

L’“ALTRO MOSÈ” DI SIGMUND FREUD

di Francesco Saverio Trincia

1.

Ho già dedicato alcuni miei lavori al *Mosè di Michelangelo*.¹ Ne presuppongo la conoscenza nel tentativo di aprire vie nuove all’indagine. Non mi propongo perciò né di raccontarlo, né di illustrarlo descrittivamente. Intenso e vibrante, autobiografico nella indicazione dolorosa e turbata del timore suscitato dalla grandezza misteriosa di Mosè e della sua statua, acceso dalla volontà di fornire il risultato della verità, il saggio non richiede un approccio descrittivo perché è singolarmente chiaro, letterariamente perfetto e dunque di agevole comprensione. Il suo nucleo teorico e il nesso di quest’ultimo con la lettura delle immagini plastiche è espresso da Sigmund Freud con l’obiettivo di rendersi immediatamente comprensibile, non aprendo spazi a quella che altrove chiama la “speculazione”. La *Premessa* editoriale ne riassume queste caratteristiche, accompagnate dalla confessione della propria limitazione nella comprensione estetica delle opere d’arte di fronte a cui sa di essere un profano a causa di una “disposizione razionalistica o forse analitica”, adatta e utile comunque per le sole opere letterarie e plastiche. Una disposizione razionalistica e analitica (almeno in senso psicologico, essendo escluso il senso psicoanalitico) sembra inevitabile se quel che in un’opera d’arte si cerca è il “contenuto” e il modo in cui questo produce il suo “effetto”, la sua capacità di “attrazione”, piuttosto che la sua forma. Freud esclude del tutto il giudizio di gusto: non tanto la bellezza del Mosè lo attira ma la sua grandiosità, la sua potenza trascinate, che non comprese nel loro nucleo occulta la radice stessa della sua bellezza. Essa ci parla, ci attrae e ci trascina e la nostra analisi razionale deve capirla. Il giudizio di gusto non spiega e non giustifica l’effetto, l’attrazione e il trascinarsi esercitato dal Mosè sulla ragion pratica freudiana. Ma è questo elemento ciò che solo conta in un contesto dominato dalla *centralità dell’agire* del personaggio e del suo interprete, nel quale Freud nettamente ed esclusivamente si riconosce. La commozione di origine estetica non si produce per Freud e in Freud “senza sapere perché e da che cosa”. L’emozione estetica, il sentire il gusto della grandezza e della bellezza non spiega la ragione di tale effetto ed è quest’ultimo che deve ricevere una risposta. Si dovrebbe essere più netti ed osservare che il rapporto con la statua michelangiolesca di cui Freud propone di dar conto, è tanto più orientato in senso etico, e non estetico, quanto più esso scaturisce dalla osservazione dell’effetto che esso produce su di sé, sulla propria reazione orientata all’agire. Tale sorta di *estetica etica*, d’altra parte, viene universalizzata da Freud quale unico modo per comprendere

¹ Cfr. F. S. Trincia, *Freud e il Mosè di Michelangelo. Tra psicoanalisi e filosofia*, Roma, Donzelli, 2000. In appendice, S. Freud, *Il Mosè di Michelangelo*, pp. 95-122, a cui faccio riferimento, salvo diversa indicazione, per tutte le citazioni presenti nel testo. La traduzione riprende quella pubblicata in S. Freud, *Opere*, VII, Torino, Bollati Boringhieri, 1975. Si vedano anche, F. S. Trincia, *Sigmund Freud e le mani di Mosè*, in R. Ascarelli (a cura di), *Il classico violato. Per un museo letterario del ‘900*, Roma, Artemide, 2004, pp. 81-100; Id., *Freud*, La Scuola, Brescia 2014, pp. 198-207.

l'“enigma” di ogni opera d'arte, destinato altrimenti a restare chiuso. Più volte, in meno di due pagine, Freud fonda il suo iniziale discorso del metodo, sulla enigmaticità dell'oggetto da interpretare. Il problema del senso nascosto del sogno si ripropone di fronte al senso occulto della grande statua. E il metodo non cambia. Si intuisce quanto sia fondamentale l'opzione razionalistica (“perché?”) entro cui il saggio si colloca.

«La mia attenzione è caduta così sul fatto, apparentemente paradossale, che proprio alcune delle creazioni artistiche più meravigliose e travolgenti sono rimaste oscure alla nostra comprensione. Le ammiriamo, siamo sopraffatti dalla loro grandezza, ma non sappiamo dire che cosa rappresentino» per noi, perché ci impressionino. Tale “perplexità intellettuale” non trova alcuna giustificazione nell'ipotesi, nettamente respinta, che essa serva a provocare gli “effetti più elevati”. L'ipotesi irrazionalistica che il non sapere provochi tali effetti non è cosa da Freud: l'interpretare ne risulterebbe distrutto. Tale è la premessa necessaria dell'elogio freudiano dell'*intenzione* dell'artista quale elemento che, intellettualmente compreso, ci consegna il chiarimento della “forza” con cui un'opera d'arte “ci avvince”, ciò che le troppe parole degli “entusiasti dell'arte” non sanno dire. Sembra di sentire una eco della polemica di Hegel contro la *Schwärmerei*, l'entusiasmo che soffoca la ragione. Quando Freud scrive che si tratta di “rendere intelligibile” ai nostri occhi l'intenzione dell'artista nella sua opera argomenta da filosofo, per il modo in cui precisa che la partecipazione dell'interprete alla affettività dell'artista non può bloccare la ricerca e la comunicazione del suo pensiero. Affettività partecipata e comprensione razionale devono restare distinte nell'interprete: è un nodo teorico cruciale di *tutto* il sapere Freud, un elemento essenziale della sua psicoanalisi. «Mi rendo conto che non può trattarsi di una comprensione puramente intellettuale: deve destarsi in noi la stessa disposizione affettiva, la stessa costellazione affettiva che ha sospinto l'artista alla creazione. Ma perché l'intenzione dell'artista non dovrebbe essere comunicabile ed esprimibile in parole come un qualunque altro fatto della vita psichica?». Esso è infatti tale, e perciò, come tutto quel che accade nella psiche, può e deve essere spiegato e comunicato nel *logos* della ragione, la quale interpreta la psiche, ossia partecipa razionalmente dei pensieri, dei contenuti intellettuali non immediatamente visibili che vi prendono vita. La partecipazione affettiva (emotiva) non dà conto di quel che accade nella psiche esattamente perché l'analogia della “disposizione affettiva” tra autore e interprete (Michelangelo e Freud) pur rilevante, non ha voce, *di per sé non parla*. Segue, nel testo di metodo, la tesi della necessità dell'“analisi”, che indaga “intenzioni” e “moti dell'animo” espressi dall'artista nella sua opera: ciò è possibile solo rintracciando “il senso e il contenuto di quel che è raffigurato nell'opera d'arte”, ossia interpretando razionalmente le sue raffigurazioni contenenti pensieri, ma *di per sé mute*.

