

PSYCHOMEDIA

Psycho-Conferences

Atti del Seminario Interdisciplinare e della Mostra di Arte Video e Bookshop

Orvieto 17 - 21 Aprile 2013

“La Cappella Nova nel Duomo di Orvieto: il *furor* delle immagini e quello che Freud non ha potuto vedere.” di Raffaele Davanzo raffaele.davanzo@teletu.it

abstract e curriculum

http://www.voltapagina.name/davanzo_meoni_abstract_gruppoesperenziale.htm

Ὀνειράτά μοι λέγεις

(Luciano, *Dialoghi dei morti*, 25,2)

Tu mi racconti sogni, dice Menippo a Nireo nell’Ade, e continua: *io vedo quello che sei ora, quello che eri prima lo sanno quelli d’allora*. Il sogno, questo era uno degli argomenti che stavano più a cuore a Freud quando visitò la prima volta la Cappella il 6 settembre del 1897 (1): due mesi prima aveva iniziato un’autoanalisi con l’intenzione di scoprire la sua vera identità, e come Edipo si accingeva alla ricerca della conoscenza contenuta nell’inconscio. Freud avvicinava la sua autoanalisi ad un sogno effettuato dopo la sua prima visita ad Orvieto: l’osservazione anatomica di una parte del suo corpo si intrecciava al suo viaggio in Italia, e qui raggiungeva Orvieto rappresentata da una tomba etrusca, ad evocare il regno della morte e della ricerca archeologica, specchio di quella analitica. La prima stesura de *L’Interpretazione dei sogni* sarà intrapresa pochi mesi dopo, all’inizio del 1898, e completata nell’estate del 1899: per immergersi nell’elemento sogno doveva scendere nel regno dei morti, quasi a ricercare le stesse ombre di Menippo e Nireo del Dialogo di Luciano di Samosata. Non a caso la prima edizione dell’*Interpretazione* si apre con una epigrafe virgiliana, il verso 312 del VII libro dell’Eneide: *flectere si nequeo Superos Acheronta movebo*, che sono le parole pronunciate da Giunone quando Giove le nega il suo appoggio contro l’accordo che si sta stabilendo fra troiani e latini (2). Allora Giunone decide che muoverà l’Inferno, convocando la Furia Aletto, *Gorgoneis Allecto infecta venenis*, che dovrà seminare la discordia. La citazione fatta da Freud, estrapolata dal suo contesto, assume un altro significato linguistico e culturale: l’*Interpretazione*, l’opera che egli considerò sempre come il fondamento di tutte le sue teorie, è la ricerca di *Acheronta*, dell’Inferno della psiche, degli impulsi segreti, repressi e dannati. È un desiderio d’Inferno: ripercorrendo i passi di Dante, Freud sceglie Virgilio come poeta-guida ad illuminare il suo cammino, la sua via regina verso l’inconscio. Se dobbiamo allontanarci dall’Io del livello di coscienza e anzi, se dobbiamo far abbassare anche fisicamente l’Io, bisogna intraprendere una vera discesa agli inferi, come aveva fatto Dante, il più potente ispiratore del Signorelli (3-6). L’*iter* spirituale che condurrà il *sommo poeta* al Paradiso era per forza di cose cominciato dall’Inferno: lì aveva potuto vedere i suoi stessi peccati, cioè la sua storia segreta di repressioni-dannazioni, e quindi infine rigenerarsi proprio con lo sposare le forze ctonie con quelle celesti.

Il passo virgiliano completo (310-312) dice: “.....*quod si mea numina non sunt magna satis, dubitem haud equidem implorare quod usquam est: flectere si nequeo superos, Acheronta movebo...*”: se non c'è nessun dio che mi aiuta, mi rivolgerò all'Inferno. La discesa all'Inferno, nel senso omerico, virgiliano e dantesco è per Freud, letteralmente, una conversazione con le ombre del passato. Passato della Storia e specialmente quel passato che è rimasto nella psiche umana: ecco perché la cappella di S. Brizio è quell'epitome della storia dell'ecumene e del singolo che non solo affascinò, ma stimolò Freud che lì dentro aveva trovato tutti insieme Virgilio, Dante, l'inferno, il sogno ed il viaggio. Nella classicità i sogni avevano un significato da scoprire e costituivano il ponte, l'accesso a un mondo soprannaturale che consentiva di vedere la realtà ultima delle cose: che è lo stesso obbiettivo del Signorelli nel suo ciclo di affreschi. Per Freud fra l'attività onirica e la vita del sognatore vi è un rapporto ben preciso, in quanto la memoria nel sogno non è una semplice rievocazione di eventi passati ma piuttosto una ricostruzione di tali eventi (nel nostro caso, anche quelli finali, della Fine del Mondo), quindi è legata anche alla creatività, soprattutto a quella artistica: nel senso che un pittore davvero rivoluzionario e creativo, come Luca Signorelli, sa cogliere collegamenti intuitivi fra oggetti ed eventi apparentemente diversi e privi di connessioni fra loro (nel nostro caso, come meglio vedremo, tra passato, presente e futuro).

Il tema del Giudizio Universale era in realtà legato alla sensibilità del passato ancora medievale che l'Umanesimo cercava di distanziare: cioè la fine del mondo, del tempo dell'uomo, e la disvelazione del mondo oltre il tempo e lo spazio, argomento che fu già di Dante (7). Il tema presente nelle immagini del Signorelli rimandava a quel tipo di iconografia che poneva in risalto l'aspetto minaccioso e terrificante del Giudizio, in particolare esibendo immagini che chiamavano in causa la responsabilità dell'uomo per aver trasgredito la Legge del Padre. Nella mente di Freud era più che altro presente l'idea giudaica, dove manca però la punizione definitiva dopo il Giudizio Universale. Era quindi naturale che lo sviluppo delle sue associazioni a livello della comprensione del tema rimandassero unicamente al conflitto padre-figlio. Su Freud e i suoi studi sul Mosè di Michelangelo, su Leonardo, sulla vicinanza alle avanguardie artistiche del '900, specialmente al surrealismo si è molto parlato e scritto. Sul rapporto con Luca Signorelli, tralasciando ogni riferimento agli studi sul meccanismo della dimenticanza, intendo qui privilegiare il potere delle immagini artistiche su Freud, facendo seguito agli studi di Raffaele Menarini (8, 9) e di Tiziana Tafani (10).

Prima di giungere a Orvieto, Freud aveva scritto all'amico Wilhelm Fliess di volersi ubriacare nell'arte per dimenticare i suoi problemi, sottolineando come cercasse un “Punch al Lete”. Dopo l'Acheronte, ancora un riferimento ad un fiume dell'Ade! In quel periodo tuttavia Freud si sentiva a disagio di fronte alle opere d'arte che celebravano il cristianesimo, in quanto associava quest'ultimo non solo alle persecuzioni subite dagli ebrei, ma in senso più stretto alla stessa figura di Cristo come figlio, cioè colui che aveva soppiantato la religione del Padre. La sua base emotiva, in quei mesi del 1897, era infatti tutta tesa alla comprensione del conflitto padre-figlio che stava elaborando fin dall'anno precedente a seguito della morte del padre Jakob, avvenuta il 23 ottobre del 1896. Freud aveva scritto a Fliess che la scomparsa del padre lo aveva sconvolto, scatenando in lui delle emozioni e dei sentimenti rimasti sopiti per molti anni, e un senso di colpa nato da sue azioni negative nei confronti del padre stesso. Fu con questi sentimenti che entrò la prima volta nella Cappella di S. Brizio: su tutti, il senso di colpa nei confronti dell'entità generica *Padre*, quello che poi sarà il Complesso di Edipo e che secondo lui è la vera fonte della religione.

La struttura iconografica della cappella è in fondo semplice (11, 12): la grande invenzione di Luca Signorelli, che svolge un ruolo davvero strategico, è la composizione prospettico-illusionistica delle pareti. La finzione prospettica, cioè un'architettura dipinta, trasforma la cappella aprendola in un aereo loggiato al di là del quale si muove il vortice della Fine. Infatti le lunette delle sei grandi scene sono definite proprio come superfici reali che si svolgono nello spazio dalla faccia superiore della cornice dipinta che divide in due le pareti, spazio nel quale si muovono appunto i personaggi delle scene. Gli archi che limitano superiormente le scene sono trattati come arconi in finta pietra, e sono dotati all'intradosso di lacunari a cassettoni dipinti di scorcio che rafforzano l'effetto generale

dell'impianto architettonico illusionistico. Il pittore coinvolge quindi lo spettatore, immettendolo nella cappella come fosse un personaggio che agisce anche lui nel *tour* apocalittico. La zona inferiore è invece trattata come un finto colonnato a paraste che sorreggono una trabeazione (la cui cornice è appunto quella della base delle scene superiori) e che si impostano su una zoccolatura costituita da lastre che si ispirano a sarcofagi classici e che, in corrispondenza delle paraste, si trasformano nelle loro basi. Tra le singole paraste e l'architrave della trabeazione sono appesi dei finti paraventi in cuoio, il cui fondo è trattato a grottesche e nel cui centro si aprono delle finestre, anch'esse viste in prospettiva, da cui si affacciano dei personaggi illustri, poeti o scrittori: il realismo è accentuato dal fatto che alcuni di essi sfogliano libri o codici appoggiati direttamente sul davanzale della finestra, visto di scorcio. Ogni figura è circondata da tondi in monocromo che hanno la funzione di identificare lo scrittore attraverso la rappresentazione di episodi tratti dalle sue opere. È l'ordine della letteratura antica e moderna, e sostiene col ragionamento e la citazione la forza espressiva delle scene superiori. L'identificazione dei personaggi e dei soggetti si è sempre rivelata molto ardua, non esistendo documenti dell'epoca che possano guidarci ad una loro corretta interpretazione. Dobbiamo premettere che Freud conosceva perfettamente l'italiano, e sicuramente gli furono da guida due testi in italiano che descrivevano ed interpretavano le scene: quello del Luzi (13) e quello del Fumi (14), quest'ultimo molto recente in quanto era stato edito solo sette anni prima, in occasione dei restauri sul Duomo effettuati per le celebrazioni del sesto centenario della fondazione della cattedrale. Lodovico Luzi era partito dalla facilità del riconoscimento del ritratto di Dante, e ne aveva fatto il cardine della successione di tutti gli altri personaggi, basandosi su una terzina del quarto canto dell'*Inferno*: Dante, nel Limbo, incontra Virgilio, Omero, Orazio, Ovidio e Lucano, quei poeti la cui rettitudine preconizzava l'insegnamento cristiano. La lettura del Luzi, che quindi Freud studiò, era la seguente: sulla sinistra, alla destra di Dante, il personaggio biondo fu interpretato come Virgilio; e gli otto cammei intorno ai due poeti, più i tre della parete di fondo più prossimi, come scene tratte dai primi undici canti del Purgatorio (preparazione al Paradiso, e giustamente collocato sotto di esso nella stesura pittorica della parete). All'inizio della stessa parete sinistra, il ritratto dell'uomo calvo sarebbe stato quello di Omero, con scene legate alla descrizione dello scudo di Achille. Di fronte ad Omero, Lucano e scene dalla *Farsaglia*; più oltre, il Luzi identificò i due ultimi poeti della parete destra in Orazio e Ovidio, con scene dell'oltretomba mitologico a chiosa della raffigurazione superiore, quella dell'*Inferno*. C'è da dire, e Freud sicuramente se ne accorse, che il supposto Virgilio ed il supposto Omero non potevano essere poeti, in quanto il loro capo non è circondato dal serto di alloro. Il primo dovrebbe essere piuttosto identificato con san Giovanni Evangelista (15), il pilastro cristiano delle rivelazioni sull'oltretomba e sull'Apocalisse: il personaggio, con i capelli biondi ma incanutiti, sembra essere la versione senescente del Giovanni che appare, giovane, nella vela degli Apostoli; e, come meglio vedremo, invece di Omero sarebbe stato più logico parlare di Cicerone, di Sallustio, di Cesare (16).

