicata da Lia, trova la sua salvezza nell'operare. L'interpretazione comune dell'opera d'arte è che si tratti di una specie di posizione di mediazione tra Riforma e Cattolicesimo dovuta sostanzialmente all'intensa frequentazione di Michelangelo con Vittoria Colonna e il suo ambiente.

¹⁰ Corrado Augias, *I segreti di Roma. Storie, luoghi e personaggi di una capitale*, Milano, Mondadori, 2005, pp. 166,176,177.

analizza la statua da esperto psicanalista del comportamento umano, proprio come se si trovasse di fronte a uno dei suoi pazienti:

Un'altra di queste opere d'arte impenetrabili e meravigliose è la statua marmorea del Mosè di Michelangelo, nella Chiesa di San Pietro in Vincoli a Roma. Come sappiamo, è solo un frammento della gigantesca tomba che l'artista avrebbe dovuto erigere per il potente papa Giulio II. Mi fa sempre piacere leggere una frase elogiativa di questa statua, come quella che la definisce «la corona della scultura moderna» (Grimm). Infatti nessuna altra statua ha mai prodotto in me impressione più forte. Quante volte ho salito le ripide scale che dalla brutta via Cavour portano alla piazza solitaria dove si trova la chiesa deserta, ed ho cercato di sostenere l'irato sprezzo dello sguardo dell'eroe. A volte sono uscito furtivamente dalla semioscurità dell'interno come se io stesso appartenessi alla folla verso la quale è rivolto il suo sguardo – la folla che rifiuta ogni convinzione, che non ha fede né pazienza, e che si rallegra quando recupera i propri idoli illusori. Ma perché dico che questa statua è impenetrabile? Non c'è il minimo dubbio che rappresenti il Mosè, il Legislatore degli Ebrei, con le Tavole dei Dieci Comandamenti.¹¹

Freud fa precedere l'analisi del Mosè da un'accurata descrizione della postura.

Il Mosè di Michelangelo è rappresentato seduto; rispetto al corpo la testa con l'imponente barba è volta a sinistra, il piede destro poggia per terra e la gamba sinistra è sollevata cosicché solo la punta del piede tocca per terra. Il braccio destro collega le Tavole della Legge con una parte della barba, il braccio sinistro giace in grembo. [...] Secondo me non si può caratterizzare meglio l'espressione del viso di Mosè che con le parole di Thode, che vi vede «un misto d'ira, dolore e disprezzo: ira nelle sopracciglia contratte e minacciose, dolore nello sguardo e disprezzo nel labbro inferiore sporgente e negli angoli della bocca piegati in giù.¹²

¹¹ S. Freud, *Op. cit.*, pp. 112-113.

¹² *Ibidem*, pp. 113-114.



Fig. 1 - Mosè di Michelangelo a San Pietro in Vincoli - Roma.

La statua del Mosè riproduce un uomo dalla corporatura robusta¹³ il cui sguardo corrucciato e le corna sulla sommità della sua testa rendono la sua figura brutale e animalesca. Le corna sul capo di Mosè, tipiche della sua iconografia, sono probabilmente dovute a un errore di traduzione del Libro dell'Esodo (34-29) nel quale si narra che il patriarca, scendendo dal monte Sinai, avesse due raggi sulla fronte. L'ebraico *karan* che significa

raggi, potrebbe essere stato confuso con *keren* che equivale a *corna*. All'errore può aver contribuito anche il fatto che nel Medioevo si ritenesse che solo Gesù potesse avere il volto inondato di luce.

La barba di Mosè che fluisce copiosa dalle guance,¹⁴ dal labbro superiore e dal mento, si avvolge in ciocche ondeggianti distinte le une dalle altre, che formano un nodo all'altezza della mano destra, sul quale si posa l'indice in una sorta di delicata pressione, mentre le altre dita sembrano ritrarsi dalla presa, la mano sinistra è leggermente appoggiata sulla parte finale della barba. Molte ipotesi sono state avanzate circa la posizione delle dita, per alcuni studiosi sembrava che il Mosè giocasse con la barba, per altri che le sue dita vi si fossero impigliate, tirandola, nell'atto di volgere lo sguardo verso sinistra.