Dalle *ragioni* della e nella rappresentazione (dalle *ragioni della statua mosaica*) si approda alle *ragioni* della impressione che suscita e che non scompare una volta spiegata nelle sue cause. «E' quindi possibile che un'opera d'arte di questo genere necessiti di una interpretazione, e che solo al termine di essa io possa rendermi conto delle ragioni per le quali sono stato sottoposto a un'impressione così violenta. Nutro addirittura la speranza che una simile impressione non impallidisca, una volta che la nostra analisi sia condotta a buon fine». Anche l'*Amleto* shakespeariano ha dovuto essere interpretato dalla psicoanalisi che ha ricondotto la vicenda di Amleto al complesso di Edipo, e che nel caso della mosaica viene invece lasciata fuori, a dimostrazione del fatto che Freud non procede, almeno qui, a sovrapporre il valore semantico generale dell'analisi di un testo raffigurato o scritto a quello dell'interpretazione psicoanalitica. Si è sempre chiamati ad analizzare interpretando, fuori e dentro la psicoanalisi. Non basta, anche qui, a spiegare l'“effetto” su di noi il richiamo alle intuizioni e alla lingua di Shakespeare. Deve esserci “un'altra fonte dell'effetto poetico” e l'interpretazione in chiave edipica è la sola fonte adeguata. Si retrocede da Amleto ad Edipo per giungere a noi che tramite

questo passaggio godiamo della poesia dell'*Amleto*. Senza psicoanalisi, nessuna poeticità dei versi raffiguranti Amleto, anche se, d'altro lato, non serve la psicoanalisi per godere della imponente bellezza del Mosè e per tremare «come se anch'io appartenessi alla marmaglia sulla quale è puntato il suo occhio, una marmaglia che non può tenere fede a nessuna convinzione, che non vuole né aspettare né credere[...]». Qui è attiva, nel Freud che ai nostri occhi evoca Max Weber, quella ispirazione etica della convinzione e della responsabilità, quella crucialità dell'azione eroica razionale guidata da un grande scopo che manca in Shakespeare, e che impone piuttosto, perché sia recepita, che la psicoanalisi taccia. E, dunque, dopo il riferimento esso stesso poetico alla rapida scalinata percorsa dall'“infelice via Cavour” per giungere davanti a Mosè, torna la domanda: “Ma perché chiamo enigmatica questa statua?” La risposta richiama non casualmente i dubbi razionali attraverso cui si deve passare: «Esporrò quali dubbi si riallacciano alla concezione della figura del Mosè; e non sarà difficile mostrare che dietro questi dubbi si cela quanto di essenziale e di più idoneo ai fini della comprensione di quest'opera d'arte».

Onorando la propria convinzione, mai corretta e mai rivendicata in altri suoi scritti, che il saggio, per questo motivo assolutamente singolare, *resti esterno alla teoria psicoanalitica*, Freud non la ammette nella sua scrittura e si mantiene nel registro di uno stile di evidenza argomentativa saldamente ancorata alla modalità generale di ogni analisi concettuale che non richiede approfondimenti e problematizzazioni scientifiche di tipo psicoanalitico rivolte al lettore per convincerlo della validità del suo sapere, anche al di fuori della *talking cure*. Parleremo delle incertezze cui dà voce alla fine. Intendo piuttosto seguire quello che definirei il *metodo freudiano* di base il quale, per dirla in breve e per indicare subito direzione e prospettiva della mia lettura, si intrecciano in modo indissolubile una forte ed esplicita consapevolezza della necessità di determinare e di utilizzare il *nucleo teorico generale* della propria interpretazione del Mosè (tale un nucleo Freud lo delinea e possiede perfettamente *prima* di dare inizio e alla sua analisi, ciò che la rende solida e necessaria in ogni passaggio) con l'attenzione micrologica rivolta agli elementi di dettaglio della statua, *liberati* e resi disponibili per l'interpretazione resa possibile dallo sguardo analitico, insieme teorico ed osservativo, ma non semplicemente descrittivo, che entra nella figurazioni plastiche di essa, scomponendola e ricomponendola in profondità. Ciò si verifica implicitamente, come se il metodo del procedimento fosse una sorta di filo rosso continuo, silenzioso ma sempre attivo. Ma quel che resta implicito si rende esplicito (e folgorante) quando nel secondo paragrafo del saggio, quindi nel suo centro, la scomposizione e la ricomposizione della statua viene disegnata nei momenti del suo *prima*, rispetto a ciò che il visitatore turbato della sua enigmaticità vede emergere dall'oscurità di San Pietro in Vincoli. Mi preme di mettere in rilievo ancora che il metodo che seguo della *ripetizione* di Freud, ossia la via della attenzione ai passaggi fondamentali del saggio, è il solo che dovrebbe dare conto alla analogia che ricerco e in cui mi iscrivo e mi riconosco: quella che mi consente di avvicinarmi alla autentica, corretta comprensione micrologica dei dettagli della statua. Inversamente, l'analogia mentre rende accessibile il senso da Freud insistentemente evocato della comprensione michelangiolesca di Mosè, base della sua figurazione plastica, impone che la comprensione da parte di Freud del Mosè che Michelangelo ha voluto rappresentare si realizzi da parte dell'interprete di Freud nello stesso modo, quello della ripetizione e della identificazione. Il saggio di Freud non assume, e anzi respinge, la convinzione che distanziamento e obiettivazione neutralizzante rispetto alla forte intenzionalità soggettiva che anima lo scultore *del* Mosè e analogamente lo scopritore della vera fisionomia umana *di* Mosè siano la preconditione del capire interpretante. Non si può, per capire, uscire da tale gioco di identificazioni intrecciate, vero motore del saggio. E non basta

quindi cogliere e mostrare l'identificazione evidentissima di Freud con Mosè in cui il saggio attinge il suo scintillante, esaltante culmine significativo, tanto originario quanto conclusivo.

Si dovranno altresì esibire i passaggi intermedi di tale identificazione fondamentale, nei quali Freud dà corpo sia alla sovrapposizione di Michelangelo al Mosè scolpito divenuto il *suo* Mosè, ossia l'interna coincidenza del carattere etico-eroico che guida l'intenzione della mano con lo scalpello, sia anche e senza alcuna distanza dal primo passaggio, la sovrapposizione di Freud a Michelangelo sulla base della stessa coincidenza di caratteri e di intenzioni etico-eroiche dell'agire. Sembra chiaro perché l'interprete di Freud si debba riconoscere egli stesso come interno a tale sequenza di identificazioni, debba cioè farsi in certo senso egli stesso Freud, se vuole arrivare *al* Mosè e *a* Mosè. La soggettività umana dell'interprete, umana anzitutto prima che psicologica e esplicitamente non psicoanalitica, è interpellata dal saggio freudiano, che in certo senso costringe e chiude in un solo e unitario ambito tutti gli attori della rappresentazione identificativa che vi svolge. Respingere l'impegno a questo ultimo passaggio equivale a precludersi la via di accesso al saggio. Bisogna *essere come* Michelangelo, Mosè e Freud, se li si vuole capire, ed è a questo che Freud fa appello. In nessun altro scritto, in nessun'altra espressione clinica o teorica, come nel saggio mosaico non psicoanalitico, Freud opera la serie di identificazioni che vi troviamo e sollecita il suo lettore a intuire quello che per lui è cruciale: il massimo di oggettività veritativa raggiungibile nella lettura del saggio e della statua coincide con il massimo di coinvolgimento soggettivo, quasi che proprio la sospensione di ogni intervento dell'inconscio nel lavoro interpretativo, rendesse quest'ultimo libero di ruotare intorno alla funzione assegnata all'operare etico-eroico, e di realizzare la serie di identificazioni di cui siamo parlando. È chiaro altresì che nel punto in cui la soggettività interpretante, coinvolta dall'interno nel riferimento alle altre soggettività in termini umani e psicologici e non psicoanalitici, si distingue dalla presunta 'soggettività' psicoanalitica, inesistente in quanto tale (l'inconscio non è qualcosa di soggettivo, che appartenga cioè ad un qualche soggetto sebbene gli accada), ed assente nell'autore e negli oggetti del saggio, diventa visibile un aspetto essenziale di quest'ultimo. Possiamo osservare che qui dove le due forme della soggettività, quella legittima, dominante, interpretante e non psicoanalitica e quella psicoanalitica, illegittima, esclusa ed assente, si respingono, esse pure in qualche misura si richiamano. Ciò ci riconduce circolarmente ad assegnare il grande rilievo che merita al dato (comunque problematico, niente affatto ovvio, degno di indagine anche in virtù della storia esterna della composizione e della pubblicazione) che nel saggio mosaico si esibisce un 'altro Freud', non psicoanalitico. Un 'altro' Freud, grazie al quale soltanto emerge l'“altro Mosè” di Freud e di Michelangelo, che può essere altro rispetto a quello raccontato dalla storia sacra, perché è altro in primo luogo rispetto ad ogni progetto di riduzione psicoanalitica. La soggettività dell'uomo Freud, dell'uomo della minoranza culturale e scientifica impegnato a realizzare nel mondo l'affermazione della nuova scienza psicoanalitica nella lotta contro la maggioranza degli scienziati, e contro chi dall'interno di esso attende all'unità del movimento psicoanalitico e alla unicità della sua guida, si rispecchia come si è detto nella soggettività dell'uomo Mosè. Ma questo non condurrebbe alla affermazione del carattere etico ed eroico dei due autori come del loro personaggio, se la psicoanalisi non venisse posta ai margini, ciò che accade. L'esclusione della psicoanalisi è dunque cruciale: il movimento clinico e teorico del sapere psicoanalitico richiede oggi un “uomo d'azione”, così come lo ha richiesto l'impresa mosaica con il popolo ebraico nel deserto fuori dall'Egitto. E così come lo richiedeva la realizzazione dei “progetti grandi e imponenti” del papa Giulio II della Rovere a cui Michelangelo dedica il monumento funebre con la statua di Mosè. Al papa lo legava l'ammirazione per i suoi progetti miranti anch'essi alla unificazione dell'Italia sotto il Papato grazie alla virtù operativa di un grande uomo, dalle vaste, coraggiose ambizioni. Nel segno della unificazione e della compattezza