Come tutti immaginiamo anche l'attenzione di Freud fu subito catturata dalla struttura della cappella: che oltre a essere una loggia prospettica, come abbiamo visto, prima di tutto è uno spazio chiuso, protettivo, ed il visitatore è al centro di un *tèmenos*, una sicura protezione. Ma solo apparente: è subito evidente, pur nella complessità della materia iconografica e nell'involuppo delle decorazioni, quale sia il livello del sogno acherontico, l'infinito dialogare con l'inconscio. L'inconscio qui è infinito ed è organizzato per essere tale, trama di mille segni: se nella parte superiore ogni significato è evidente nella esplicazione di una *facies* quasi cartesiana, quella inferiore con i letterati e le grottesche comunica, come meglio vedremo, modelli che sono presenti nell'esperienza umana solo nella sua interezza psichica.

Della parte superiore delle pareti affrescate da Luca Signorelli si pensa che fu senza dubbio la scena dei *Fatti dell'Anticristo* a suscitare nell'animo di Freud le emozioni più laceranti (17, 18).

Intanto, la scenografia: l'edificio che incombe sulla destra, inequivocabilmente, è il Tempio di Salomone, proprio quello che nella descrizione biblica presenta vari portici, e che qui è occupato da soldati sia orientali, con i turbanti, sia romani. Se da una parte il Rinascimento attribuisce alla pianta

centrale in architettura il ruolo simbolico di coincidenza fra microcosmo umano e macrocosmo divino, e quindi rappresentando la Chiesa, qui il tempio appare davvero come il terzo tempio di Salomone, quello distrutto da Tito nel 70 d.C., e che rivediamo in rovina nell'adiacente scena della *Fine del Mondo*, sulla controfacciata: Signorelli dipinge la sua distruzione per simboleggiare la vanità del mondo pagano e di quello giudaico. Il richiamo è immediato, come le altre rovine da riferirsi alla città raffigurata sullo sfondo della scena dell'Anticristo, che è la Gerusalemme terrena che sarà distrutta per la realizzazione delle Gerusalemme celeste, secondo il pensiero patristico che parte da sant'Agostino. Ma Freud avrà inteso immediatamente un riferimento personale, per lui ebreo: l'ineluttabilità della diaspora e della distruzione del tempio, e chissà, anche di una prossima *shoah*?

Ma furono i vari personaggi dei *Fatti dell'Anticristo* che potevano far detonare il fondo della sua psiche, quello che anni dopo definirà come "quello", l'Es, che giace tutto nella parte dell'inconscio. La scelta iconografica è molto particolare: questo personaggio è un essere perverso, l'archetipo del male che dall'inizio della storia accompagna gli uomini: pur essendo non ben delineato nelle Sacre Scritture, nel medioevo aveva acquistato carattere e personalità ogni volta che sciagure e crisi politiche e morali facevano sentire vicina la fine del mondo (19-24).

L'Anticristo si manifesta attraverso una truffa mercantesca, simboleggiata dalle preziose suppellettili che giacciono alla base del piedistallo. La truffa è mascherata sotto le apparenze della fede possedendo egli i tratti del volto di Cristo; ed infatti la sua strategia è ostendere tutte le seduzioni della santità, ingannando le masse e i sapienti. La sua figura è dominante: è in piedi su un piedistallo marmoreo ed il suo viso è trasfigurato in un ghigno mefistofelico grazie alla luce rossastra degli occhi e alla forma appuntita della sua barba. L'Anticristo di Luca Signorelli è una marionetta nelle mani del Demonio, anzi le mani del Demonio sono le stesse mani dell'Anticristo, con le braccia che passano attraverso le maniche del suo vestito. Tutto è suggerito dal Demonio, ed il parlare all'orecchio è in un certo senso riverberato dalle due coppie di figure che si trovano subito a destra del podio, dietro al Demonio: Freud vi ha visto una surreale rappresentazione di una comunicazione fra analista e paziente?

Per Luca e la sua cultura, quella dell'anno chiave 1500, l'Anticristo era la paurosa condizione di tutti gli uomini all'avvicinarsi del disfacimento della loro natura, e per questo lo circonda con personaggi di tutti i tempi, anche perché la leggenda parlava di come attraesse a sé i potenti delle nazioni affinché facessero causa comune con lui. Sono personaggi vivi e morti, come Alessandro il Grande, Dante, Cesare Borgia, Alessandro VI suo padre, Enea Silvio Piccolomini, Cristoforo Colombo, il Pinturicchio, il signore di Siena Pandolfo Petrucci, e poi vari umbri come Nicolò, Paolo e Vitellozzo Vitelli, e Giovanni Paolo e Orazio Baglioni. Così, con la sua arena mondiale attorno all'Anticristo, Signorelli si comporta come Dante, che mette nell'Inferno anche le anime di persone ancora vive. Tra l'Anticristo e il Tempio tre capannelli: in quello inferiore maestri mendicanti e secolari, con al centro san Vincenzo Ferrer, l'esperto dell'Anticristo, discutono sui complicati calcoli del momento della fine: chi consulta le scritture, chi indica il cielo per avvertire che sta giungendo il primo segno della Fine. Sopra, l'Anticristo resuscita un giovane, per avvalorare la sua falsa identità; a destra, ai piedi del portico, ordina la decapitazione di due eremiti. La parte sinistra della scena è dedicata alla caduta dell'Anticristo, vinto dall'arcangelo Michele, dalla cui spada promana una raggiera di pioggia di fuoco, annuncio della successiva scena del Finimondo.

L'Anticristo è stato visto come simbolo del Savonarola (25), del Sultano, in quanto i turchi stavano minacciando da oriente l'ecumene cristiana (26, 27), ma in realtà è l'ibridazione dei due nemici principali dell'anno 1500: l'ebreo ed il turco, una sorta di convivenza semitica. E così lo comprese Freud uomo di vasta cultura. Ma in quella scena c'è ben di più a solleticare la sensibilità di un ebreo, che già aveva avvertito quella che sopra si è definita come truffa mercantesca: un personaggio in primo piano, di fisionomia sicuramente semitica (fig. 1

<http://www.flickr.com/photos/56036797@N08/10420320943/>), dà alcune monete ad una donna che gli tende la mano, e dietro a lui, sulla sinistra, un'altra conta il gruzzolo che ha appena ricevuto. I

tratti razziali, il caffettano con il collo di pelliccia e specialmente il portamonete con un motivo a ricamo che richiama la stella di Davide alludono all'usuraio giudeo, riflettendo il disprezzo che si aveva per gli ebrei che non erano disposti a accettare Cristo come il Messia e che, non potendo possedere beni immobili, si davano all'usura, rovinando economicamente moltissime famiglie di buoni cristiani pur sempre sorridendo umilmente e lamentando la propria miseria (28, 29). Del resto il colore bruno della sua pelle lo accomuna all'Anticristo, e anche lui distribuisce doni. Come segno inequivocabile di identificazione vi è la barba, che ricorda quella di un caprone, l'animale preferito dagli ebrei (da cui deriva poi il nome Giubileo, che si andava a celebrare quell'anno 1500), e la proverbiale lussuria degli ebrei: infatti egli tenta la giovine che non è assolutamente, come qualcuno ha sostenuto, una prostituta (come quella di Babilonia che troviamo nell'*Apocalisse*), ma solo una bella ragazza cristiana che l'ebreo vuole corrompere, sporcare, lui che il denaro lo possiede. Il giudeo è creatura di Satana, che tende le sue reti proprio grazie a lui, è l'inesorabile nemico di Cristo e degli uomini: la leggenda medievale ha sempre parlato di un suo ruolo attivo nel favorire il regno dell'Anticristo, ed ha spesso trovato eco nell'arte (30). Il concetto non doveva essere poi tanto distante da quello che aleggiava in Europa centrale alla fine dell'800. La barba ebraica: nell'*Interpretazione* Freud descrisse un sogno nel quale compariva uno zio arrestato per frode che egli avvicinava, nel campo delle ingiustizie antisemite, ad un amico che era stato discriminato in un concorso pubblico: nel sogno erano vividi i tratti allungati del viso e la barba gialla dello zio. E subito dopo Freud discerne su come si invecchi la barba degli ebrei: passa da nera ad un bruno rossiccio, poi al gialliccio, poi definitivamente al grigio. In generale, pesava su di lui il terribile ricordo dell'immagine sconfitta di suo padre, che ricordiamo era morto da poco, quando un *gentile*, dopo avergli intimato di scendere dal marciapiede, con uno scappellotto gli fece cadere il berretto a terra. Il particolare bruciante del ricordo era che suo padre non aveva reagito, aveva solo raccolto in silenzio il berretto: questo per Freud era stato come l'editto di condanna del padre (31, 32). Che altro tipo di semita era stato invece il padre di Annibale, che aveva fatto giurare al figlio l'odio eterno e la vendetta su Roma! Annibale sì che era il suo idolo fin da giovane, era il simbolo della contrapposizione tra la tenacia dell'ebraismo e l'organizzazione romana della religione. Ma nei confronti dell'ebraismo in quel periodo Freud aveva una posizione un po' traballante: nel momento in cui decise di elaborare il metodo psicanalitico, addirittura arrivò a pensare che la psicoanalisi sarebbe stata bollata come scienza ebraica (il che accadde davvero col nazionalsocialismo), ma fu proprio la reazione a questa sensazione di esclusione la spinta che qualificò la carica rivoluzionaria delle sue idee: ne *Le resistenze alla psicoanalisi*, del 1924, affermava infatti che "... per arrivare alla teoria psicanalitica bisognava avere una notevole disponibilità ad accettare un destino al quale nessun altro è avvezzo come l'ebreo; è il destino di chi sta all'opposizione da solo". Freud sapeva benissimo che negli ultimi anni del '400, cioè nel momento della realizzazione degli affreschi, l'ebreo era visto non solo come un infedele ma, peggio, come un eretico, cioè colui che attentava con demoniaca perversione alla vera Fede. In Spagna l'Inquisizione si stava specializzando nella caccia agli ebrei che si erano convertiti a parole, ma che continuavano a pregare, a pensare come ebrei. La diaspora segnava un altro suo capitolo: gli spagnoli cacciarono quei *marranos* (dall'ebraico *marah*, ribellarsi), e la prova che erano tutt'uno con i turchi fu che moltissimi di loro andarono a stabilirsi in territorio sotto il controllo ottomano, come Salonico, facendo un buon servizio al sultano che così poteva disporre dei loro prestiti per combattere i cristiani!

