

Ludovico Garau

Il martelletto del Dr. Freud batte sul ginocchio del Mosè



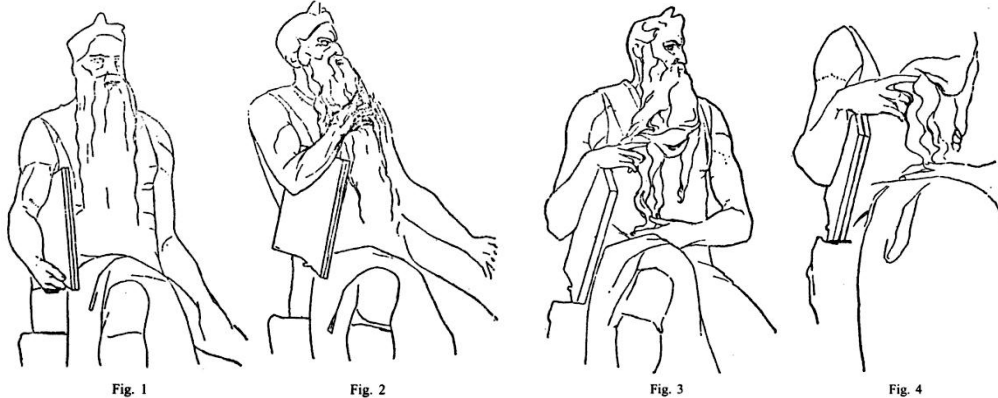
Luglio 2015

ISSN 2281-6569 SFI - Sezione di Sulmona Giuseppe Capograssi [online]

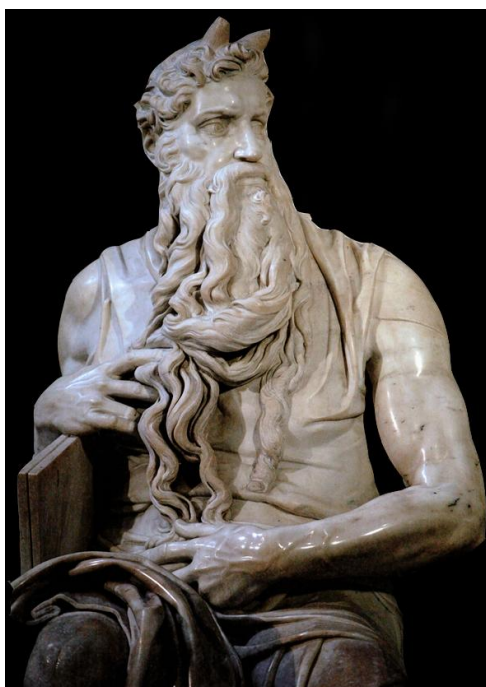
Ludovico Grau è medico, scrittore, musicologo.

“Il Mosè di Michelangelo” è il titolo di un saggio che Sigmund Freud scrisse nel 1913 particolarmente attratto da codesta statua inserita nel monumento funebre di Papa Giulio II, in San Pietro in vincoli a Roma.