dell'agire, e della unicità della guida politica, dunque nel segno della lotta contro la tendenza disgregante alla disunione e la frammentazione delle forze che rende irrealizzabile ogni grande progetto politico mondano, il cerchio delle identificazioni freudiane si allarga. Agli anelli della catena che congiungono, nel segno dell'identico operare progettato e portato all'atto da un uomo di azione, un operare mirante al successo della universalizzazione culturalmente unificante di un movimento scientifico e politico-mondano (la psicoanalisi che diventa *la* scienza della contemporaneità postfilosofica, postreligiosa, ulteriore anche alla scienza positivista incapace di osservare quel che accade nella vita psichica e di dare un senso alla sue “lacune”, una scienza che *ripete* con Freud lo sforzo titanico di Mosè e di Giulio II) se ne aggiunge un *ultimo*, che incarna il *primo* movente dell'ispirazione del saggio. Da Freud scaturiscono Michelangelo, Mosè e infine Giulio II. Entro tale processo di unificazione identificante è chiamato a collocarsi l'interprete odierno, che in tal modo attinge ciò cui il processo lo conduce, ossia la comprensione del centro unificante e propulsivo della statua mosaica, incarnazione marmorea della ferrea unità dell'ispirazione eroica, etica (e politica) di Michelangelo.

2.

Il saggio di Sigmund Freud dedicato alla interpretazione della statua di Mosè merita di essere definito a tutti gli effetti un capolavoro. Carattere essenziale di un capolavoro come questo è di essere aperto ad una interpretazione inesauribile del suo sostrato materiale e ideale, una interpretazione che gli giri intorno senza sosta alla ricerca di eventuali nuove vie di accesso, per giungere a quella che si vorrebbe sia la sua *verità* interpretativa, sebbene questa rinvii poi sempre oltre se stessa, oltre la sua pretesa di definitività. Procedendo così, non si fa altro che *ripetere* nei confronti del saggio l'atteggiamento della ricerca di Freud, letteralmente inconcepibile senza il corpo a corpo senza mediazioni con la statua, accompagnato da dubbi che sollecitano il contatto con la sua interna densità, la sua profondità, la sua ardua accessibilità. Il rilievo preliminare sulla *qualità* del Mosè freudiano che interpreta genialmente il Mosè michelangiolesco comporta la realizzazione di una nuova lettura, con un ulteriore tentativo di approfondimento, con uno sguardo capace di *mettere in movimento* gli elementi del saggio, sulla scorta del modello ermeneutico freudiano: di fonte all'enigma che la statua cela in sé, come accade dell'*Amleto* shakespeariano, circa il “contenuto” della propria intenzione rappresentativa, è necessario procedere per via di “analisi”, ossia per via di scomposizione dinamizzante e in una prospettiva non chiusa, ma interminabile. Composto nel 1913, pubblicato anonimo nel 1914, rivendicato a sé, “legittimato” e firmato nel 1924, completato con un poscritto nel 1927, deve la sua esibita eccezionalità anzitutto alla costruzione che Freud gli edificò intorno nell'atto di renderlo pubblico, con lo scopo di rendere chiara – attraverso un gioco di nascondimento e svelamento sapientemente orchestrato mirante a sollecitare la dubbiosa attenzione del lettore – la predilezione per quello che chiama ancora nel 1933, quindi molto dopo averlo riconosciuto, il proprio “figlio non analitico”. La via che si apre come la più ovvia e la meno evitabile all'interprete del saggio sarebbe dunque quella di entrare nel gioco freudiano e di decomporre il senso della costruzione esterna che lo esibisce. Essa, tuttavia, essendo in certo assorbita all'interno del saggio pur restando la sua porta di ingresso esterna, contribuisce ad edificare la costruttiva, finalizzata ambiguità della riflessione freudiana e non è relegabile al ruolo di storia esterna. Non è casuale che questa si chiuda, dopo che Freud ha comunicato di aver raggiunto il risultato certo della propria interpretazione (gli “indizi” scopribili nella statua, che, come dei sintomi, potrebbero essere “dettagli poco appariscenti” privi di alcun “segreto”, ma mostrano in realtà Mosè fermo e la statua immobile nella “quiete

sopraggiunta” in seguito allo spegnersi del movimento pregresso attribuitole dall'interprete, ossia della “tempesta di violenta eccitazione” poi controllata, come mostrano i disegni) con l'improvvisa, imprevedibile, orgogliosa rivendicazione finale della coincidenza della propria “incertezza” di interprete con l'“indeterminatezza” forse attribuibile a Michelangelo circa il raggiungimento della propria intenzione, affidata al “ricco contenuto di pensiero” incorporato e vivente nella sua immagine plastica. Riferendosi all'ultimo degli interpreti presi in considerazione e criticati, forse il più acuto ai suoi occhi insieme ad Henry Thode, l'inglese Watkiss Lloyd, Freud mette anzitutto al centro del disaccordo critico il legame plastico tra la barba, le mani, e le tavole della legge sostenute dal braccio destro di Mosè, a cui ha attribuito un ruolo cruciale per la interpretazione del condottiero ebraico quale eroe dell'autocontrollo razionale delle passioni a vantaggio della riuscita della propria sacra missione. Mosè è rimasto fermo, e così viene raffigurato, come conseguenza del *voluto spegnimento razionale dell'ira* accesa ma non esplosa a fronte della ribellione degli ebrei adoratori degli dei falsi e bugiardi. Questo dicono, questo indicano, il dito su una parte della barba e la morsa del braccio sulle tavole poggiate con un angolo sul sedile che ne blocca la caduta altrimenti rovinosa. Tale *indicazione plastica* viene considerata da Freud l'espressione immediata e insostituibile della intenzione teorica che ha guidato, quale suo contenuto, la scultura michelangeloesca. Il passaggio dall'intenzione alla indicazione significativa plastica vien concepita da Freud in termini di radicale immediatezza, in termini da passaggio senza mediazioni dal pensiero all'immagine.