Sotto la grande lunetta dei *Fatti dell'Anticristo*, come chiave dell'arco della antistante cappelletta dei Corpi Santi, vi è l'immagine di Giuditta con la testa di Oloferne, la vittoria dell'umiltà contro la forza brutta: è la stessa ragazza che veniva corrotta dall'ebreo e che qui invece si vendica di colui che l'aveva indotta in peccato.

L'*Adorazione dei Magi* di Hieronymus Bosch (Madrid, Prado), fu dipinta nello stesso preciso istante storico (l'anno 1500). Qui un Anticristo, ritratto come un ebreo con barba rossa, ben vestito e con una ricca coppa in mano, osserva la scena da dentro la capanna della Natività: il senso è che

tutto può cadere nella rete dell'Anticristo, anche la stessa nascita di Cristo. Forse Freud lo conosceva, ma sicuramente aveva visto la serie delle incisioni dell'*Apocalisse* di Albrecht Dürer del 1498, con le quali è possibile introdurre un parallelo diretto con Signorelli, in quanto entrambi gli artisti cercano di instillare un senso di contemporaneità, col riferimento alla guerra o al pericolo turco. La cosa notevole da mettere in evidenza è che pur essendo i tre artisti del tutto autonomi l'uno dall'altro, testimoniano una cultura apocalittica allora dominante in Europa, e le conferiscono un significato cogente, come di qualcosa che sta veramente per accadere. Ed in tutti e tre è l'ebreo il fulcro del male prossimo venturo.

Signorelli in realtà è una rarità nel panorama italiano: nel Rinascimento gli artisti italiani non avevano dimostrato grande interesse a indagare sull'*Apocalisse* di san Giovanni, che concedeva poche possibilità figurative, ed esclusivamente oniriche; in fondo il concetto fondamentale dell'Umanesimo era il dimensionamento logico dello spazio e del tempo con la prospettiva e con il rigore storico. Solo Lorenzo Maitani proprio nella facciata del Duomo di Orvieto all'inizio del '300, Nardo di Cione nella Cappella Strozzi in S. Maria Novella nel 1355 e Bartolomeo di Tommaso nella Cappella Paradisi del S. Francesco di Terni nel 1455 avevano concepito qualcosa che potesse essere confrontato con le raffigurazioni delle facciate delle cattedrali gotiche ed, in genere, di tutta l'arte dell'Europa settentrionale, specie nel mondo germanico. Qui, oltre ai ricordati Dürer e Bosch, citiamo l'orrore delle forze antagoniste derivate dalla figura dell'Anticristo delle incisioni già del '500 inoltrato di Lambert Hopfer ad Augusta e di Peter Flötner a Norimberga.

Tra gli artisti del suo tempo che avevano ripercorso quel sentimento medievale di angoscia delle origini e della fine, Freud conosceva bene le opere di Johann Füssli e specialmente quelle di William Blake (33) che sia come poeta che come artista aveva svolto un ruolo cruciale per lo sviluppo del concetto romantico di *immaginazione* come, il che ben si adatta al nostro ragionamento, nelle sue illustrazioni sui testi di Milton e di Dante con evidente richiamo anche al ciclo orvietano; ed anche i contemporanei di Freud, Nazareni e Preraffaelliti, saranno coinvolti dall'ascendente signorelliano, come era già accaduto per Ottley, Flaxman, Doré e Koch.

In tutta la scena dei *Fatti dell'Anticristo*, e nell'adiacente *Fine del Mondo* nella controfacciata che ne è la diretta connessione logico-cronologica, le figure hanno una fisicità cruda, angolosa, le immagini sono pressanti, tutto è urla, violenza, è un conflitto tra pulsione di vita e pulsione di morte, in contrapposizione alla pacificazione che invece risalta nella scena della *Resurrezione dei Morti* e nelle due del *Paradiso*. Sono le due pulsioni presenti contemporaneamente in ogni uomo, in contrapposizione dialettica, *Eros* e *Thanatos*. L'Anticristo, che è appunto *Thanatos*, è visto da Signorelli in associazione con l'anarchia politica e la tirannia (34, 35).

Nella zona di affreschi sottostante infatti, il letterato è uno storico (non ha serti attorno alla fronte), e sicuramente è qualcuno che ha scritto di guerre civili e anarchie: Sallustio o Cicerone che trattano di Catilina o di Antonio, o Cesare (la calvizie deporrebbe per lui e per Cicerone) che una guerra civile l'aveva combattuta e storicizzata. Chiunque sia lo storico, quello che conta è che il personaggio negativo, il seminatore di discordia e anarchia è ritratto su un podio ad arringare la folla, esattamente come l'Anticristo; e nel monocromo accanto, non a caso, vi è Aletto che corre invasata seminando follia e discordia (fig. 2

<http://www.flickr.com/photos/56036797@N08/10420244543/>). Dalla parte opposta, il poeta Lucano (con fronde di quercia perché è un poeta epico, non lirico), è circondato da episodi della sua *Farsaglia*, altra storia di anarchia, guerra civile e violenza assassina tra romani, con esseri non più umani ma burattini in battaglia, pure macchine di distruzione. È il *furor* latino, e qui ci ricollegiamo alle Furie.

La citazione virgiliana nell'epigrafe de *L'Interpretazione dei Sogni* allude alla circostanza drammatica nella quale le pulsioni violente affiorano, e le forze che risalgono dall'Acheronte rompono una situazione di equilibrio. Virgilio, come già Omero, pensa all'Ade come ad un luogo senza luce, oscuro, tenebroso, popolato di ombre intristite e cieche. Ma nella classicità greco-latina,

ed ugualmente in quella giudaica, si ignorava il concetto di punizione ultraterrena, concetto inventato al cristianesimo e che Freud stava ritrovando nella vita della psiche attraverso il senso di colpa legato innanzitutto ad Edipo. Ma nel mondo antico c'era una eccezione: coloro che avevano commesso colpe contro gli dei e contro i familiari ricevevano il loro castigo in vita: ed è qui che entrano in gioco le greche Erinni, che a Roma diventano le Furie, che abbiamo già evocato quando Giunone, non avendo altra risorsa, ricorre a loro. Sono coloro che tormentano i colpevoli, personificano le sofferenze causate dal senso di colpa, e specialmente perseguitano con tormenti interni i parricidi.

Le Furie sono quindi il mito primigenio del complesso di Edipo: non la sua soluzione, ma la sua dannazione. Nel prosieguo del passo virgiliano del VII libro, Aletto ispira in Amata, la moglie del re Latino, un furore dionisiaco e nel popolo una irrefrenabile sete di guerra: la discordia tra troiani e latini ritarda, nella proiezione storica che Virgilio fa nel suo periodo augusteo, la missione pacificatrice universale che l'impero dovrà per forza compiere. Virgilio vede Aletto come sovvertitrice dell'ordine costituito, sia umano che divino: è la personificazione di tutti i mali, e per questo compare nel monocromo sottostante l'Anticristo.

L'opposizione delle Furie contro l'ordine sociale è intesa nel mondo classico, ed in Signorelli, come la pazzia causata dal senso di colpa e di rimorso di coloro che si sono resi colpevoli di delitti verso i padri, la famiglia, e si trasforma nella personificazione di una forza poderosa che resiste al dominio del cosciente, dell'ordine sociale e divino. La radice *fur-* è la stessa di *furor*. In questa direzione Freud sembra proporre di evocare Aletto, di muover Acheronte per provocare una tempesta necessaria all'esito di ogni sua terapia, per svelare quell'inconscio che per lui è il luogo delle pulsioni selvagge che non trovano via d'uscita. *L'Interpretazione dei sogni* parte dalla volontà sia di scatenare le Furie, sia di risvegliare le pulsioni dionisiache, di scendere all'Acheronte in antitesi alla razionalità apollinea degli Dei celesti per indicare la giusta via verso la costruzione di un nuovo individuo e di una nuova civilizzazione. Freud avverte che non sono sufficienti i *Superos* per comprendere e spiegare la complessità dell'individuo come la coscienza ingannevolmente fa credere: la vita è furia. Furia sessuale, edipica, politica, razziale, magica, brutale.