Freud non si limita a studiare il gesto che tutti notiamo nella statua, ma lo fa precedere da un altro movimento, quello della mano che inizialmente tratteneva le Tavole e che successivamente, nell'avvertire il clamore proveniente dal popolo in festa, per un'azione istintiva si porta verso la barba.

¹³ Sin dalla sua giovinezza Michelangelo dedicò molto tempo e impegno allo studio del corpo. Si trattava di studi essenziali, per poter rendere sia nella scultura sia nella pittura il corretto funzionamento della tensione muscolare provocata dal movimento degli arti.

¹⁴ Il Vasari a proposito di questa maestosa barba disse che era stata scolpita con una perfezione tale che sembrava più «opera di pennello che di scalpello».

Due sono gli studi avviati che esaminano l'atto del tirare la barba con una o con due mani. Il primo contributo è di H.W.Janson, intitolato *The Right Arm of Michelangelo's Moses* (1968) che offre un retroscena storico-artistico di questo gesto; il secondo, dello studioso israeliano Zehava Jacoby, *The Beard Pullers in Romanesque Art: An Islamic Motif and Its Evolution in the West* (1987), ne sottolinea l'eredità mediorientale:

Il materiale raccolto dai due autori chiarisce che gli esempi dell'atto di tirare la barba ricadono in due distinte categorie, il tirarsi la barba con una mano o con due, aventi distinti significati. Tirarsi la barba con due mani è sempre associato a dispute, battaglie, conflitti. Almeno una mano tira sempre la barba di qualcun altro; nessuno si tira mai la barba con entrambe le mani. [...] Al contrario, nessuno che si tiri la barba con una mano lo fa con rabbia. Piuttosto il motivo esprime sorpresa, confusione, costernazione, meditazione, imbarazzo, persino un'illuminazione improvvisa. Gli Ebrei sono spesso ritratti mentre si tirano la barba poiché essi sono colpiti, confusi, costernati, sbalorditi, specialmente dall'enormità del Crocifisso. [...] Viene spesso trascurato il fatto che il Mosè di Michelangelo afferra la sua barba non con una ma con tutt'e due le mani; e che non tira la barba ma la tocca delicatamente, infilandovi le dita della destra e avvolgendola a quelle della sinistra, in una sorta di abbraccio amoroso, si potrebbe dire persino riverente. In parte penso che il gesto significhi esattamente quel che si potrebbe supporre, ossia che Michelangelo nel ritratto del Legislatore abbia voluto alludere a entrambi gli aspetti della tradizione del 'tirarsi la barba' [...] Una visione tradizionale del Mosè lo vede nei termini enfatici del racconto biblico, nell'atto di esprimere aggressivamente l'ira nei confronti del suo popolo sorpreso ad adorare il Vitello d'oro. Una interpretazione alternativa, rispettosa della tradizione filosofica in cui si era formato Michelangelo, vede Mosè nell'atto di sperimentare, in modo intenso seppure passivo, il furor poeticus dei neoplatonici, al contempo ispirato e atterrito dalla visione di Dio.¹⁵

¹⁵ I. Lavin, *Op. cit.*, pp. 205-206.

Entrambe queste concezioni, Mosè aggressivo e Mosè misticamente ispirato sono rafforzate da quello che deve essere stato il modello di riferimento di Michelangelo: una delle due medaglie acquistate da Jean de Valois duca di Berry nel 1402, che rappresentano la prima Costantino il Grande a cavallo e la seconda, quella che ci interessa, Eraclio, imperatore d'Oriente, di profilo sul diritto e su di un carro sul rovescio.

L'importanza di queste due medaglie risiede nel proposito per il quale vennero eseguite: la commemorazione delle due vittorie imperiali in nome della cristianità. Si tratta in effetti di quella di



Fig. 2 - Eraclio Costantino.