Scrive, come paralizzato dal dubbio di fronte al risultato già fulmineamente raggiunto (si ricordi che il saggio è breve e che esso è comandato fin dall'inizio dalla convinzione della verità della propria lettura rispetto alle tante altre interpretazioni, tutte respinte) che è facile scorgere che la “trascuranza del critico” (Watkiss Lloyd) consiste nell'aver inteso correttamente “le stranezze della barba come indizi di un movimento trascorso”, dimenticando tuttavia che l'immagine di Mosè che recede dal movimento di ira e si placa e quindi interrompe e rovescia il senso del movimento iniziale annullandolo ha bisogno della interpretazione della posizione della tavole tenute ferme dalle sue mani e poggianti sul sedile.² Solo così l'inversione del movimento mosaico trova nella immagine plastica il riscontro della sospensione della violenta passione d'ira. Questo è esattamente il punto cruciale della interpretazione di Freud. Sulla base della critica a Lloyd per non aver compreso il senso complessivo del movimento bloccato *di Mosè nel Mosè* (mano destra sulla barba e sostegno delle tavole affidato al braccio destro e al sedile), dunque sulla base della incomprensione del senso del blocco del movimento trascorso e poi fissato nella posizione finale della statua Lloyd «si sbarra la strada verso una concezione come la nostra la quale, attraverso la valorizzazione di alcuni dettagli poco appariscenti, approda a un'interpretazione sorprendente dell'intera figura e delle sue intenzioni». Sappiamo che tale valorizzazione è affidata da Freud alla scomposizione ipotetica dei movimenti della statua, affidata ai disegni che illustrano i fotogrammi del film mosaico prima della sua immobilizzazione finale. Per questo, per quanto sedotti dalla *chiave cinematografica* della lettura freudiana della statua, riteniamo di dover precisare che, se anche tale chiave rinvia all'idea del *movimento* della statua, Freud tuttavia isola e scompone i suoi momenti e ne presenta i fotogrammi in cui il movimento è volta a volta bloccato. Ciò appare inevitabile, se l'espressione ‘movimenti cinematografici della statua’ può possedere solo un significato allusivo e metaforico, dato che la statua in quanto tale può scomporre soltanto in immagini fisse successive le fasi ipotetiche che ne precedono la fissità finale. Avremmo a che fare quindi con una sorta di impropria *cinematografia dei fotogrammi*.

² S. Freud, *Il Mosè di Michelangelo*, p. 120.

Compaiono incertezze conclusive autoattribuitesi da Freud subito dopo la critica a Lloyd, quasi a volerla smentire o ridimensionare. Si tratta del punto che ora ci interessa. Ne abbiamo accennato. Ricordiamo tuttavia prima come viene espressa l'interpretazione vera e corretta, per quanto fortemente “sorprendente”. Siamo ricondotti alla tesi dell'“altro Mosè” michelangiolesco e freudiano. La tradizione ci trasmette i tratti del carattere di Mosè quale uomo dalla “grande personalità”, una personalità “realmente vissuta” e caratterizzata dalla non infrequente “esplosione di affetti”. Ma né la probabile fedeltà della tradizione nel racconto dei tratti del carattere di Mosè, né la supposizione che essa si riferisca ad un uomo storico, frenano Michelangelo nel decidere di compiere uno strappo tanto rispetto alla tradizione sacra, quanto rispetto alla storia reale. Freud fa propria la scelta radicale dello scultore, sebbene sia evidente che essa è la conferma rovesciata dell'intenzione rappresentativa attribuita da Freud a Michelangelo e che per *questo motivo* essa viene appropriata. Passando per Michelangelo, Freud torna a Freud, non si allontana da sé.

Tuttavia Michelangelo ha posto nel mausoleo del papa un altro Mosè, che va al di là del Mosè storico o tradizionale. Elaborando il motivo delle tavole della Legge infrante, egli non le lascia spezzare dalla collera di Mosè, ma fa acquietare quest'ira attraverso la minaccia che esse possano rompersi o per la mano la frena mentre sta per passare all'azione. Così facendo egli ha impresso nella figura di Mosè qualcosa di nuovo, di sovrumano, e la possente massa corporea e la muscolatura formidabile del personaggio diventano il mezzo d'espressione fisica della più alta impresa psichica possibile all'uomo: soggiogare la propria passione a vantaggio e in nome di una causa alla quale ci si è votati.

Non, dunque, un'impresa dell'operare scientifico o rappresentativo, comunque intellettuale, è per Michelangelo e per Freud espressione del vertice creativo della psiche, ma un'impresa dell'agire mondano, quella che richiedendo fermezza e determinazione dell'azione, impone altresì il controllo della passione affinché l'adesione etica e politica ad una causa rimanga salda. L'interpretazione si conclude.

Quanto osserviamo non solo non è smentito, ma è drammaticamente confermato da quel che segue. L'agire umano nel mondo, ivi compreso l'agire che prende corpo nei progetti dello scultore che opera nel mondo comunicandogli il senso della sua raffigurazione plastica essenziale per il destino del mondo, la raffigurazione di un condottiero eroe come Mosè in rapporto di obbedienza ai comandi divini, richiede solidità razionale dell'operare perché sui di essa incombe il rischio dell'“insuccesso”. Michelangelo ha colto questo punto, che Freud convintamente riprende perché, sappiamo, è lui ad attribuirglielo. L'ombra dell'incertezza che diventa poi tematica si affaccia in lui in maniera indiretta. Non la semplice prudenza interpretativa lo guida, ma la *convinzione etica di principio* che sempre colui che si impegna in una grande azione per una grande causa (ora evidentemente anche e in primo luogo la propria) deve ammettere il rischio di fallire e non respingere l'incombere della morte. Michelangelo e Giulio II erano affini perché dominati da “aspirazioni impetuose”. Lo erano anche nel rischio di fallimento, di cui Michelangelo è consapevole, al contrario del papa, ciò che rende la propria determinazione etica rivolta all'azione tanto più decisa quanto più virtualmente fragile. Ed infatti Michelangelo colloca il Mosè nel monumento funebre del papa, lasciando così incombere su entrambi la morte, segno supremo del fallimento. «L'artista era consapevole di nutrire aspirazioni altrettanto impetuose. E può aver intuito – con la maggiore chiarezza che gli era propria – l'insuccesso a cui erano entrambi condannati. Così egli pose il suo Mosè nel monumento funebre del papa, non senza rimprovero verso il defunto, e a titolo di ammonimento per sé stesso, innalzandosi con questa critica al di sopra della sua stessa natura».

Così Michelangelo viene gratificato da Freud di un duplice merito. Ha plasmato il carattere di Mosè come capace di un autocontrollo razionale, ma nel confronto con il papa e trasferendo su di sé l'autolimitazione mosaica rispetto alla pressione della passione, ha anche indicato la controllabilità della propria natura impetuosa e l'ha trascesa smentendola con il ricordo inibente della minaccia dell'insuccesso. Abbiamo in primo piano il gioco dell'intreccio e della identificazione tra gli attori del suo saggio.

Tutto è pronto nella psicologia di Freud per l'affacciarsi improvviso e spiazzante della incertezza finale, a cui conviene tornare dandogli la parola. Abbiamo visto che Freud ha richiamato l'attenzione sulla “trascuranza” del critico Watkiss Lloyd, a cui contrappone la certezza di averlo visto giusto. Tuttavia egli cambia prospettiva e direzione. Egli può aver visto male nella stessa misura dell'interlocutore, e non per una diversa, ma altrettanto errata interpretazione, ma per una comune incapacità di cogliere l'intenzione dello scultore, forse rimasta occulta anche a lui. Che dire dell'ipotesi che tale intenzione si riveli puramente illusoria e non si dissolva nella pura casualità o nella pura formalità delle scelte rappresentative complessive e di dettaglio?