Un'altra scena di violenza, molto misteriosa, è quella nella parte destra de *La Fine del Mondo*, nella zona adiacente ai *Fatti dell'Anticristo*: chi è la figura nuda legata ad un albero, oggetto di tortura o martirio, o meglio, che rapporto ha con la fine del mondo? Perché la torturano? La scena riprende quelle, efferatissime, che circondano Lucano: la violenza non si ferma davanti a nulla, neanche davanti alla Fine. Come i prigionieri dei *lager* tedeschi che venivano portati sempre più a ovest affinché non fossero liberati dalle truppe sovietiche in avanzata: ad un passo dalla loro fine, i tedeschi li volevano con sé sia perché non parlassero delle violenze subite, sia per continuarli a tormentare. Questo Freud non poteva prevederlo, ma sapeva che qualcosa di simile sarebbe comunque successo: la banalità del male, i martiri dell'ultimo giorno, a significarne la continuità e l'universalità come le nefandezze dell'Anticristo. Per Freud ogni presa di coscienza sia individuale che collettiva passa attraverso il dolore e la sofferenza, specie quando il gruppo o l'individuo ha delle esigenze di libertà che vuole affermare, un diritto da reclamare.

La serafica figura dell'autoritratto di Luca Signorelli, dipinto dove è più forte la violenza a cavallo tra le due scene più sanguinose, è la conferma che la raffigurazione è senza tempo, al di là del tempo. Lui, come il vicino Beato Angelico che aveva iniziato cinquant'anni prima la decorazione della Cappella, è un testimone distaccato, lucidamente freddo come i letterati della zona inferiore: è un'antitesi che costituisce un elemento perturbante. Gli occhi di Luca cercano luce nelle tenebre e un assenso di comprensione, di sicuro non dogmatica, ma umana. Per Freud l'opera d'arte, in questo caso l'opera del Signorelli, è il luogo di proiezione delle pulsioni profonde e inconscie dello spettatore e dell'artista. E, come cercava di fare il pittore nel suo confronto con la difficile materia escatologica, è il luogo dove si può rendere comprensibile ciò che per sua natura non si presta ad una facile comunicazione, nella chiara consapevolezza che l'analisi della psiche è prima di tutto un lavoro creativo, una prassi che va assimilata totalmente ad un lavoro artistico difficilmente

trasmissibile come è appunto quello del pittore. È un incontro analitico reciproco; o, forse, a quattro insieme a Dante e Virgilio. È la trasformazione psicologica derivata dall'interazione tra paziente e analista: ma chi è il paziente e chi è l'analista? In ogni situazione di rapporto analitico è sempre presente una componente "destino", un destino che può essere coincidenza di reciproci destini: valutarsi reciprocamente, con scambievolmente attenzione anche alle modalità di espressione. Nel nostro caso, Freud ha per così dire spinto il paziente, il Signorelli (e quindi, di riverbero, sé stesso), a dare significati a ciò che sfugge al pensiero cosciente, a ciò che sfugge alla ragione. La ragione che aveva permesso una perfetta inquadratura architettonico-logica a tutta la materia pittorica, e ciò che sfugge a questa ragione, all'impianto cartesiano, serve a far abbandonare le sicurezze dogmatiche del pittore. L'interesse di Freud si rivolgerà proprio a quanto non è strettamente cartesiano, alla linea di confine tra la parte cosciente del Super-Io cristiano e quella inconscia sia dello stesso Super-Io che dell'Es. E qui Freud potrebbe aver compreso quale è il suo ruolo. Il sogno escatologico del paziente Signorelli, se nelle scene superiori tramite il linguaggio pittorico ha facilità di comunicazione attraverso la coscienza, sotto, fisicamente e simbolicamente, si ostende con diversa modalità e con un messaggio il più ampio possibile: il sogno totale. Qui si svolge infatti la grande invenzione delle *grottesche*: dove il linguaggio parte dalla constatazione che ogni singolo significante è portatore di significati che escono dalle applicazioni usuali del linguaggio. E non solo per la struttura del rapporto tra le scene superiori da una parte, il letterato e le scene dedotte dalle sue opere dall'altro: il linguaggio ha la stessa trama, cioè il *rabesco* dell'aggrovigliarsi delle grottesche come lo chiamava Luigi Fumi, di tutt'altro linguaggio, probabilmente più ricco di qualsiasi altro linguaggio palese. Viene a compensare la dimostrazione troppo unilaterale della coscienza religiosa che aleggia nella parte superiore delle pareti, verità di vita cristiana. Sotto, invece, nell'area del sogno, si esprimono aspetti della personalità del sognatore che sono stati messi da parte, come figure ombrose, compresse, passive. E tutto avviene come in una spirale dove vi sono corrispondenze fra due punti congruenti, anche se si collocano su piani diversi: sono immagini che via via mutano, come muta il rapporto con i complessi presenti nell'inconscio. Signorelli ha effettivamente la capacità di guardarsi dentro, di riconoscersi? Possiede sicuramente la sublime esperienza del collegamento intimo tra le cose. E Freud ha la stessa capacità di *insight*, di *intus-legere* (36-38)? Qual è l'immagine allo specchio, chi si riconosce per primo nell'altro? In Signorelli la psicologia del profondo si esprime per esempi, miti, modelli mitologici, analogie, metafore, per dimostrare che sotto il velame della terribile fine dell'uomo, della storia, di tutto, c'è una spiegazione e forse una salvezza anche in questa vita.

Le grottesche dell'ordine inferiore sono quindi il tormento dell'anima presa, o persa, tra l'immaginario e il reale.

La trama compositiva è impostata sulla base dei modelli di decorazione muraria romana: i letterati si affacciano da corami, cioè paraventi in cuoio appesi alle membrature dipinte, dove il motivo di fondo è rappresentato da grottesche ove si aggirano, si affannano e si contorcono frenetiche e forsennate invenzioni, mutazioni genetiche di visioni, sogni sbranati da varie realtà.

Le grottesche della *Grotta Gialla* della *Domus Aurea* i pittori del rinascimento le conoscevano bene già dal 1480 (39): prima della Cappella Nova sono infatti impiegate negli affreschi della zona inferiore della Cappella Sistina, dal Pinturicchio nella volta della Cappella di Girolamo Basso della Rovere in S. Maria del Popolo a Roma, nella Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena (40) e anche ad Orvieto, nel rifacimento degli affreschi del lato destro della tribuna; e poi da Filippino Lippi nella Cappella Carafa in S. Maria sopra Minerva a Roma e dal Ghirlandaio nel coro di S. Maria Novella a Firenze.

Signorelli ne riprende il concetto, ma altera il loro primitivo significato di semplici inquadrature delle scene, e lo collega al moto del vortice generale delle raffigurazioni delle lunette e delle volte. Le grottesche romane, come appunto quelle della *Domus Aurea*, nascevano dalla fusione di elementi umani, animali e vegetali, ma mantenevano sempre una certa iconicità di figura umana, cioè una struttura principale con testa, tronco e arti, e con l'inserito di code, ali, pinne e fronde, nel

classico intento di rispettare comunque la naturalità (41, 42). Signorelli sconvolge questo schema compositivo: e di sicuro è questo uno degli elementi di interesse da parte di Freud. Il pittore si inventa nuove metodologie per i processi di ibridazione delle singole creature, inserendo ad esempio teste umane su corpi di animali ma non nella posizione “canonica” dal punto di vista anatomico: sconvolge le proporzioni, allunga colli, tronchi, sposta le ali sulle gambe, inventa nuovi tipi di membra, di corna, di code. Per cui in qualche creatura non si comprende ove sia la testa o il dorso, quasi si trattasse di una metamorfosi *in fieri*, di un fotogramma singolo di un sogno di mutazione genetica (43, 44).

Senza dubbio vi è un ricordo delle creature terribili dei codici medievali o dei capitelli di molte chiese romaniche e gotiche, che tuttavia non avevano mai raggiunto esiti così mostruosi. Ad esempio, nel groviglio che circonda la figura del supposto Empedocle, nella controfacciata, compare tra gli altri una Sfinge, o almeno la sua parte posteriore, su cui si innestano a metà della schiena un collo di cigno che con una lingua di piuma forbisce il dorso di un cavallo marino cornuto, poi un volto umano atteggiato a smorfia dolorosa ed insieme diabolica, con baffi e corna di piuma anch’essi, ed infine una “testa” che in realtà è la parte posteriore di una seppia o di un calamaro (fig. 3 <http://www.flickr.com/photos/56036797@N08/10420272813/>). La presenza del cartiglio con le iniziali L. S., chiara firma del Signorelli, ha fatto pensare ad un suo autoritratto. La figura della Sfinge piaceva molto a Freud, specie per il suo ruolo nella storia di Edipo, e ne possedeva una statuetta in terracotta proveniente dalla Magna Grecia, ora nella collezione del *Freud Museum* a Londra. Nel nostro caso, la testa della Sfinge ha cambiato posizione e si presenta sulla schiena, ne diventa l’occhio posteriore, ed assume le forme del pittore e/o dell’analista. Ingorgo identitario fra il pittore e Freud? Comunque, in tutti i campi delle grottesche aleggia un’aura di angoscia: sono movimenti perpetui, le figure si impennano anche per ragioni compositive, ma tutte sono in tensione, combattono. L’intrico presuppone due cose: la simmetria speculare e l’interruzione del percorso, ed entrambe sottintendono la presenza di un desiderio nell’inconscio: gli animali ctonii, legati alle viscere della Terra, rappresentano l’immagine di un’evocazione di entità nascoste, che ti divorano nel buio. Anche qui il *furor*: intrecci inestricabili anche alla lettura della loro logica compositiva, inestricabili come l’inanellata acconciatura dell’Anticristo, come i riti pagani presieduti da demoni alati che suonano cembali, rovesciano patere di sacrificio, si azzannano. Il motivo di base è la *metamorfosi*, quella capacità di mutare il proprio aspetto fisico e la propria personalità: spazio di libertà e insieme via di fuga da una condizione troppo inscatolata, espressione del disagio come nel racconto di Kafka dove diventa incubo, realtà onirica, un vero scarafaggio.