Premettendo che essendo un profano, il suo interesse è rivolto più al soggetto dell'opera d'arte che alle caratteristiche formali e tecniche, il padre della psicoanalisi afferma che *ciò che fa fortemente presa su di noi può essere solo l'intenzione dell'artista, nella misura in cui egli è riuscito ad esprimerla nel suo lavoro e a farcela comprendere*. Per scoprire l'intenzione però, Freud “deve prima trovare il significato ed il contenuto di ciò che è rappresentato, deve interpretarlo” ed il prodotto stesso implica una tale analisi solo se *realmente è un'effettiva espressione delle intenzioni e delle attività emotive dell'artista*. L'autore del saggio continua esaminando e mettendo a confronto le opinioni di una quindicina di critici, constatando che esse sono sorprendentemente divergenti non solo nell'interpretazione, ma perfino nella descrizione della statua. Per quanto riguarda la rappresentazione del Mosè, alcuni critici, riferendosi anche al concepimento artistico del monumento nella sua interezza, ritengono che Michelangelo abbia voluto creare uno *studio atemporale di carattere e di stato d'animo*, mentre i più vedono nell'artista l'intenzione di raffigurare il Mosè nel momento in cui, discendendo dal monte Sinai con le tavole della legge ricevute da Dio, si accorge che il suo popolo si è fatto un vitello d'oro intorno al quale danza e festeggia; più in particolare il Mosè è rappresentato nell'istante in cui i sentimenti da tale visione lo stanno per fare esplodere nell'azione violenta. Freud, evocando il metodo di Ivan Lermolieff per l'accertamento dell'autenticità delle opere d'arte, che trascura la rappresentazione generale per esaminare solo i dettagli minori e trovando come questo metodo di indagine sia strettamente legato alla tecnica della psicoanalisi, focalizza l'attenzione su due piccoli particolari: la posizione del dito indice della mano destra e la protuberanza della parte inferiore delle tavole della legge. Particolari che, come egli stesso sostiene sono passati inosservati e non sono stati descritti correttamente. La protuberanza indica il lato superiore delle tavole che ora quindi sono sotto sopra; il dito indice della mano destra trattiene il lato sinistro della barba denunciando così la mossa improvvisa del capo e questo consente con la fantasia di immaginare la dinamica sequenziale che porta il Mosè nella posizione rappresentata dalla statua. Per maggior chiarezza sono riportati 4 disegni fatti eseguire da Freud per esemplificare la versione che riporto con le sue stesse parole: *poi venne il momento in cui la tranquillità di Mosè fu interrotta dai rumori (fig.1). Egli mosse la testa in quella direzione e, quando vide lo spettacolo, sollevò il piede pronto ad alzarsi, lasciò andare le Tavole con la mano che immerse nella barba in alto a sinistra, come per dirigere l'impeto d'ira contro il proprio corpo. Le tavole erano ora affidate alla pressione del braccio che doveva premerle contro il fianco. Ma questo sostegno non era sufficiente e le tavole cominciarono a scivolare in avanti e in basso (fig.2). Il bordo superiore, che era stato tenuto orizzontalmente cominciava ora ad inclinarsi in avanti ed in giù; il bordo inferiore, privato del sostegno si trovò al contatto del sedile di pietra con lo spigolo anteriore. Ancora un attimo e le Tavole avrebbero ruotato intorno al nuovo punto di sostegno, avrebbero colpito il suolo con il bordo che si trovava in alto e sarebbero andate in frantumi. Per impedire questo, la mano destra si ritirò, lasciò andare la barba, una parte della quale venne portata indietro senza volere. Arrivò in tempo sul bordo superiore delle tavole e le trattenne per l'angolo posteriore che era ora diventato il più in alto (fig.3,4).*



Ciò che vediamo non è l'inizio di una azione violenta, ma ciò che resta di un movimento che si è già verificato. Nel primo trasporto dell'ira, Mosè voleva agire, balzare in piedi e vendicarsi, dimenticando le Tavole, ma la tentazione è ora vinta e resterà seduto immobile, con la sua collera raggelata e il suo dolore misto a disprezzo. Freud sottolinea inoltre che tale descrizione è difforme dal racconto biblico e dal carattere e dal temperamento che la tradizione riserva a Mosè, ma probabilmente, come non era insolito per gli artisti del rinascimento, Michelangelo ha deviato dal testo per motivi interiori che tendono a descrivere, sublimandolo, il carattere di Giulio II, tanto simile per molti versi a quello dello scultore stesso. In conclusione del saggio, l'autore rivela di avere avuto un moto di disappunto nello scoprire un libretto del 1863 di Watkiss Lloid che prospettava le stesse idee. Solo in un secondo tempo lo psicanalista viennese riesce a godere intimamente dell'inattesa conferma, anche perchè una divergenza sulla dinamica del supposto spostamento della barba con la mano destra associato al movimento delle Tavole, testimonia comunque l'originalità della sua descrizione che giudica così più attinente di quella di W. Lloid.



La critica estetica di Freud non è in discussione, essa è legittima ed appropriata e per il concatenarsi logico del ragionamento, validamente espressa. Ma egli dichiara esplicitamente che utilizza, per questa sua ermeneutica, gli stessi strumenti metodologici della psicoanalisi, determinando così dubbi e perplessità che meritano di essere evidenziati. Dubbi e perplessità che derivano da una serie di contraddizioni tra le dichiarazioni di principio su come debba essere interpretata l'opera d'arte (tramite la psicoanalisi) e come invece Freud svolge il suo studio sul Mosè. In merito alle intenzioni dell'artista ed al significato e contenuto di ciò che è rappresentato, infatti Freud restringe il campo di osservazione al racconto vetero testamentario ed alla posizione dinamica che avrebbe assunto il Mosè dopo il primo istante di ira nel vedere il vitello d'oro.