Ma, e se ci trovassimo entrambi su una falsa strada? Se stessi attribuendo peso e significato a particolarità che per l'artista erano indifferenti, dettagli che egli avrebbe figurati così come sono del tutto a piacer suo o per determinate ragioni formali senza riporvi alcunché di segreto? E se fossimo caduti anche noi vittime dello stesso destino di tanti interpreti che credono di vedere nitidamente cose che l'artista non ha inteso creare né consapevolmente né inconsapevolmente?

Anche in questo caso, quello della *incoscienza creativa* dell'artista, Freud non evoca il possibile aiuto della psicoanalisi, scienza dell'incoscienza, per superare l'impotenza della sua comprensione. «Sono domande alle quali non posso rispondere. Io non so dire se è possibile attribuire a un artista come Michelangelo – nelle cui opere lotta per esprimersi un ricco contenuto di pensiero – simile ingenua indeterminatezza, e in particolare se ciò possa essere riferito ai tratti vistosi e singolari della statua di Mosè». “Io non so dire”: tutto quello che il saggio ha mostrato appare ora minato nelle sue basi, a conclusione della retrocessione di Freud a una radicale incompetenza, ad un incerto non sapere. Gli resta solo il sussulto di orgoglio basato sulla identificazione con Michelangelo, stavolta nel segno dell'insuccesso, del fallimento interpretativo e rappresentativo.

Infine, possiamo ancora aggiungere in tutta modestia che l'artista divide con l'interprete la responsabilità di questa incertezza. Michelangelo è giunto abbastanza spesso nelle sue creazioni al limite estremo di ciò che l'arte può esprimere; e forse nel caso del Mosè egli non è riuscito appieno – ammesso che questa fosse la sua intenzione – a rendere intelligibile la tempesta di violento eccitamento attraverso gli indizi che di essa sono sopravvissuti nella quiete sopraggiunta.

Le analisi, tutte, possono fallire. Anche per questo sono interminabili. Ciò non impedisce a Freud di enunciare l'estremo paradosso di confermare la propria interpretazione di Mosè e del Mosè, mostrandosi in grado di comprendere l'intenzione di Michelangelo meglio di Michelangelo stesso (che “non è riuscito” in questo). Nel suo guizzo conclusivo, Freud dice (come riferendosi al rapporto con il paziente nel *setting*): io ho colto, io ho disoccultato, quel che Michelangelo non è riuscito a rendere intelligibile a se stesso della statua che pure ha creato. L'identificazione dell'interprete e dello scultore si rompe, e Freud trionfa emergendo vincitore dalla sua incertezza.

3.

Possiamo nutrire fiducia circa il modo della lettura che conduciamo. Si è detto dell'interminabilità del modello della lettura freudiana, ossia di quella interna, implicita e virtuale potenzialità della intenzione michelangiolesca che costituisce l'oggetto della prima, fondamentale intuizione di Freud, il quale concentra la sua attenzione sul pensiero, sul contenuto, sull'idea direttrice di Michelangelo: ciò legittima una lettura tanto più infinita della statua, quanto più essa è intrinsecamente innervata dall'attenzione micrologica ai dettagli del movimento per tappe successive attribuito alla statua stessa. Come se, voglio dire, Freud avesse intuito che il marmo plasmato nel complesso della statua e del monumento funebre a Giulio II, e il rilievo che deve essere assegnato alla storia della sua composizione, storia interna allo scultore, quindi vicenda del progressivo definirsi della sua intenzione concettuale, fosse in grado di *parlare* all'interprete attento al racconto delle sue immagini traducibili in parole assai diversamente e più intensamente rispetto al racconto di un analizzante, o anche della trama di testo scritto, o alla rappresentazione di un quadro dipinto, in quanto tale inaccessibile alla scoperta di un suo qualche movimento interno. La statua gli parla *perché è una statua*, le immagini tradotte virtualmente in parole, decodificate e analizzate, sono il peculiarissimo testo offerto all'osservatore a San Pietro in Vincoli. La statua analizzata viene posta in movimento, ma il movimento la muove e la articola perché esso costituisce l'anima stessa dell'interpretare freudiano. In quest'ultimo è percepibile infatti una mai conclusa costruzione del *movimento ermeneutico*, che giunge fino al punto di mettersi in discussione, revocando in dubbio la certezza del risultato dell'interpretazione. Tale esibita, molto esibita, ambivalenza finale di Freud, il quale sembra voler riconsiderare valore e senso della sua interpretazione eroica ed etica di Mosè dominatore della propria passione e ira contro il suo popolo precipitato nella adorazione pagana del vitello d'oro, rinvia alla evidente ironia della nota iniziale apposta alla pubblicazione anonima del testo. Una nota che dà inizio alla messa in scena del saggio e che mira a presentarlo nel segno di quell'autonascondimento di Freud quale autore, capace di dire più e persino meglio di quanto direbbe l'esplicita autoattribuzione a sé, la rivendicazione che rovescia l'anonimato, autoattribuzione che Freud intende nascondere e respingere nello stile teatrale che è suo, almeno in un primo momento. Come tutto nella rete concettuale del saggio mostra la certezza e l'ambivalenza patentemente intrecciate, così lo mostrano anche l'inizio e la fine, strette nella dinamica del mostrare nascondendo, dell'affermare smentendosi: ciò che contribuisce, si noti bene, al paradosso di una circolarità che si scioglie nella trasparenza della comprensione dell'intenzione michelangiolesca per il tramite dell'ambivalenza freudiana. In occasione della prima pubblicazione anonima su *Imago* il saggio era introdotto da una nota del Freud nascosto che è importante riportare: «La Redazione non ha voluto negare accoglienza a questo saggio, che a rigore non corrisponde al tipo di contributi che la rivista si propone di pubblicare, poiché il noto suo autore è vicino agli ambienti psicoanalitici, e poiché il modo in cui è argomentato presenta in effetti una *certa analogia* con la metodica psicoanalitica». ³ L'evidente ironia che interviene che serve ad esibire e a sottolineare la circostanza sorprendente della pubblicazione coperta, anonima si interrompe nella affermazione dell'analogia del saggio mosaico con il metodo psicoanalitico. Dalla serietà con cui Freud introduce il tema dell'analogia, che alla fine giustifica la pubblicazione e la sottrazione del suo nome, non si può prescindere perché Freud stesso vuole enfatizzarla come la prima connotazione autentica della propria interpretazione del Mosè. Ricordiamo che qui parla Freud, non la Redazione.

³ Corsivo mio.

Il filo unitario dell'atteggiamento ambivalente, del dire e disdire, si stende retrospettivamente agli occhi del lettore attento, il quale, tuttavia, è messo in grado di percepire allo stesso tempo che l'ambivalenza copre la certezza di aver ottenuto l'interpretazione autentica della statua, quella che lo autorizza a scartare le altre interpretazioni, alla cui confutazione Freud si dedica senza sosta dall'inizio alla fine (1927) del suo lavoro. Il modello della *Interpretazione dei sogni* viene replicato. Qui come lì, pur nell'assenza, nel primo grande e fatale impegno di Freud del 1900, di ogni traccia dell'ambivalenza, dell'ambiguità troppo esibite per non essere apparenti, presenti nel saggio michelangiolesco, la confutazione sistematica e completa delle interpretazioni da respingere, introduce e legittima l'argomentazione teorica, letteralmente inconcepibile senza quella confutazione. E' evidente che la teatralizzata ambivalenza e l'ostentata incertezza finale servono a Freud a rendere per contrasto più netta la propria convinzione di aver colto nel segno: Freud sa bene che l'“altro Mosè” cui egli ha dato vita, il Mosè di Freud del tutto insensibile al rimprovero di aver tradito il Mosè dei testi sacri è esattamente quello che la dinamizzazione della statua realizzata dai disegni che indicano le probabili tappe precedenti la postura conclusiva, dà corpo al contenuto di pensiero, alla intenzione concettuale, alla volontà teorica che deve aver comandato il movimento raffigurante dello scalpello sul marmo.