E riguardo a quella che per Freud è la pulsione principale, il sesso e conseguentemente la *libido*, cosa potrebbe aver colpito il nostro visitatore? Sicuramente quei personaggi ricorrenti sia nei *Fatti dell’Anticristo*, sia nella *Fine del Mondo*, che indossano calzebraghe a righe e camicette, entrambe attillatissime. Intanto sono gli unici personaggi a portare le braghe, tutti gli altri sono coperti da vesti lunghe classiche, o armature, tonache, mantelli. E sia quelli ritratti di schiena con i glutei perfettamente disegnati, sia quelli ritratti di fronte con la *braghetta*, quella specie di tasca che contiene e mette in evidenza i genitali, hanno un atteggiamento arrogante, una sorta di esternazione della propria destrezza sessuale. È probabile che, essendo scherani dell’Anticristo, Signorelli abbia voluto simboleggiare la carnalità sfrenata del loro capo (e di tutti gli ebrei, come abbiamo già visto), che è ancora più evidente in quanto contrasta con le vicinissime figure del pittore e dell’Angelico. Queste figure per Signorelli sono come dei capisaldi della composizione, essendo tutti in primo piano e fungendo da “paletti” prospettici; ma hanno l’ambiguità necessaria per accendere quella complicità che deve riuscire a ottenerne il disvelamento, anche per Freud, in quanto il loro significato è senza dubbio sessuale. Si noti ancora come nella *Fine del Mondo*, nella sezione destra, ne appaia uno in primissimo piano con una lunghissima spada al fianco, inequivocabile segno di virilità. La stessa forza di sesso non compare invece nella scena della *Resurrezione della Carne*, dove i corpi, come poi nel *Paradiso*, pur essendo nudi sono come privati di ogni riferimento alla

libido, in quanto qui la bellezza della carne è pura notazione teologica, essendo ormai, fuori dalla Terra, privati di ogni pulsione. Così, è più immagine-simbolo della libido il personaggio con atteggiamento androgino, mani sui fianchi e vestito ricchissimo probabilmente in antitesi alle leggi suntuarie, subito a destra dell'Anticristo. Mentre il suo simmetrico, letteralmente a specchio nella *Resurrezione della Carne*, è sì nudo, con lo stesso atteggiamento con le mani sui fianchi, ma comunica non *libido*, ma solo un'attesa per quello che sarà poi il suo destino, che tuttavia immaginiamo positivo: e infatti nel *Paradiso* molti personaggi gli assomigliano. Proprio nel *Paradiso* l'esuberanza del tratto di Signorelli oltrepassa la liricità che pur era nelle intenzioni di rappresentazione di quell'atmosfera di beatitudine: la muscolatura poderosa delle parti del corpo, specie di quelle posteriori, diviene aggressiva come quella dei personaggi con le calzebraghe a righe. Anche qui, dal punto di vista compositivo, il pittore mette i suoi personaggi di spalle col chiaro intento di dare dei riferimenti alla visione; e notiamo che i quattro più appariscenti per la perfezione dei loro glutei sono nell'ordine, a partire da destra, prima due frati riconoscibili dalla chierica, poi un uomo stranamente con la stessa cuffia azzurra degli scherani dell'Anticristo, ed infine il solito "caratterista" con le mani sui fianchi. Da notare che solo una piccola parte, la più bassa, del *Paradiso* è occupata da anime: il resto sono angeli, tutti di genere apollineo e androgino, tra i quali spiccano i due centrali, che avranno di sicuro colpito Freud per la loro indubbia modernità *liberty*. Tutti questi personaggi che abbiamo definito ambigui non solo per la loro bellezza molto spesso androgina, ma anche per i loro atteggiamenti spavalidamente sessuali, sono anche forti esempi di narcisismo, di un eccessivo investimento nella propria immagine, quella fase evolutiva della libido sessuale studiata da Freud che prende come primo oggetto l'Io stesso; ed insieme, esempi della teorizzazione platonica, aggiornata da Freud nei *Tre saggi sulla teoria sessuale* del 1905, dell'androginità per cui l'uomo aspira a ricongiungere in sé le due parti originariamente unite. La bisessualità innata era il cavallo di battaglia dell'amico Wilhelm Fliess, col quale era in continuo rapporto epistolare: gli uomini sarebbero nati bisessuali, ma attraverso fattori sia interni che esterni, ma comunque repressivi, diventarono monosessuali, ma con la bisessualità rimasta in uno stato latente (45, 46).

Freud era in grado di ricollegare sicuramente teorie e immagini e forse, più all'ambiguità dei personaggi in pantaloni, lo colpì quella di alcuni *abitanti* dei cori celesti raffigurati nelle vele: segnaliamo in quella degli *Apostoli* san Giovanni Evangelista, subito dietro la Madonna, ed in quella dei *Patriarchi* moltissimi personaggi, specie quello in basso a destra. E, come già detto, tutti gli angeli del Signorelli sono dichiaratamente bisessuali, specialmente quelli delle due raffigurazioni paradisiache: per Freud fu sicuramente una conferma anche sul piano artistico perché gli angeli, esseri primordiali non ancora contagiati dal Super-Io, racchiudono in sé tutti i generi possibili.

Anche nell'*Inferno* il sesso si ostenta, ma in modo meno sottile, malgrado le nudità e la oggettiva bellezza di molti dannati. La minaccia sessuale dei demoni in fondo è minima, a dispetto dello sguardo e degli atteggiamenti di molti di loro verso le donne: che in realtà è quasi sempre la stessa, una bionda dai capelli lunghissimi e con la scriminatura centrale, forse la protagonista di una storia d'amore finita male per il pittore che, per ripicca, l'avrebbe raffigurata più volte, e anche tormentata da lui stesso nei panni del diavolo centrale di colore blu e con il ciuffo rialzato a mo' di corno, che di solito rappresenta il vigore sessuale degli animali. Notiamo qui, quasi per inciso, che il primo ad utilizzare il termine *libido* fu Dante, che tanto ruolo ha negli affreschi della cappella: *che libito fé licito in sua legge* (Inf, V, 56) è riferimento alla regina Semiramide, prima espressione storicizzata della pulsione sessuale.

Freud e l'archeologia: è un altro tema che, traslato, possiamo trovare nelle sue visite alla Cappella Nova. Freud era attirato da Orvieto per la sua essenza di città etrusca e per sua stessa ammissione sappiamo che visitò almeno una tomba etrusca in Orvieto. Un'altra discesa all'Ade, un altro *Acheronta movebo*! Infatti ne *L'Interpretazione dei sogni* narra di aver visitato una tomba etrusca nei pressi di Orvieto, forse nella necropoli di Cannicella: un ambiente con sedili scavati nel tufo

lungo le pareti, sui quali vi erano ancora gli scheletri di due adulti: che emozionante ritrovamento! Il mondo etrusco lo rimandava ai misteri ancestrali che egli stava esplorando nella psiche, e da questo punto di vista Freud individuò nell'archeologia la metodologia storico-scientifica più simile a quella psicoanalitica. In *Delirio e sogno nella Gradiva di Wilhelm Jensen* affronterà, una decina di anni dopo, la profonda relazione che unisce le due discipline. Nella novella di Jensen la città sepolta di Pompei è messa allo stesso livello della parte profonda della psiche, in quanto anche questa non è altro che la sola traccia di una storia da tempo sepolta: la storia del giovane e brillante archeologo tedesco Norbert Hanold è quella di un sogno, di un'ossessione, di un innamoramento, di una doppia passione: quella palese per l'archeologia e quella repressa per una donna (47).

Il lavoro dell'analista e quello dell'archeologo necessitano entrambi di sensibilità e di intuizioni particolari, in modo tale da individuare facilmente zone, settori (del terreno e dell'inconscio) ricchi di oggetti di cui si sono perse le tracce: e riescono così a portare alla luce dei "beni" di cui si era persa coscienza e conoscenza. Non è, in Freud, una banale analogia: un archeologo e un analista possono ad un certo punto trovarsi in mano solo meri cocci, che per sé stessi non significano granché: solo ricomponendoli nei giusti concetti di forma e di sostanza si può cercare una unità della quale ormai si era temuta la perdita. Ed ecco, nel nostro caso, l'esempio calza a pennello: nella Cappella Nova bisogna essere in grado di distinguere e nominare i pezzi che appartengono allo stesso oggetto, cioè ritrovare quei lacerti sparsi qua e là che, legati fra loro da un filo invisibile, alla fine daranno la forma di un sentiero di pensiero ben preciso. Signorelli infatti li ha sparsi questi segni e Freud, e noi, ripercorriamo le coincidenze, le contraddizioni, i livelli subliminali, i miti, le sorprese: è il turbamento di chi inizia a girare la chiave nella serratura del mondo sotterraneo, come quando Freud entrò nella tomba ancora intatta. È anche la scoperta della stratificazione psicologica, perché gli scavi sono la rappresentazione del passato che ricompare per strati cronologici e si mostra finalmente per ciò che era: tutto ciò che è antico e sepolto torna alla luce, è il momento dinamico della relazione dell'Io con gli oggetti antichi, con l'Es, per ri-attivare l'antico e ciò che nasconde, dargli finalmente un significato.

In una lettera del 1931 inviata a Stefan Zweig, Freud dichiarava con molto candore: "Ho letto più di archeologia che di psicologia". L'amore per l'antico lo portò a collezionare ben duemila oggetti, tutti originali, delle civiltà più lontane fra loro: reperti greci, etruschi, romani, egizi, indiani e cinesi (48, 49). Ne abbiamo parlato a proposito di una statuetta della Sfinge: e aggiungiamo che tra tutte la preferita, la favorita, era una statuetta di Atena, un bronzetto romano del I o del II secolo avanti Cristo, conservata anch'essa nella collezione del *Freud Museum* di Londra. "È perfetta – scriveva – peccato che abbia perduto la sua lancia" (50, 51).