Ma la figura del Mosè di Michelangelo è molto più ricca di significati e per questo deve essere (psico)analizzata nel contesto storico, culturale e strutturale dell'opera. Non sono così impudente da voler insegnare a Freud quali siano gli strumenti psicoanalitici da utilizzare per interpretare l'opera d'arte, accetto le sue dichiarazioni di principio, ma non posso non rimarcare le incongruenze.

Per iniziare, il richiamo al metodo di "Ivan Lermolieff", che cataloga sistematicamente

minuscoli e tipici particolari dipinti in numerosi quadri da uno stesso artista, per metterli a confronto con un'opera di uno stesso pittore che si vuole autenticare con certezza, non sembra appropriato; Freud nei fatti riserva la propria attenzione ai piccoli particolari dell'indice della mano destra e della protuberanza sulle tavole, ma non effettua nessun confronto, come il metodo presupporrebbe con altre opere o particolari tipici della pittura o scultura di Michelangelo.

La figura di Mosè, nel primo scorcio del sedicesimo secolo, oltre che dagli episodi vetero testamentari è determinata: dall'esegesi del nuovo testamento e degli atti degli apostoli che lo vedono come profeta che ha predetto la venuta di Gesù e come inascoltato testimone di fede; dagli scritti della tradizione cristiana che lo vedono come legislatore attraverso il quale Dio ha parlato ed è perciò fondatore dell'ordinamento salvifico; dal pensiero neo platonico dell'Accademia fondata da Marsilio Ficino a Firenze, nella quale si è formato Michelangelo, dove è visto come modello di vita perfetta, nel senso della costante ascesa dell'anima a Dio.

Pertanto se certamente il Mosè è rappresentato nel momento in cui discende dal monte Sinai, dopo aver ricevuto le tavole della legge, come determinabile e determinato dalle corna di luce sulla sua testa, opinabile è la precisa dinamica descritta da Freud. In primo luogo, con la stessa dinamica di fantasia nulla vieta che Mosè spezzi le tavole in un secondo momento; quello che vedo nel suo volto è che è corrucciato ed assolto e questo è più consono se lo associo agli scritti della tradizione cristiana ed alla filosofia neoplatonica di cui il Buonarroti è imbevuto. Infine, come si vedrà in seguito, la testa del Mosè è sovradimensionata per calamitare l'attenzione su di essa.

Il Mosè, come detto, è un frammento del monumento funebre di Giulio II che è stato collocato in San Pietro in vincoli tra il 1542 e il 1545 come sesto e definitivo progetto; mentre la struttura del Mosè è stata portata a termine nel 1516 nell'ambito del secondo progetto. Il secondo progetto prevedeva che detta statua fosse collocata nella basilica di San Pietro in vaticano su una struttura rettangolare autonoma, collocata a 3 metri di altezza insieme ad altre tre statue sedute rappresentanti: Lia, Rachele, San Paolo. La collocazione del Mosè a tre metri dal suolo (nel secondo progetto) ha richiesto peraltro l'applicazione dell'euritmia Vitruviana, vale a dire l'adeguazione delle proporzioni oggettive alle esigenze soggettive della visione prospettica. Perciò il busto della statua è piuttosto allungato rispetto alle altre proporzioni ed anche la testa, con quella inusitata barba, è particolarmente sovradimensionata per richiamare l'attenzione su di essa. Nella collocazione finale del sesto progetto, Michelangelo, per ovviare a queste 2 espressioni prospettiche, aveva fatto aprire un'ampia lunetta alle spalle del monumento funebre che proiettasse una luce così intensa sul retro della scultura in argomento da consentire una percezione quasi mistica del Mosè. Per meglio comprendere, come afferma Freud *il significato ed il contenuto di ciò che è rappresentato e l'effetto percepito in relazione all'espressione delle intenzioni e delle attività emotive dell'artista*, conviene analizzare il mausoleo nelle sue principali sculture e nel loro significato notando che esse erano presenti, anche se in altre posizioni, fin dal primo progetto.

Le sette sculture principali sono poste su due livelli. Al piano superiore, centralmente è posta la statua di Papa Giulio, sdraiato come sul triclinio sopra un sarcofago con in capo il triregno, cioè la Tiara formata da 3 corone sovrapposte, simboli delle tre chiese: militante, purgante e trionfante.