Costantino su Massenzio nel 313 che sancì l'istituzione della nuova religione e quella sul re persiano Cosroe II dell'imperatore Eraclio nel 628-629, il quale riscattò la Santa Croce e riconquistò Gerusalemme strappandola agli invasori pagani:

Le iscrizioni e la luna crescente al di sotto chiariscono che la sua vittoria sugli infedeli fu ispirata da Dio; la scena sul rovescio illustra l'entrata trionfale in Gerusalemme dell'imperatore che vi riportava la Croce. Ero già rimasto affascinato e poi ossessionato dal significato di questa clamorosa relazione [...] tra la grande scultura di Michelangelo a Roma e la quasi (non pseudo) antica medaglia di Eraclio, quando ho scoperto, che, ai suoi tempi, la stessa barba di Eraclio, era stata un fenomeno importante e famoso. [...] L'imperatore appare sui propri conî, che erano naturalmente il mezzo principale di propaganda politica, all'inizio con la barba corta, fino a che improvvisamente si verifica una prodigiosa esplosione e la barba diventa prolissa e lunga fino al petto senza alcun precedente nella tradizione degli imperatori cristiani. In Persia, al contrario, tra i re sasanidi, una tale magnifica esibizione di virilità si era configurata come simbolo di sovranità consolidata, [...] Eraclio si era evidentemente appropriato del simbolo fisiognomico del potere persiano volendo commemorare la sua vittoria su Cosroe II, la quale, a sua volta, emulava l'archetipica vittoria su Massenzio di

Costantino. [...] l'iscrizione alla sinistra dell'effigie di Eraclio porta in lettere greche il nome latino del dio Apollo, e i raggi dall'alto suggeriscono che il volto di Eraclio riflette veramente la gloria dell'Onnipotente, come il volto di Mosè quando discese dal Sinai con le Tavole (episodio all'origine delle famose corna, in realtà raggi di luce, che si protendono dalla testa di Mosè. L'occasione di questa ispirazione divina è messa in evidenza dall'iscrizione latina sulla luna crescente posta al di sotto del ritratto dell'imperatore-sole: «sopra le nostre ombre farò guerra ai gentili», [...] ovvio riferimento al nemico persiano di Eraclio, seguace di Zoroastro, il cui simbolo della luna crescente, dal 1400, era passato all'Islam contemporaneo. [...] proprio come Eraclio aveva fatto sua l'orgogliosa barba del nemico, in quanto trofeo del suo trionfo, così il nostro medaglista s'impadronì di quella che ancora oggi è la forma più sacra e solenne di impegno: giurare sulla barba del Profeta. Inoltre combinò la tradizione del 'tirarsi la barba' con una o due mani, cosicchè Eraclio si rivela qui, alludendo già, ne sono convinto, a Mosè, non solo divinamente ispirato ma anche divinamente aggressivo.¹⁶

Il Mosè biblico aveva un temperamento collerico e quando scese dal monte Sinai e trovò gli Ebrei che, stanchi di aspettarlo, avevano iniziato ad adorare il Vitello d'oro attorno al quale danzavano festosi, scagliò a terra le Tavole che si frantumarono. Il Mosè di Michelangelo non è quello della Bibbia e nello studio minuzioso delle varie parti del suo corpo Freud dimostra che il Mosè marmoreo non è un uomo preda di un sentimento irrazionale come la collera, ma l'artista ci presenta un uomo combattuto tra irruenza e solida fermezza interiore.

La tranquillità di Mosè viene interrotta dai rumori. Egli volge il capo verso quella direzione ed è pronto a sollevare il piede, per dirigersi verso i festanti. La mano sale verso la barba, afferrandola, mentre le Tavole, sfuggendo alla sua presa, subiscono una rotazione e vengono trattenute dal braccio che preme contro il busto

¹⁶ *Ibidem*, pp. 207-208.