L'analisi del saggio è per questo analoga all'analisi della statua. Il commento rivolto a Freud e mirante a cogliere la sua intenzione per “comprenderlo” senza lasciarsi sviare dalla apparente semplicità e trasparenza della scrittura ha il suo modello nella peculiare forma della lettura analitica della statua, una forma della cui forza innovativa, in termini di metodo come in termini di risultato conoscitivo, Freud è talmente consapevole da assegnare al lettore del suo saggio (e capace di un ascolto profondo, ossia di dare voce alla vera *consonanza concettuale* richiesta da Freud) il compito di interpretarlo, analizzandolo. E proprio perché il risultato cui Freud mira è conoscitivo, proprio perché la *conoscenza concettuale* (non estetica o formale, non storica o filologica, né in alcun senso religiosa o biblica) è in gioco per lui, possiamo vedere dispiegata sotto i nostri occhi mentali una sorta di catena interpretativa delle intenzioni rivolte alla comprensione che ci coinvolge e ci riguarda senza mediazioni. L'intenzione di Michelangelo è l'oggetto della intenzione interpretativa di Freud, perché Freud interpreta, letteralmente calandosi *nella materialità formale della statua*, l'intenzione di Michelangelo (lo si è detto e lo si ripete, poiché in ciò si riassume il punto cruciale della nostra lettura). Lo si è già rilevato: se è vero quel che osservo circa la catena interpretativa delle intenzioni che lega l'intero saggio, si aggiunge un *ultimo* anello della catena che è in realtà il *primo* ed originario, secondo lo schema dell'*après coup*, del “supplemento d'origine” applicato da Jacques Derrida alla comprensione del tempo dell'inconscio. L'interprete di Freud colloca il suo fine nell'interpretazione dell'interpretazione freudiana dell'interpretazione michelangiolesca di Mosè che ne fa scaturire la statua di Mosè – al tempo stesso distaccandola laicamente senza alcuna preoccupazione di fedeltà religiosa o storica della storia sacra. Freud assegna alla rigorosa “sacralità” interpretativa mirante alla ricerca della *verità* della statua mosaica un ruolo che marginalizza e infine travolge quella che ai suoi occhi non si dà nel senso della fede religiosa, come la sacralità di Mosè, definito infatti nel titolo del suo ultimo grande saggio “l'uomo Mosè”, affiancato alla “religione monoteistica”, non cancellato, non assorbito in essa. Non v'è dubbio che un legame molto stretto connetta entro un orizzonte di laicità radicale, il Mosè freudiano del 1913, eroe etico, realizzatore della missione assegnata da Dio a sé e al suo popolo, oggetto dell'identificazione di Freud condottiero psicoanalitico alle prese con la dissidenza ritenuta traditrice di Carl Gustav Jung, al Mosè freudiano del 1934-1938 (*L'uomo Mosè e la religione monoteistica: tre saggi*), fondatore, anzi creatore della religione monoteistica ebraica, *uomo indubbiamente sacro* anche per Freud, ma solo nel senso di uomo

dalla cui “verità storica” interpretata psicoanaliticamente scaturisce e si afferma la dimensione del divino e del sacro del Dio unico.

Almeno un'ulteriore osservazione si impone se ci si impegna nella ricerca della definizione concettuale di insieme del saggio freudiano, una definizione che non può prescindere dal suo essere, e di essere voluto dal suo autore, come uno scritto “di confine”. Ma mi si consenta, prima, di indugiare ancora presso il già detto. Ho appena mostrato la liminarietà del saggio nella esclusione della sacralità, della fede, persino dal rispetto per fede dei testi sacri, che pure devono in qualche modo essere presi inclusi nell'orizzonte dell'interpretazione, se la laicità di quest'ultima deve essere tenuta ferma per la raffigurazione di Mosè come eroe etico, dominatore della sua *passione*, della sua psicologia mondana di combattente, a difesa della propria *missione* umana-divina, e, si noti bene, *divina perché umana*, psicologicamente e storicamente umana, radicata in quella immanenza dell'essere umano che sola autorizza e garantisce l'analisi, intesa come interpretazione scientifica e razionale. Tra l'essere il Mosè michelangiolesco, secondo Freud, un essere umano dalla travolgente e suprema volontà etica e tra la grandiosità del suo eroismo di ispirazione divina bensì ma esercitato nel mondo e per la storia mondana e sacrale del suo popolo, da un lato, e, dall'altro lato, ciò che una comprensione razionalmente, umanamente laica può svelare si stabilisce una piena corrispondenza biunivoca. Il Mosè michelangiolesco può e deve essere interpretato solo così, nel limite che separa e congiunge spinte teoriche e psicologiche diverse e la preoccupazione parallela rivolta alla mondanità dell'agire umano, e alla generazione del divino sacrale, ma sempre nel segno della *razionalità interpretante* che comprende e giudica quale valore immanente la *razionalità etica* e con questa si identifica. E se, come accade di Mose, e del Mosè michelangiolesco, si dovrà dire che ospita “qualcosa di nuovo, di sovrumano”, tale novità del sovrumano attributo del carattere mosaico potrà essergli attribuita soltanto sulla base dell'umanità, non di una esclusiva e presupposta sacralità dell'ispirazione divina, del suo essere una sorta di pedina di Dio, come vogliono i testi della tradizione biblica. Non si vorrebbe scomodare qui la volontà di verità e di potenza di Nietzsche, ma certo la sovrumano di Mosè e del Mosè michelangiolesco indistinguibilmente freudiano rappresenta l'esito di una enfaticizzazione della *potenza dell'umano* che si colloca agli antipodi, e in opposizione, rispetto ad ogni trasfigurazione dell'umano nel divino. Si potrebbe persino spingersi fino ad assegnare a questo Mosè, alla configurazione di fondo della fisionomia di Freud sancita nel confronto con l'ebraismo, con il *proprio* ebraismo (“enigmatico”, si ricorderà, come il senso della statua di Mosè), con il divino, con il sacro, con la fede religiosa, l'intenzione irreligiosa espressa nella identità coraggiosamente eversiva dell'“ebreo senza Dio” che Freud stesso voleva essere e sapeva razionalmente di essere. Ecco: nel Mosè michelangiolesco appropriato dall'analisi interpretante di Freud vive, rivive e si incarna, con la trasposizione della scrittura nelle pieghe marmoree della statua, meglio, con l'apertura e la scomposizione della statua che la scrittura interpretante realizza entrando nella sua compattezza fissata e plasmata, ma intimamente viva e restituibile alla vita (grazie al *passaggio dal Mosè a Mosè*), l'ebreo *senza Dio* che Freud era. Si noti bene, almeno da parte di chi abbia appreso le lezioni freudiane, esplicitate proprio in questo saggio, fatta propria e assorbita dagli studi dell'italiano Giovanni Morelli che affidava alla analisi dei più minuti dettagli di un quadro la possibilità di distinguere la copia dall'originale e che quindi assegnava alla scoperta del significato del particolare dipinto (o scolpito come nel Mosè) un ruolo assolutamente strategico: nell'espressione autoidentificativa di Freud “ebreo senza Dio” ciò che veramente conta non è l'ovvietà puramente fattuale dell'essere Freud un ebreo, ma il suo essere irreligiosamente *senza Dio*, e l'inaudita connotazione di una identità che si costruisce nel punto di incontro (che sembrerebbe dover essere di ovvio, scontato scontro) *tra l'essere ebrei e l'essere senza Dio*. Su tale punto incombe la minaccia di scomparire a causa della

superficialità con cui si continua a *non* interpretare l'irreligiosità di Freud, ossia niente di meno che a trattare di sorvolo quel rapporto con la fede e con la religione del Dio unico, che costituisce sempre e comunque il luogo del pensiero e della vita psichica in cui *ogni* identità umana si costituisce, ma quella di Freud in una misura, con una radicalità e con una interna problematicità che la assimila ai vertici della moderna riflessione teologica (antiteologica, in realtà). Su questo snodo cruciale si gioca la comprensione o la incomprensione del Mosè freudiano-michelangiotesco, e quindi del saggio che realizza l'intreccio di Freud e di Michelangelo nel nome di Mosè.