Sopra la statua del pontefice e quasi supportata da essa, si erge la Madonna con il bambino come rappresentazione della Chiesa. Sempre al piano superiore, ai due lati, sono rappresentate la Sibilla e il Profeta, simboli degli annunciatori di Cristo nel mondo greco-romano e in quello ebraico del vecchio testamento. Può essere interessante notare, anche per la questione delle comparazioni, che l'idea originale delle sibille e dei profeti è nata proprio per il primo progetto del monumento funebre, ma è stata utilizzata primieramente nella cappella sistina e inoltre, adocchiata furtivamente con la complicità del Bramante da

Raffaello, è stata da questi proposta nella cappella Chigi in Santa Maria della pace a Roma ancora prima che fosse terminata e presentata la cappella Sistina. L'umanesimo aveva già recuperato l'importanza della civiltà greco-romana per la chiesa, ma è con il rinascimento che la cultura classica diventa di pari importanza rispetto a quella della tradizione giudaica. La congiunzione di questa duplice radice nel cristianesimo è propria del neoplatonismo. Come dice Martin Bocian, già Filone di Alessandria (13 a.C.-45d.C.) raffigura Mosè come un erudito del pensiero ellenistico, che supera in conoscenza i suoi maestri egiziani e greci e, come uomo avveduto e guidato dalla ragione, unisce in se le qualità del filosofo e del profeta con quella del re. Secondo Filone, a lui risalgono anche la dottrina sulla creazione di Platone e l'insegnamento sui contrari di Eraclito.

In basso, di fronte allo spettatore, ai lati sono le statue di Lia e Rachele, tra loro sorelle e mogli di Giacobbe, da cui viene la stirpe di Israele che rappresentano la vita contemplativa e la vita attiva; la loro presenza nel mausoleo, indica che il pontefice non aveva trascurato alcuna strada per giungere a Dio.

Al centro in basso, sotto il pontefice, la scultura del Mosè; questa è la sola statua del mausoleo interamente scolpita dal Buonarroti, le altre sono state in larga parte portate a termine dai suoi aiutanti. Perciò, ancor oggi, l'attenzione dei visitatori è guidata essenzialmente verso il Mosè piuttosto che all'insieme del monumento funebre. Una visione meditata e critica, per capire il senso di ciò che è rappresentato e il significato che Michelangelo vuole trasmetterci, non può assolutamente prescindere dal contesto in cui il Mosè si colloca.

La funzionalità del Mosè rispetto al Giulio II, rimarcata dallo stesso Freud, richiede un sintetico ritratto storico del pontefice, così come era visto nel suo tempo. Giulio II, come dice il Guicciardini al momento della sua elezione a Papa, era un *...cardinale il quale era notissimo essere di natura molto difficile e formidabile a ciascuno e il quale, inquietissimo in ogni tempo e che aveva consumato la età in continui travagli, aveva per necessità offeso molti ed esercitato odi ed inimicizie con molti uomini quindi... per la magnificenza... aveva sempre trapassato tutti gli altri e per la grandezza rarissima del suo animo... otteneva nome di essere precipuo difensore della dignità e libertà ecclesiastica*. Questo ritratto del cardinale Giuliano della Rovere, può essere utilizzato anche come epitaffio, perchè Giulio II non è sostanzialmente mutato nel pensiero e nell'azione.

Egli, seguendo le orme del suo Papa-zio Sisto IV della Rovere (1471-1484), pochi giorni dopo la sua elezione al pontificato, getta con il Bramante le basi della Renovatio Urbis, allargata dai letterati del tempo nel mito della Restauratio Imperi. In effetti, i primi progetti bramanteschi e i primi progetti del mausoleo papale di Michelangelo sono così giganteschi che non vi è dubbio volessero richiamare l'architettura e la scultura dell'impero romano. Inoltre anche la scelta del nome Giulio sembra voler richiamare il fondatore dell'impero romano Giulio Cesare come per altro proclamato da tanti fino a i nostri giorni; anche se per la verità, soltanto in una medaglia commemorativa della spedizione di Bologna del 1506, appare la scritta "Iulius Caesar Pont. II", ma in nessun altro documento, lettera, dichiarazione è testimoniato un simile accostamento. Anzi, il Vasari riporta la ferma contrarietà di Giulio II ad una proposta del Bramante per una costruzione (mai realizzata) nel belvedere vaticano, che accostasse il Papa al Capopopolo romano. Comunque è fuor di dubbio che questo accostamento tra le due figure nell'ottica della restauratio imperi fosse una vulgata a cui lo stesso Michelangelo era soggetto. Infatti nel 1508 il Buonarroti erige una statua in bronzo del pontefice in Bologna (distrutta pochi anni dopo dai bolognesi, quando furono cacciati, seppur temporaneamente, gli armati del papa) che raffigura Giulio II con, nella mano sinistra una enorme spada, mentre la mano destra era alzata in un gesto che sarebbe dovuto essere di benedizione, ma era tanto vigoroso che ad una richiesta in merito, Michelangelo rispose che era un gesto di minaccia affinché i bolognesi badassero a stare tranquilli. Era comunque notorio che politicamente lo scopo del Papa fosse quello di riportare sotto l'autorità diretta

della Santa Sede tutti i territori appartenenti allo stato della chiesa, liberandoli dalle signorie *adherenti o raccomandate* da altre potenze italiane e che gestivano il potere in modo indipendente ed autonomo; persino in politica estera era diventato normale stipulare trattati con stati stranieri apertamente ostili alla gestione del potere terreno esercitato dalla Chiesa.