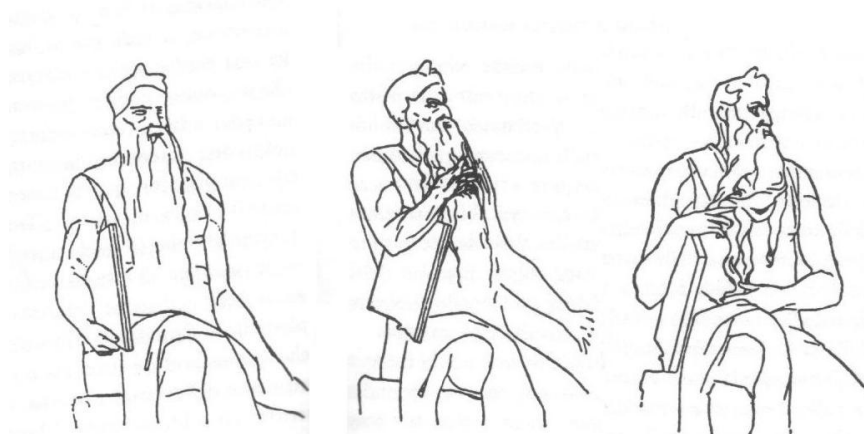


Fig. 3 - Mosè schema-completo-finale.

(nel frattempo la mano allenta la presa della barba), ma non cadono, anzi trovano nella pietra sulla quale si era fermato a riposare il Legislatore, una base d'appoggio.

Queste le riflessioni di Freud davanti al Mosè di Michelangelo:

Mentre il nostro sguardo percorre la figura, essa mostra tre distinti livelli emotivi. Le linee del viso riflettono i sentimenti che hanno avuto il sopravvento, la parte centrale della figura mostra le tracce di un movimento represso ed il piede mantiene ancora l'atteggiamento dell'azione progettata. È come se l'autocontrollo fosse avanzato dall'alto in basso. Finora non si è fatta parola del braccio sinistro, che sembra reclamare un ruolo nella nostra interpretazione. La mano giace in grembo in una posizione mite e prende quasi in una carezza l'estremità della barba fluente. Sembra che voglia controbilanciare la violenza con la quale l'altra mano aveva abusato della barba pochi attimi prima.¹⁷

L'indagine finora svolta dal padre della psicanalisi di appurare le motivazioni che condussero Michelangelo a scolpire il Mosè

¹⁷ S. Freud, *Op. cit.*, p. 129.

in quella posa particolare, è stata esaminata da Giovanna Leone, la quale evidenzia come «non sarebbe potuta avvenire con tale profondità in assenza di un codice comunicativo innato, che passa attraverso i movimenti corporei che esprimono le emozioni, movimenti che rimangono sempre gli stessi in tutti i tempi e in tutte le culture». Continua così la studiosa:

In tal modo, il messaggio artistico impresso nella creazione di Michelangelo supera in un soffio i quattrocento anni che lo dividevano dagli occhi di un osservatore di eccezione che, pur dichiarandosi profano di ogni conoscenza artistica, aveva deciso di mettersi in ascolto di quell'opera considerandola come l'espressione di un'intenzione comunicativa dell'artista, interpretabile con gli stessi mezzi con cui egli cercava di interpretare ogni giorno la parola o i gesti che i suoi pazienti gli rivolgevano.[...] quello che è cruciale nell'interpretazione freudiana non è solo riconoscere il tipo di passione rappresentata nella statua, ma soprattutto cogliere la *regolazione dell'emozione* applicata dal personaggio. Egli dunque propone l'idea che la grandezza del *Mosè* di Michelangelo non sia solo nella rappresentazione dell'ira – come nell'interpretazione corrente, che riporta la statua al momento precedente all'esplosione emotiva che spinge a scagliare a terra le tavole – ma al contrario, nella rappresentazione molto più complessa sia dell'ira, sia dello sforzo di auto dominio che porta Mosè a contenere la collera in nome di un progetto per il suo popolo molto più importante delle proprie reazioni personali.¹⁸

Una recente, illuminante interpretazione a proposito della statua è contenuta nel breve saggio dello psicologo junghiano James Hillman, che svelando un aspetto inconsueto del Mosé, ha ripreso un passo del libro dell'Esodo volendo rappresentarlo come alchimista e mago. Nel testo biblico infatti leggiamo:

¹⁸ Giovanna Leone, *La dimensione storica e culturale dei processi psicologici* In: *La psicologia sociale. Processi mentali, comunicazione e cultura*, Roma-Bari, Laterza, 2013, pp. 233-235.