Atena è una dea con caratteristiche maschiline, una fiera combattente in guerra ma, in periodi di pace, benevola ispiratrice delle arti, della saggezza, della civiltà. Nel riquadro signorelliano a monocromo relativo alle storie di Proserpina dove sono raffigurate tre dee, Freud vi poteva riconoscere facilmente Atena-Minerva, così come nel riquadro a sinistra dell'altare dove partecipa, stendendo in mano, a quella che potrebbe essere l'iniziazione del *puer* virgiliano, colui che avrebbe fatto tornare l'età dell'oro: cioè Marcello, il nipote di Augusto, che tuttavia i cristiani interpretarono come Gesù Cristo. Tutto è mito per Freud, è il fondo della cultura e della psiche: i reperti antichi non solo ricorrono nelle figure e nei concetti dei suoi scritti, ma diventano anche simbolizzazioni terapeutiche, presenze coagenti anche in particolari momenti di un'analisi, quando mostrava al paziente qualche sua statuetta per dare più forza storica alle sue interpretazioni. Freud poteva riconoscere nel testo signorelliano molte citazioni dall'antico, come il podio dell'Anticristo, sul quale è disegnato un destriero al galoppo, segno di superbia, o nella *Deposizione* della Cappellina dei Corpi Santi inferiormente alla *Resurrezione della Carne*, dove il Signorelli, travolto dalla morte del figlio per peste avvenuta nel 1502 (52), lo raffigurò come Cristo ma attraverso la forma romana della sepoltura di Meleagro; e, praticamente, in tutti i monocromi sotto i letterati che vanno riferiti all'antichità, e specialmente in quei monocromi attorno al poeta sotto l'*Inferno* che narrano la discesa all'Ade di Enea, Ercole, Teseo e Orfeo, tutte raggruppate nel VI libro dell'Eneide (53). Ed è

per questo che quel poeta è sicuramente Virgilio, cosa che Freud non avrà tralasciato di notare, in quanto il suo *Acheronta movebo* virgiliano è qui enciclopedicamente descritto; ed infine, come meglio vedremo, le zoccolature che si rifanno anch'esse a sarcofagi classici.

Ma perché tanto interesse per gli etruschi? Forse perché era un popolo misterioso, nebbioso nelle origini, e la cui lingua, a differenza di altre lingue del passato, non aveva lasciato abbastanza documenti per poterla decifrare. Tanto mistero poteva essere svelato, come appunto le profondità della psiche? Ma forse l'etrusco è per Freud solo un paravento, perché dietro c'è qualcosa di ben conosciuto, quel mondo romano che aveva organizzato la *damnatio memoriae* degli etruschi stessi. C'era una stratificazione, per Freud: come faccio a conoscere meglio gli etruschi, se ci hanno lasciato così poco? Era un'apparenza che avrebbe potuto essere facilmente eliminata, in quanto dietro quella maschera che Freud non riusciva a sollevare c'era il mondo romano. Ed ancora, dietro la successiva maschera, c'era il mondo cristiano, che pur avendo avuto all'inizio una carica eversiva nei confronti di quello romano, ne riproponeva la storia in perfetta continuità. Eccoci nella Roma moderna, quella del Papa e della Chiesa, che per ogni ebreo come lui era un ostacolo da superare, una meta raggiungibile con molta difficoltà, una vera e propria inibizione. Orvieto, pur così vicina a Roma, diventava un confine dalle forme di una muraglia, come il lago Trasimeno lo era stato per il suo eroe semita Annibale, anche lui mai giunto a Roma (54, 55).

Sappiamo che, con una severa autoanalisi, Freud riuscì poi a compiere il "terribile" viaggio: ma qui, restando nella metafora del viaggio, giova evocare come sia Freud che Signorelli si trovino entrambi nei panni di esploratori che si addentrano in regioni sconosciute e selvagge. Il viaggio rappresenta quell'immagine di sé capace di sopportare l'onere del proprio destino. Ma, come per le figlie di Lot, non c'è sviluppo nella vita dove non c'è il rimpianto per ciò che lasciamo e la voglia di tornare indietro: come Ercole – ritratto dal Signorelli nei monocromi all'interno delle grottesche sotto il Paradiso - che è obbligato a compiere le sue fatiche, da vero eroe che cerca la sua liberazione e che deve combattere contro le forze che lo trattengono e che vorrebbero ricondurlo allo stato precedente. L'inserimento nel ciclo di Orvieto delle *Fatiche di Ercole* designa un processo di crescita individuale, non solo la Virtù come recita l'interpretazione corrente: Euristeo impone le fatiche, e come Orfeo che per riprendere Euridice deve superare ardue prove, Ercole compie un viaggio che conduce all'autodeterminazione. Come l'Ulisse dantesco e come Cristoforo Colombo, raffigurato come si è detto nell'arena dell'Anticristo (e Freud leggendo il Luzi lo aveva sicuramente identificato): anzi Colombo, che parte come Ulisse per un mondo impensabile da ogni teoria, rappresenta per Signorelli l'ultima opera da compiere prima del Giudizio, la conversione degli indiani d'America, che non erano altro che la tribù scomparsa di Israele. Cristoforo (colui che porta Cristo) era davvero un predestinato, lo strumento del compimento del ruolo della chiesa. Viceversa, per un ebreo, Colombo come svelatore del luogo nascosto dell'ultima tribù, poteva rappresentare lo scopritore della vera *Terra Promessa*, come quella che in quegli anni preconizzava Theodor Herzl: ma sembra che Freud non si appassionasse seriamente alla dottrina sionista (56, 57).

Il viaggio dell'ebreo è accomunato all'esilio e all'esodo, che Freud crudamente descrisse così nell'*Autobiografia*: "Sono nato il 6 maggio 1856 a Fleiberg, la piccola città dell'attuale Cecoslovacchia. I miei genitori erano ebrei, *anch'io* sono rimasto ebreo. Quanto ai miei ascendenti del ramo paterno, ho fondate ragioni per ritenere che abbiano vissuto per molti anni sul Reno, abbiano emigrato verso l'Est nel quattordicesimo o quindicesimo secolo a causa di una persecuzione contro gli ebrei, e abbiano poi intrapreso il viaggio di ritorno dalla Lituania verso l'Austria traversando la Galizia nel corso del diciannovesimo secolo".

La *Via crucis* è un viaggio, il Purgatorio cristiano è un viaggio, è l'idea del pellegrinaggio come stadio di passaggio da uno stato impuro ad uno spirituale: *mutatis mutandis*, è la stessa cosa per l'analista, in quanto il viaggio-sogno ha una dimensione dinamica che fa emergere le nuove possibilità che già avevamo dentro. Il viaggio è sogno, come quello che Luca fa nel mondo delle grottesche, per liberare l'immaginario quasi come prova di iniziazione. Quell'iniziazione che Freud riconobbe nella struttura della Cappella: la duplice topica inconscio - preconscious - coscienza, e Io - Super-Io - Es che Freud usò in seguito per esemplificare anche graficamente lo schema della psiche,

l'aveva già trovata ad Orvieto: dall'inconscio della zona inferiore della cappella alla coscienza della ineluttabilità storica della Fine, ed insieme l'intricato sovrapporsi di Io, Super-Io ed Es.

Un sorprendente risultato dell'intervento di restauro compiuto circa venti anni fa fu la scoperta, sulla parete di fondo della cappella, di un brano dell'originaria stesura pittorica del Signorelli (fig. 4 <http://www.flickr.com/photos/56036797@N08/10420142626/>) che nel 1715 era stato coperto dall'altare barocco realizzato da Bernardino Cametti. Di queste decorazioni si è salvata solo una piccola parte, ricoperta da uno strato di scialbatura di calce. L'impaginazione della decorazione rinvenuta è la stessa delle altre pareti: ma resta la sola cornice del riquadro del personaggio illustre, tagliato da un arco che ne ha distrutto la figura. Dei quattro monocromi che dovevano, come sulle altre pareti, circondare il letterato, ne è rimasto solo uno: quello superiore, che raffigura l'uccisione di un uomo, steso in terra e che con un braccio tenta di difendersi dai colpi di un altro che brandisce un'arma per colpirlo. Nel fregio della trabeazione dipinta vi è una metopa circolare con un tritone che, con un'arma appuntita, ne colpisce un altro, caduto a terra. Al di sopra della trabeazione vi è la figura di un uomo prono, avvolto dalle fiamme, che si morde la mano sinistra; la destra è poggiata a terra, ed ha attorcigliato sul polso un serpente. Questa figura era il fulcro della parete di fondo, rappresentandone il centro geometrico: ed era di conseguenza molto significativa nella strategia generale della composizione. Seguendo la logica della metopa e del monocromo, che alludono ad assassini o a fraticidi, il personaggio è stato identificato con Caino, colto nell'istante in cui prende consapevolezza del suo delitto.

Tutto ciò Freud non poteva conoscerlo. Ma molti elementi del nuovo lacerto, come si è detto, seguono una logica ben precisa, e l'archeologo Freud avrà sicuramente analizzato molti indizi. È importante sottolineare come uno dei temi ricorrenti della maglia decorativa sia quello del sacrificio, visto nella sua duplice accezione di sacrificio accettato e respinto, positivo e negativo, di Abele e di Caino. La zoccolatura sottostante al *Paradiso*, come la sua omologa sull'altro lato della cappella sotto l'*Inferno*, descrive un corteo che si avvia ad un sacrificio: sono affreschi trattati a monocromo, e fingono pannelli di sarcofagi romani. Nella prima scena l'atmosfera generale è di serenità, ma nella seconda regna una carica di tensione. Scendendo nei particolari, nella prima è raffigurato un corteo marino recante offerte per un sacrificio: formano il corteo sia tritoni con le capigliature incoronate da pampini, sia umani che montano cavalli marini. Al centro del corteo giganteggia Nettuno, bello come Apollo: l'atmosfera è quella che si ritrova nei vicini monocromi relativi al Purgatorio dantesco e nelle figure pacificate con Dio del Paradiso. Tutta la scena promana quindi un'aura di positività: il sacrificio è da intendersi come accettato. Ugualmente, nel fregio della sovrastante trabeazione dell'ordine dipinto vi è una piccola metopa quadrata che raffigura un sacrificio attorno ad un'ara nella quale arde una fiamma, che si eleva verticale; attorno all'ara, una nereide regge un putto alato, ed un tritone ha sulle spalle un putto e tra le gambe un caprone. Dall'altra parte invece, sotto l'*Inferno*, è raffigurato un sacrificio "negativo", rifiutato. Nel corteo che si avvia al sacrificio, al centro vi è una divinità su un carro condotto da due cavalli marini decisamente imbizzarriti; davanti e dietro il carro, due giovinette nude: quella a sinistra cavalca un mostro marino, regge una brocca con noncuranza, facendone uscire il contenuto, e guarda negli occhi, sottintendendo una maliziosa intesa, il tritone che cavalca e che ha il busto girato verso di lei. All'estrema sinistra, una donna, con i capelli racchiusi in un panno, volge le spalle al resto della scena: regge un putto di sembianza infernale: è evidentemente il contraltare delle speculari raffigurazioni femminili sul lato opposto della cappella e che invece reggono amorevolmente i loro nati, simboleggiando la Carità o l'Abbondanza. Nella metopa sovrastante, attorno a un'ara due tritoni sacrificano un caprone: uno lo tiene fermo, l'altro brandisce un'ascia. Nell'ara il fuoco è spinto verso destra dal vento. La metopa è in diretta connessione con quella antistante della parete sinistra, esattamente come accade nei corrispondenti comparti della zoccolatura inferiore: se le fiamme dell'ara del sacrificio accettato da Dio erano verticali, qui, essendo un sacrificio rifiutato da Dio, come quello di Caino, sono piegate. Lo stesso accade nel rilievo omologo del portale di S. Petronio a Bologna, opera di Iacopo della Quercia (1425).