Ho definito “liminare”, ossia strutturalmente di confine il saggio freudiano, nel senso specifico che esso risulta configurato, pensato e creato nel punto di confine in cui diverse e apparentemente inconciliabili connotazioni identificative dell'autore e della sua intenzione si incontrano, prendendo con ciò stesso le distanze da altre vie della autoconstruzione del *Freud mosaico*, collocate tutte rigorosamente ai margini con un procedimento che non ammette compromessi (salvo il caso delle “incertezze” finali su cui ho richiamato l'attenzione, che spezzano, spiazzano e sospendono lo sforzo all'infinito di una interminabilità del capire, e che non si configurano come un dettaglio marginale, essendo invece costitutive del suo senso e della intenzione stessa del pensiero di Freud). Si tratta, come si è visto, della questione essenziale della irreligiosità di Freud che sottostà, in quanto manifestazione del vortice enigmatico di una *ebraicità senza divinità*, alla interpretazione etica, eroica, eroicamente “superomistica” di Mosè e del Mosè, ossia a quella che non si deve temere di definire la fisionomia umanistica, modernamente neumanistica, del grande condottiero a capo del suo popolo liberato dalla schiavitù egizia. Resta da considerare il secondo elemento della liminarietà del Mosè, quello su cui cade l'attenzione, perché richiesta e sollecitata da Freud e dalla sua messa in scena del saggio, del racconto della sua origine connotata in senso autobiografico, e della non lineare vicenda della sua pubblicazione. Parliamo ancora del rapporto tra il saggio e il sapere psicoanalitico. Sappiamo bene che si tratta di un altro elemento della nostra analisi che sfugge ad ogni tentativo di ridurlo a un dettaglio esterno, se è vero che esso entra con pieno diritto a connotarne la fisionomia essenziale. In effetti, basta riflettere sulla circostanza che il padre della psicoanalisi lo colloca al di fuori dei confini del suo sapere e gli toglie per molti anni la paternità, per rendersi conto del senso eccezionale ed inaudito della strategia di Freud di fronte a se stesso e al suo lavoro di interprete di una statua, essa stessa unica e fatale per lui e per gli ebrei in quanto rappresentativa del Mosè e della storia sacra che ne narra. La domanda che non può essere trascurata è se e in quale misura il sapere psicoanalitico escluso dal saggio, lo sia senza lasciare tracce, tanto da configurare il saggio come una sorprendente *parentesi* aperta nel pensiero freudiano.

Per un verso le cose stanno effettivamente così, se è vero che il Mosè freudiano-michelangiotesco si staglia come umano eroe etico nel quadro di una rappresentazione appassionata e teleologicamente razionalistica dai tratti marcatamente kantiani: il compito di Mosè scaturisce da un imperativo categorico che presuppone la soggezione delle inclinazioni passionali ed egoistiche al dovere imposto dalla ragion pratica. Tuttavia, per altro verso, il *Mosè senza inconscio* proiettato dal grande interprete contemporaneo sul grande scultore rinascimentale nasconde e dunque potenzialmente rivela la presenza di una traccia non irrilevante sebbene problematica, che lo ricollega al sapere psicoanalitico. E' ben chiaro infatti, e tanto più in quanto si argomenti nell'ordine del pensiero freudiano, della sua caratteristica di fondo quale *interpretare scoprente* la caratteristica intimamente connessa al suo oggetto o alla sua mira intenzionale, la dinamica *inconscia* della psiche, che se il saggio sul Mosè è una parentesi rispetto all'orizzonte psicoanalitico complessivo, tale parentesi evoca esattamente quel che esclude, rinvia a questo orizzonte e, di nuovo, richiede che si interpreti la *connessione*

sconnessa comunque attiva in Freud, sebbene non tematizzata, tra la parentesi non psicoanalitica e lo sfondo psicoanalitico. Sembra evidente che quel che si chiede all'interprete dell'interpretazione freudiana del Mosè di Michelangelo, è di non tradire Freud immettendovi aspetti di un qualche riferimento all'inesistente inconscio mosaico e di domandarsi piuttosto come possa configurarsi e che cosa implichi la freudiana *interpretazione senza inconscio* di Mosè e del Mosè, dato che è proprio la comune e non accantonata operazione dell'*interpretare* l'elemento che connette il saggio “illegittimo” non psicoanalitico alla compattezza psicoanalitica del sapere freudiano, ossia a ciò che in Freud è pienamente legittimo e costitutivo.

Da una parte, l'interpretazione di Mosè e del Mosè è “analoga” ma non identica alla interpretazione di un sogno: in entrambi i casi, interpretare vuol dire portare alla luce quel che la superficie non mostra e anzi nasconde. In questo senso l'enigmaticità della statua, il suo senso nascosto corrisponde almeno in parte alla “assurdità” dei geroglifici del sogno manifesto, assurdo appunto perché enigmatico finché il risalimento del lavoro onirico non abbia rivelato la coerenza della dinamica inconscia che ne determina il contenuto e il modo deformato dalla manifestazione. Ma d'altra parte, il saggio ci dice qualcosa che non possiamo non ascoltare con pieno rispetto del suo valore, poiché è la voce psicoanalitica a parlare, e sia pure nella strana nicchia non psicoanalitica che essa si è ricavata al cospetto di Mosè. Ci dice che può, e nel caso di Mosè e del Mosè deve essere realizzabile una sorta di *interpretazione vuota*, nel senso che essa pretende di essere riconosciuta come valida in assenza di qualsiasi contenuto concettuale psicoanalitico. Ci dice forse indirettamente qualcosa di più e di più inquietante: ossia che l'interpretazione etica e kantiana della statua è tanto più vera e adeguata all'umanità sovrumana del condottiero del popolo ebraico dalla cui azione deriva l'istituzione della dimensione del sacro nella figura del padre divino, quanto più tace la voce della scienza psicoanalitica, altrimenti destinata comunque a intervenire riduttivamente sulla purezza della volontà etico-eroica di Mosè e dunque a distruggerlo nel cuore stesso di ciò che l'interpretazione vuole che esso sia.