Mosè prese il Vitello d'oro che essi avevano fatto, lo bruciò con il fuoco e lo stritolò fino a ridurlo in polvere, e la sparse sulla superficie dell'acqua e la fece bere ai figli di Israele.

Osserva infatti Hillman:

Gli alchimisti hanno fatto proprio questo passo interpretandolo come una prova lampante delle tre ben note operazioni alchemiche: la calcinazione, cioè la riduzione di una sostanza a polvere secca mediante il calore; la soluzione, cioè la commistione della polvere con un liquido; e la potabilità dell'oro, una volta che la sua natura ordinaria o vile sia stata trasformata in una natura sofisticata o sottile, in elisir o *aqua permanens*. Gli alchimisti erano molto spesso chiamati "lavoratori del fuoco". [...] Mosè conosceva il fuoco: per mezzo del fuoco trasforma il vitello d'oro; una colonna di fuoco lo guida attraverso le notti del Deserto, e un cespuglio ardente gli parla, un cespuglio che – si legge ancora nell'Esodo – «ardeva nel fuoco, ma non ne veniva consumato». L'incorporazione di Mosè tra i patroni dell'alchimia appartiene a una vasta tradizione dell'ellenismo sincretistico, vale a dire del pensiero e della cultura del Mediterraneo dal quarto secolo avanti Cristo, diciamo, fino al quarto dopo Cristo. Per questo abito mentale non era difficile assimilare Mosè alla sapienza greca e alle scienze egizie, identificarlo con Orfeo [...] o perfino ritenere che quella figura vaga del mito greco che è Museo fosse il Mosè biblico: una trasposizione che conferì a Mosè l'autorità aggiuntiva di fondatore dei misteri greci di Eleusi e di ispiratore di tutte le Muse, delle loro scienze e delle loro arti.¹⁹

Dall'analisi traspare, altresì, la figura di un Mosè mago e nel suo saggio Hillman ne cita diversi esempi:

Le piaghe inflitte agli egiziani, la divisione del Mar Rosso, la capacità di far scaturire acqua dalla roccia e far piovere cibo dal cielo, il serpente di bronzo che guarisce, per menzionare solo alcu-

¹⁹ James Hillman, *Mosè e le corna dell'alchimista*. Trans. Silvia Ronchey In: «Domenica», 16 dicembre 2001, suppl. "Il Sole 24Ore". Condensed version of GOIa, pp. 1-2.

ni degli eventi più noti riportati nelle Scrittura e diffusi nella leggenda e nei midrash.²⁰

Nel Mosè di Michelangelo confluiscono sia i tratti patriarcali sia quelli magici: la barba, il dito puntato, l'autorità del legislatore, ma non va dimenticato che Mosè è nato in Egitto e che la madre che lo crebbe era la figlia del Faraone, e quindi sono insiti in lui sia i principi della religione monoteista ebraica, alla quale si era convertito, sia il politeismo pagano, con la sua corrente nera dell'occulto e l'alchimia. Ed è proprio nel pagano represso che sfocia l'ira con la quale scaglia le Tavole in terra riducendole in pezzi.

Nella figura del Mosè gli estremi si toccano di nuovo, conferendo alla sua persona l'immagine di un uomo potente, degno di guidare il popolo ebraico: Dio e l'animale, la legge e l'istinto, l'autorità e l'appagamento, il monoteismo ebraico e il politeismo egiziano.

Ringraziamenti

Si ringrazia l'ing. Luca Nicotra per i preziosi suggerimenti e l'attenta lettura del manoscritto.

²⁰ *Ibidem*, p. 2.