I riferimenti al sacrificio (si ripete, tutte immagini mediate dall'archeologia) sono stati messi in stretta relazione alla figura ricomparsa identificata con Caino: d'obbligo il riferimento a sant'Agostino ed al netto dualismo da lui preconizzato con la distinzione tra Città di Dio e Città degli uomini. Nel XV libro del *De Civitate Dei* sant'Agostino descrive Caino sia come il fondatore della città degli uomini contrapposta alla città di Dio, sia come emblema di chi non ascolta l'invito divino a ritornare alla ragione. Bellissimo è poi questo paragone "fatale" tra Genesi e storia di Roma: "Il primo fondatore della città terrena fu un fratricida. Non c'è da stupirsi se molto tempo dopo, all'atto della fondazione della città destinata ad essere la capitale della città terrena si ebbe a ripetere specularmente quel primo modello: l'uccisione di Remo per mano del fratello Romolo. Sola differenza, i due erano entrambi cittadini della città terrena e aspiravano alla gloria di fondare lo Stato romano. Invece i due fratelli Caino e Abele non covavano entrambi la stessa brama di possessori terreni: Abele non aspirava al dominio della città che il fratello stava fondando. Il motivo era la gelosia diabolica". Il monocromo rimasto dovrebbe raffigurare proprio il momento dell'uccisione di Caino, che è quindi il primo esempio di una lunghissima storia di crimini che la Storia ripercorrerà con modalità simili. A suo tempo fu presentata da chi scrive, insieme a Giusi Testa (58), l'ipotesi che nel riquadro centrale potesse essere raffigurato Virgilio, rafforzata da una attenta lettura dei monocromi della parete di fondo, a sinistra e direttamente adiacenti all'altare, che potrebbero riferirsi al passo della IV egloga, dove l'arrivo della *Virgo e del Puer* (intepretati poi come la Madonna e Cristo) è inteso come il segno del trionfo della nuova giustizia, dell'età di Saturno, dell'oro, su quella di Giove, della giustizia affermata con la violenza. Tra quei monocromi a sinistra a sinistra dell'altare il più importante è quello in alto: rappresenta la Giustizia che calpesta l'Ingiustizia, o meglio, la Pace che punisce Aletto che, per il rimorso o per la rabbia della sconfitta, si morde le mani (fig. 5 <http://www.flickr.com/photos/56036797@N08/10420184276/>), cioè l'atteggiamento identico a quello della figura ritrovata e identificata con Caino. Oggi, verificato che Virgilio si trova sulla parete destra, sotto l'*Inferno* ed attorniato dalle *Discese all'Ade* del VI libro dell'Eneide, ritengo che il personaggio centrale dovesse essere proprio sant'Agostino, che rappresenta il perfetto passaggio filosofico e storico, in stretta continuità, tra classicità e cristianesimo, e dai cui scritti deriva molta iconografia escatologica della Cappella. Caino è così il confine fra la Gerusalemme Celeste e la Gerusalemme Terrena, in perfetta *coincidentia oppositorum*, con una logica forse ispirata dalla presenza orvietana, quarant'anni prima, di Nicola Cusano, che affermava che in Dio c'è il *Tutto* ed il suo opposto, l'incomprensibile, e che per l'uomo quindi non rimaneva che una *docta ignorantia* (59).

Incidentalmente, voglio sottolineare come Raffaele Menarini non abbia descritto perfettamente il brano pittorico venuto alla luce vent'anni orsono, in quanto riporta che a sinistra, sotto gli eletti, vi è Abele, e a destra, sotto i dannati, Caino (60): invece vi è solo Caino, centrale, assolutamente *il* protagonista. Caino preda del *furor*, Caino l'ebreo ingiusto, maledetto da Dio ma insieme protetto da Dio (61, 62).

Il tutto è collegato strettamente al sacrificio nel quale aleggia comunque il senso della colpa, che non può essere rimosso ma almeno pacificato con la partecipazione di tutti: questo è il ragionamento del Signorelli e del suo *trainer* iconografico, che in tutto ciò vi vedono lo scopo principe dell'Eucarestia (63-66). Il che si pone in un parallelismo perfetto, speculare, col pensiero di Freud che vedeva nel sacrificio totemico una delle forme collettive di liberazione dal complesso di Edipo, dal senso di colpa derivato dall'uccisione del padre. Ancora, come abbiamo già accennato, nella Bibbia dall'assassinio di Abele discende la nascita della città terrena e quindi di tutte quelle attività umane che danno per definitiva la separazione da Dio voluta dall'uomo: cioè la separazione dal padre voluta dal figlio, il crimine di Edipo. Ma è vero anche il contrario, e la Genesi l'aveva già compreso, come lo comprenderà Freud parlando della necessità del figlio di porsi sempre come perfetto nei confronti del padre, per ottenerne, lui solo, la benevolenza. Così Caino, con l'omicidio di Abele, rimuove simbolicamente l'ostacolo che si frappone tra lui e Dio, cioè il fratello, l'*alter*

filius, per riportare la situazione in parità. Abele è come un altro personaggio biblico, Giuseppe, che soffrì anch'egli per un'ingiusta punizione: è l'ebreo vittima della gelosia degli egizi, come poi di quella dei romani, dei cristiani. Come l'etrusco ed il cartaginese lo furono ugualmente dei romani. A questo proposito ancora una piccola notazione su un sarcofago etrusco, che nel 1912 fu rinvenuto a Poggio della Guardiola, presso la frazione Torre San Severo di Orvieto: oggi si trova al Museo Civico (67-70) ed è un'altra cosa che Freud non può aver visto nel 1897. Le scene sui lati principali del sarcofago ritraggono due sacrifici (oggi li chiameremmo *crimini di guerra*): Achille che sgozza dei prigionieri troiani sulla pira di Patroclo, e Neottolemo che uccide Polissena che aveva permesso, ma a sua insaputa, il mortale tranello teso ad Achille da suo fratello Paride. Gli etruschi si identificavano con i troiani, vittime della crudeltà dei greci come loro lo erano di quella dei romani. Per Freud il debole sacrificato, prima troiano poi etrusco, riverberava l'ebreo, e la colpa era del padre, del Dio Padre che con la sua incomprensione per le offerte sacrificali di Caino aveva portato costui ad uccidere, se non il padre, almeno il fratello, altra vittima innocente come Polissena, una sorella.

Il non risolto rapporto col padre diviene conflitto universale della storia, fino alla fine del mondo (del Signorelli) ed al trionfo del figlio Cristo. Quella di Luca Signorelli è forse la più antiumanistica delle opere del primo Rinascimento, proprio perché il tema iconografico dimostra che le certezze della storia e della fede non possono far evitare la fine. L'uomo sarà sempre un esule in terra, un dio rinascimentale ma decaduto, un esule in terra come un ebreo, pieno di ricordi e sogni a cui non può tornare. La sua dignità però è riscattabile proprio con il suo mondo inconscio, non quello del Super-Io dettato dalla religione. Nell'opaca e solfurea umidità sciroccale dell'*Inferno* o nel lucido crepuscolo artico della *Resurrezione della Carne* e del *Paradiso*, l'uomo vivrà sempre confrontandosi con un labirinto di specchi oscuri come le grottesche di Luca, cercando inutilmente una ricomposizione della frattura fra inizio e fine, fra nascita e morte.

(1) Priolo, O., *Sigmund Freud e i suoi soggiorni orvietani*, in *Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano*, XXV (1969), pp. 92-98.

(2) Petrella, S., *Acheronta movebo. El infierno y el inconsciente. Virgilio y Freud*, in *Exemplaria. Revista internacional de literatura comparada*, V (2003), n. 7, pp. 95-109.

(3) Venturi, A., *Luca Signorelli interprete di Dante*, Firenze 1922.

(4) Chastel, A., *Dante au Quattrocento*, in *Revue des études italiennes*, N.S., V (1958) p. 247-261 . Apollonio, M., e Rotondi, P., *Temi Danteschi ad Orvieto*, Milano 1965.

(5) Scarpellini, P., *L'ispirazione dantesca negli affreschi del Signorelli ad Orvieto*, in *Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano*, XXI (1965), pp. 1-24.

(6) Carli, E., *I temi danteschi nel Duomo di Orvieto*, in *Signorelli e Dante*, a cura di C. Gizzi, Milano 1991, pp. 51-54.

(7) Bokern, A., *"Nun wird keine Zeit mehr sein". Luca Signorellis Fresken in Orvieto, der Millenniumismus und das Jahr 1500*, in *Die letzten Dinge, Jahrhundertwende und Jahrhundertende in der bildenden Kunst um 1500 und 2000*, a cura di A. Bokern e P. Gördüren, Berlin 1999, pp. 13-92.

(8) Menarini, R., *Parricidio e Deicidio*, in *International Journal of Psychoanalysis and Education*, I (2009), n. 2, pp. 158-173.