Si comprende bene quel che tale riflessione mette in campo. Non, direi, la questione se l'universo del pensiero freudiano possa ospitare una interpretazione (di testi psichici, o di testi letterari, o opere d'arte pittoriche o scultoree), dato che il saggio mosaico mostra che questo accade e può accadere, sia pure una sola volta e come nella chiusura di una parentesi. Nonostante il legame che nella ispirazione di fondo del pensiero freudiano congiunge l'interpretare alla emersione della dinamica inconscia della psiche, dunque nonostante il fatto che la *psicoanalisi* sia in sé analisi dell'inconscio, si offrano zone dell'umano agire e pensare che possono non essere prese nella trama interpretante delle categorie psicoanalitiche. Come se, intendo dire, la vita umana si squadernasse per Freud come *disponibile* sempre alla penetrazione psicoanalitica, ma non sempre attualmente penetrabile da essa e in qualche caso persino resistente a tale penetrazione. Ciò è, in qualche modo, persino ovvio per una figura come quella di Freud, la cui piena dedizione alla determinazione scientifica e razionale del proprio sapere non conduceva nella direzione metafisica o ingenuamente scienziistica della sovrapposibilità della scienza e della realtà. L'immagine correttamente attribuibile al procedimento scientifico freudiano è piuttosto quella che la scientificità esibisce quando le categorie della scienza psicoanalitica affrontano via via ambiti ulteriori del reale umano, non solo strettamente psichici, e forniscono prove della loro interpretabilità psicoanalitica. La questione che resta aperta è dunque un'altra. Sul presupposto fattuale di quello che abbiamo appena osservato, ci chiediamo *quali siano* gli ambiti del reale umano che si mostrano resistenti, per Freud stesso, alla riconduzione nella trama delle categorie psicoanalitiche e *perché* lo siano. Il saggio mosaico fornisce una risposta chiara, anzitutto dell'orientamento che conduce Freud ad investire la dimensione dell'etica e la dimensione della religione, intesa quest'ultima come

questione dell'origine e della potenza del sacro e del rapporto non fideistico, irreligioso, con esso. Etica e sacralità religiosa mostrano agli occhi di Freud il carattere di eccedenze ultrapsicoanalitiche tendenzialmente non riducibili, anche se non sbarrate. Ho mostrato come ciò si verifichi tanto nell'*Avvenire di una illusione*⁴ quanto ne *L'uomo Mosè e la religione monoteistica*.⁵ Nel saggio mosaico del 1913-1914 la raffigurazione etico-eroica di Mosè, sulla base del senso assegnato da Michelangelo alla statua (un senso privo di intenti estetici e storici) vedrebbe cadere la sua stessa possibilità se il *valore* della dimensione etica, se l'etica stessa come *valore universale* di una azione singola e di una impresa complessiva mondana e insieme sacrale mossa da motivazioni di doverosità assoluta, non tendessero ad oltrepassare i limiti della immanenza scientifica psicoanalitica e a *trascenderla senza revocarla in dubbio*. Forse persino per enfatizzarla nel confronto con l'etica, mi chiedo? Sta di fatto che nessun Superio interviene a spiegare la doverosità dell'impresa mosaica. Si entra in questo modo nella problematica relativa alla presenza del *valore* nel pensiero freudiano e ai modi e ai limiti di tale *traccia assiologica*.⁶ È difficile stabilire fino a che punto si possa attribuire a Freud una qualche consapevole volontà teorica di declinare in tale direzione il suo primo saggio mosaico. Ma forse ciò è persino superfluo, pur restando fermo che Freud non lo ha scritto *per* salvare il valore dell'etica, un obiettivo in sé filosofico che gli era, in questo caso come sempre, del tutto estraneo. Oggetto del suo *Mosè* sono Mosè e *il Mosè*. Da questo radicamento della riflessione sulla figura *eccezionalmente umana* di Mosè il saggio ricava tutto il suo fascino e un'attrazione seduttiva a sua volta incomprensibile se non ne emergessero i problemi interpretativi e teorici che abbiamo illustrato e che restano aperti.

Ho concluso la lettura del mio saggio mentre iniziavo la lettura dell'illuminante volume di Giulio D'Onofrio sulla teologia poetica di Dante,⁷ che mi spinge ad un'ultima, prudente ma forse opportuna osservazione. Ho parlato del saggio mosaico come di una interpretazione mirante a scoprire l'intenzione nascosta della scultura michelangiolesca e quindi a farne emergere il contenuto razionale esplicitabile, ciò che solo la sua lettura “analitica” può realizzare. Per quanto ciò faccia emergere una vicinanza all'interpretazione psicoanalitica dei fenomeni psichici, l'esplicita esclusione di quest'ultima da parte di Freud ci consegna il risultato di una *interpretazione senza inconscio* di Mosè e del Mosè plasticamente raffigurato. Ora, parlando della “teologia allegorica” di Dante “allegorizans” e delle sue fonti, D'Onofrio scrive a proposito della allegoria dantesca qualcosa che mentre esclude ai nostri occhi, per motivi di contesto ovvi, ogni facile accostamento tra l'interpretare allegorico di Dante e l'interpretare intenzionale di Freud, serve a mostrare per differenza un punto importante. Manca infatti in Freud ogni volontà di individuare i significati della statua che in quanto segni plastici veicolino un contenuto significativo allegorico nascosto nella forma scolpita, il quale debba essere sottratto alla sua profonda presenza storica, teologica o poetica al di sotto della superficie artistica per essere scoperto, mostrato, svelato. In breve, non si dà disvelamento allegorico (simbolico) nella lettura di Freud del sacro e umano Mosè, anche se essa come quella dantesca del testo sacro suppone una enigmaticità del suo oggetto. L'enigma non si dice e non si illumina in un solo modo, e questo fa una differenza essenziale. Ma differenziare, comporta come è noto, illuminare i due lati di ciò che viene differenziato. D'Onofrio ci presenta il lato dantesco del comune interpretare. Osserva che la teoria dantesca del metodo dell'allegoria si trova all'inizio

⁴ Cfr. F. S. Trincia, *Umanesimo europeo. Sigmund Freud e Thomas Mann*, Brescia, Scholé, 2019, cap. V, pp. 251 sgg.

⁵ Cfr. Id, *Il Dio di Freud*, Milano, Il Saggiatore, 1992, capp. IV e V, pp. 108 sgg.: Id, *Su Freud*, «Micromega», 5, 2003, pp. 251-310 (contiene saggi di Leo Strauss sulla dottrina freudiana della religione, introdotti da F.S. Trincia).

⁶ Cfr. F. S. Trincia, *Umanesimo europeo*, pp. 319 sgg.

⁷ Cfr. G. D'Onofrio, *Per questa selva oscura. La teologia poetica di Dante*, Roma, Città Nuova, 2020.

del secondo trattato del *Convivio*, e precisa che in quanto poeta compositore del testo commentato, Dante

individua le figure simboliche adeguate al suo scopo e le immette nel senso compiuto di una storia o di una discussione unitaria [...] ma sceglie tali figure [...] e dà loro forma poetica, [...] a seconda della capacità che gli sembrano avere di divenire segni, ovvero di significare qualcosa di più profondo [...]. La ‘figura’ è infatti sempre un ‘segno’, che *mostra*, fa vedere o fa percepire qualcosa che non è mai identico al suo stesso mostrarsi, perché ne sempre un ‘risultare’, un venire ‘fuori’, un ‘fenomeno’, un apparire di ciò che resta celato. Far emergere tale significato ‘nascosto’ è il compito specifico di chi voglia, tramite questo metodo, porsi come un giusto e sapiente ‘insegnante’ di verità.⁸

È chiaro, inoltre, prosegue l’autore (il punto, si noti, ci riconduce alla nostra osservazione che Freud interpretante esige ed ottiene la partecipazione del lettore alla sua lettura della statua)

che se il lettore deve essere in qualche modo chiamato a partecipare, e poi a dare testimonianza ‘profonda’ ciò di cui viene a conoscenza mentre interpreta il testo poetico, il poeta è chiamato a fare in modo che il ‘nascondersi’ del senso simbolico sia almeno ‘indicato’ da opportuni ‘segni’ di riconoscimento.⁹

Giornaledistoria.net è una rivista elettronica, registrazione n° ISSN 2036-4938.

Tutti i contenuti pubblicati in questa rivista sono Copyright degli autori e, laddove non diversamente specificato, sono rilasciati con licenza Creative Commons: [Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International \(CC BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



Per ogni utilizzo dei contenuti al di fuori dei termini della licenza si prega di contattare l'autore e/o la Redazione, al seguente indirizzo email:

redazione.giornaledistoria@gmail.com

⁸ Ivi, pp. 66-67.

⁹ *Ibidem*.