Detta politica pontificia aveva comunque lo scopo ultimo di rendere non condizionabile l'esercizio spirituale della chiesa e del suo pastore dalle continue interferenze di Francia, Spagna e Impero, che incessantemente intervenivano sulle attività del Sacro Collegio e quindi sul pontefice. Per esempio, nel corso della guerra con la Francia, Luigi XII con il larvato appoggio dell'impero fece convocare dai "suoi cardinali" un concilio a Pisa, con l'intento di detronizzare Giulio II o almeno, con uno scisma, riportar la Chiesa allo stato di anarchia precedente il definitivo ritorno a Roma, da Avignone, del Papa Martino V (1417-1431). Appare così la similitudine tra il Mosè che fa strage degli adoratori del vitello d'oro e quella di Giulio II che mette a ferro e a fuoco la terra del suo gregge che disubbidisce al pontefice quale rappresentante di Dio in terra.

Naturalmente, la visione che ha il fruitore del mausoleo ideato dal Buonarroti, dipende sostanzialmente dalla propria cultura, dal proprio interesse e dal coinvolgimento emotivo dato dall'opera; è sicuramente possibile goderne intensamente come accade a centinaia di turisti con una visione ingenua, non mediata da alcuna sovrastruttura culturale. Persino per la critica estetica è legittimo soffermarsi solo su un particolare della stessa opera. Il collegamento tra il Mosè ed il contesto storico, culturale e strutturale è formato da innumerevoli ponti di luce che certamente Freud, almeno in gran parte conosceva; ma che stranamente non ha utilizzato. Contraddicendo così una delle sue più pregnanti lezioni psicoanalitiche. Egli infatti mette a fuoco un unico aspetto di un'opera fortemente polisemica; mentre nell'uso psicoanalitico corrente Freud tiene in gran conto il contesto: storico, sociale, lavorativo, professionale, personale, infantile, amoroso, amicale, ecc...ecc... del paziente. Inoltre il rigore della concatenazione logica e dialettica utilizzata da Freud, è proprio del maestro e perciò va posto a priori rispetto al metodo psicoanalitico. Il processo logico inoltre sembra finalizzato eristicamente più ad esaltare la propria tesi ed originalità che a oggettivare un'ampia comprensione dell'opera. L'incongruenza tra il metodo psicoanalitico, dichiarato quasi indispensabile per valutare l'opera d'arte e l'effettivo intervento ermeneutico operato da Freud rende necessario spostare l'attenzione sul suo atteggiamento emozionale. La partecipazione emotiva di Freud, sembra portarlo ad una proiezione della propria vitalità sul Mosè immedesimandosi con esso. Già Siegfried Bernfeld, nell'ambito dello studio sul camuffamento, utilizzato dallo psicoanalista Viennese per riportare i propri racconti autobiografici, afferma che: "*Freud tra l'altro applicò la stessa tecnica anche in un altro caso in cui rinnegava la sua identità, nello studio sul Mosè di Michelangelo*". Degno di menzione è infine il suo atteggiamento verso gli altri critici per i quali trova una mescolanza di disprezzo, condiscendenza e diffidenza e che lo porta ad una irata esplosione pulsionale, manifestata quando egli legge il saggio di W. Lloid, che anticipa i suoi ragionamenti e le sue conclusioni e solo dopo una pausa di riflessione, la procella interiore viene sedata, perchè in fondo la sua tesi trova un'importante conferma e la sua originalità almeno su un punto non viene scalfita. Atteggiamenti questi che punteggiano la vita di Freud nei rapporti con maestri, colleghi ed ex-allievi.

Abbacinato più che illuminato dalla splendente opera michelangiotesca, il dottor Freud tenta invano di fare sdraiare il Mosè nel lettino del suo studio, quindi con autoproclamata maestria, ma invero flebilmente, batte il martelletto sul ginocchio della statua ottenendone però una risposta parziale e non esaustiva.