- (9) Menarini, R., *Freud e l'Anticristo*, in *Doppio Sogno, Rivista Internazionale di Psicoterapia e Istituzioni*, VII (2011), n. 12, pp. 1-17, anche in <http://www.doppio-sogno.it/numero12/ita/7.pdf>
- (10) Tafani, T., *In margine ad un "lapsus" orvietano di Freud*, in *Quaderni dell'Istituto Statale d'Arte di Orvieto*, 1984, n. 3-4, pp. 125-136.
- (11) Riess, J.B., *Luca Signorelli. La Cappella San Brizio a Orvieto*, Torino 1995.
- (12) Testa, G., *Gli affreschi di Monteoliveto e Orvieto*, in L.B. Kanter, G. Testa, T. Henry, *Luca Signorelli*, Milano 2001, pp. 39-65.
- (13) Luzi, L., *Il Duomo di Orvieto descritto e illustrato*, Firenze 1866, in part. pp. 59-200.
- (14) Fumi, L., *Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri. Monografie storiche condotte sopra i documenti*, Roma 1891, in part. pp. 370-378.
- (15) San Juan, R. M., *The Illustrious Poets in Signorelli's Frescoes for the Cappella Nuova of Orvieto Cathedral*, in *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, LII (1989), pp. 71-84.
- (16) Loscalzo, D., *Le fondamenta dei classici*, in *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, a cura di G. Testa, Milano 1996, pp. 191-213.
- (17) Riess, J. B., *The Renaissance Antichrist. Luca Signorelli's Orvieto Frescoes*, Princeton 1995.
- (18) Gilbert, C., *How Fra Angelico and Signorelli saw the end of the world*, Pennsylvania State University 2003.
- (19) Wright, J., *The Play of the Antichrist*, Toronto 1967.
- (20) Mac Ginn, B., *Visions of the End: Apocalyptic Traditions in the Middle Ages*, New York 1979.
- (21) Rauh, H.D., *Das Bild des Antichrist im Mittelalter*, München 1979.
- (22) Rusconi, R., *L'attesa della fine. Crisi della società, profezia ed Apocalisse in Italia al tempo del grande scisma d'Occidente (1378-1417)*, Roma 1979.
- (23) Emerson, R.K., *Antichrist in the Middle Ages. A Study of Medieval Apocalypticism, Art and Literature*, Seattle 1981.
- (24) Emerson, R.K., *The Apocalypse in Middle Ages*, Ithaca-London 1992.
- (25) Chastel, A., *L'Apocalisse nel 1500: l'affresco dell'Anticristo nella cappella di San Brizio a Orvieto*, in *Favole Forme Figure*, Torino 1988, pp. 213-229.
- (26) Riess, J.B., *Luca Signorelli's Frescoes in the Chapel of San Brizio as Reflections of their Time and Place*, in *Renaissance Studies in Honour of Craig Hugh Smyth*, a cura di A. Morrough, e F. Superbi, Firenze 1985, II, pp. 383-393.
- (27) Riess, J.B., *La genesi degli affreschi del Signorelli per la Cappella Nuova*, in *Il Duomo di Orvieto*, a cura di L. Riccetti, Roma-Bari 1988, pp. 249-271.

- (28) Gay, P., *Freud, Juden und andere Deutsche. Herren und Opfer in der modernen Kultur*, München 1989.
- (29) Braunstein, S.L., *Sigmund Freud's Jewish heritage*, Binghamton NY, 1991.
- (30) Riess, J.B., *The Jew and Judaism in Giotto's Arena Chapel frescoes*, in *Watching art. Writings in honor of James Beck*, a cura di L. Catterson e M. Zucker, Todi 2006, pp. 217-228.
- (31) Grollman, A., *Judaism in Sigmund Freud's World*, New-York, 1965.
- (32) Meghnagi, D., *Ebraismo e psicoanalisi. Dai sogni di una generazione alla teoria dei sogni*, in *Identità e storia degli ebrei*, a cura di D. Bidussa, E. Collotti Pischel e R. Scardi, Milano 2000, pp. 80-93.
- (33) George, D.H., *Blake and Freud*, Ithaca-London 1980.
- (34) Riess, J.B., *Republicanism and Tyranny in Signorelli's Rule of the Antichrist*, in *Art and Politics in Late Medieval and Early Renaissance: 1250-1500*, a cura di C. Rosenberg, London 1990, pp.157-185.
- (35) McLellan, D., *Tra culto e ruolo civico. Una lettura degli affreschi di Luca Signorelli nel duomo di Orvieto*, in *Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano*, L-LVII (1994-2001), pp. 357-373.
- (36) Gombrich, E.H., *Freud e la psicologia dell'arte. Stile, forma e struttura alla luce della psicanalisi*, Torino 1967.
- (37) Mauro, W., *L'inquieta alterità del visionario*, in *Signorelli e Dante cit.*, pp. 67-72.
- (38) Kandel, E.R., *The age of insight. The quest to understand the unconscious in art, mind, and brain, from Vienna 1900 to the present*, New York 2012.
- (39) Dacos, N., *La Découverte de la Domus Aurea et la Formation des Grotesques à la Renaissance*, London-Leida 1969.
- (40) Dacos, N., *De Pinturicchio à Michelangelo di Pietro da Lucca. Les premiers grotesques à Sienne* in *Umanesimo a Siena. Letteratura, arti figurative, musica*, Atti del Convegno, Siena 5-8 giugno 1991, a cura di E. Cioni e D. Fausti, Siena 1994, pp. 311-343.
- (41) Barasch, F.K., *The Grotesque. A Study in Meaning*, The Hague 1971.
- (42) Harpham, G.G., *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton 1982.
- (43) San Juan, R.M., *The Function of Antique Ornament in Luca Signorelli's Fresco Decoration for the Chapel of San Brizio*, in *Revue d'art canadienne, Canadian Art Review*, XII (1985), n. 2, pp. 235-241.
- (44) Dacos, N., *"Con ferrate e spiritelle"*, in *La Cappella Nova o di San Brizio cit.*, pp. 223-231.

- (45) Davis, W., *Narzissmus in der homoerotischen Kultur und in der Theorie Freuds*, in *Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit*, a cura di M. Fend e M. Koos, Köln 2004, pp. 213-232.
- (46) Davis, W., *Queer beauty. Sexuality and aesthetics from Winckelmann to Freud and beyond*, New York 2010, in part. Ie pp. 187-242.
- (47) Weiss, H., *Pompeji und das Problem der Zeitlichkeit bei Freud*, in *Freud und die Antike*, a cura di C. Benthien, Göttingen 2011, pp. 143-158.
- (48) Ransohoff, R., *Sigmund Freud, Collector of Antiquities, Student of Archeology*, in *Archaeology*, XXVIII (1975), n. 2, pp. 102-111
- (49) Bresciani, E., *La collezione egiziana di Sigmund Freud*, in *Critica d'arte*, 8.Ser., LXV (2002), n. 16, pp. 63-66.
- (50) *Sigmund Freud and art. His personal collection of antiquities*, a cura di L. Gamwell e R. Wells, New York 1989.
- (51) *Sigmund Freud's Collection. An Archeology of the mind*, Catalogo della mostra, Melbourne 5 sett.-17 nov. 2007, a cura di J. Burke, Sidney 2007.
- (52) Della Casa, E., *Il senso della morte e l'amore della vita nel periodo orvietano di Luca Signorelli*, Orvieto 1994.
- (53) Sensi, L., *La memoria dell'antico in Luca Signorelli*, in *La Cappella Nova o di San Brizio cit.*, pp. 233-239.
- (54) Haddad, A., *Freud en Italie. Psychoanalyse du voyage*, Paris 1995.
- (55) Di Cori, P., *Public space as desire, dream and history. Freud and Rome*, in *Perspectives on public space in Rome, from antiquity to the present day*, a cura di G. Smith e J. Gadeyne, Farnham 2013, pp. 233-250.
- (56) Chemouni, J., *Freud et le sionisme*, Valmondois 1988.
- (57) Chemouni, J., *Freud era sionista?* in *L'ospite ingrato*, IX, (2005), n. 1, pp. 105-117.
- (58) Testa, G. e Davanzo, R., *Vicende della decorazione, problemi di committenza e piani iconografici*, in *La Cappella Nova o di San Brizio cit.*, pp. 35-64.
- (59) Guidi Di Bagno, L., *La cappella di S. Brizio nel duomo. Luca Signorelli e Orvieto*, in *Storia di Orvieto. Quattrocento e Cinquecento*, a cura di C. Benocci, G. M. Della Fina e C. Fratini, Orvieto 2010, II, pp. 445-468.
- (60) Menarini, R., *Freud e l'Anticristo cit.*, p. 17.
- (61) Ulrich, A., *Kain und Abel in der Kunst. Untersuchungen zur ikonographie und Auslegungsgeschichte*, Bamberg 1981.

- (62) Davanzo, R., *Nuovi brani pittorici. Una prima interpretazione: la figura di Caino*, in *I Beni Culturali*, V (1997), n. 4-5, pp. 38-41.
- (63) Paoli, E., *Il programma teologico-spirituale del Giudizio Universale di Orvieto*, in *La Cappella Nova o di San Brizio* cit., pp. 65-75.
- (64) James, S.N., *Penance and redemption. The role of the Roman liturgy in Luca Signorelli's frescoes at Orvieto*, in *Artibus et historiae*, XXII (2001), n. 44, pp. 119-147.
- (65) James, S.N., *Signorelli and Fra Angelico at Orvieto. Liturgy, poetry and a vision of the End-time*, Burlington 2003.
- (66) Wright, A., *Authority and vision. The painter's position in the Cappella Nova at Orvieto*, in *Renaissance studies*, XXI (2007), n.1, pp. 20-43.
- (67) Galli, E., *Il sarcofago etrusco di Torre San Severo con quattro scene del ciclo Trojano*, in *Monumenti antichi pubblicati per cura della Reale Accademia dei Lincei*, XXIV, Milano 1916, pp. 5-117.
- (68) Galli, E., *Riflessi della grande arte sul sarcofago di Torre San Severo*, in *Bollettino della Deputazione di Storia patria per l'Umbria*, XXIV (1920), pp. 3-26.
- (69) Cagianò de Azevedo, M., *L'autenticità del sarcofago di Orvieto da Torre San Severo*, in *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, LXXVII (1970), pp. 10-18.
- (70) Branda, S., *Il sarcofago di Torre S. Severo. Un caso di conflitto istituzionale tra Umbria e Toscana*, in *Bollettino di Archeologia*, III (2012), n. 1, pp. 17-23.