



**UNIVERSITÀ
DI TORINO**

Laurea Honoris Causa

HORST BREDEKAMP

LECTIO MAGISTRALIS

“La Psicoanalisi figurativa di Freud”

*Auditorium Complesso Aldo Moro
27 ottobre 2022*

1. La psicoanalisi iconoclasta

- 1 (copertina della tesi edita da Suhrkamp) (foto)

Nei primi anni Settanta, mentre studiavo a Marburg, nacque un campo di ricerca che si sta ampliando ancora oggi, aggiornandosi continuamente sulla base di nuove evidenze: è la storia dell'iconoclastia. La mia tesi riguardava i fenomeni di iconoclastia ripetutisi regolarmente dalla tarda epoca antica fino agli Ussiti. L'introduzione del saggio s'impenna su una fotografia giornalistica che mostra un militare governativo cambogiano intento a sistemare la propria arma, assistito da un'immagine miracolosa (Gnadenbild) buddhista. Questo parallelismo tra arma e immagine, insieme all'iconoclastia quale terzo elemento, valevano come una dimostrazione del fatto che le immagini non andassero affatto considerate quali epifenomeni, bensì soprattutto come istanze primarie della riflessione e dell'azione.

- 2 (Galilei) (Hobbes) (Vico) (Darwin)

Per lungo tempo, in molti ambiti filosofici è valso l'assunto secondo cui la filosofia avrebbe raggiunto il proprio obiettivo una volta trascese tutte le forme del visuale. A latere dei miei campi di ricerca afferenti alla storia dell'arte, fin dall'inizio degli anni Ottanta ho provato a dimostrare come la filosofia, insieme alle scienze naturali, risulti rafforzata e non indebolita dall'integrazione del mondo delle immagini non solo quale mero interesse cognitivo, ma anche nella rappresentazione di sé stessa. Con questo nuovo obiettivo, che al contempo formulava una precisa domanda, mi sono occupato, di decennio in decennio, in particolare di Galilei, Thomas Hobbes, Gottfried Wilhelm Leibniz, Giambattista Vico e Charles Darwin.

- 3 (Freud)

Un altro bastione il cui tesoro di conoscenza si fonda sulla presa di distanza da qualsiasi dimensione visiva e aptica è la psicoanalisi di matrice freudiana. Essa si lega ancora oggi alla convinzione di base che si debba togliere di mezzo qualsiasi impressione visiva. E in questo pare essere in linea con l'idea tradizionale della filosofia.

- 4 (stanza) (divano)

Il simbolo della riduzione al mero ambito uditivo era il divano nella stanza in cui Sigmund Freud accoglieva i pazienti, all'interno dello studio viennese sulla Berggasse. La pianta dell'appartamento mostra come la poltrona del medico curante formasse un angolo retto con la testata del divano, così che analista e analizzato non potessero né toccarsi né vedersi. Nelle sue prime riflessioni sulla pratica analitica, Freud consiglia in maniera inequivocabile di "far stendere il malato su un divano mentre prendiamo posto dietro di lui, in modo ch'egli non possa vederci". Un insegnamento tuttora valido. Nel catalogo del Museo Freud aperto due anni fa si legge che la psicoanalisi "altro non è che uno 'scambio a parole'". Alcuni studiosi come Lydia Martinelli hanno osteggiato tale concezione della psicoanalisi, senza tuttavia riuscire a imporsi.

2. Il Mosè di Michelangelo

- 5 (S. Pietro in Vincoli) (Mosè) (Freud)

L'anno scorso ho pubblicato il mio saggio su Michelangelo. In origine avrebbe dovuto contenere un capitolo a sé stante sul rapporto di Sigmund Freud col Mosè di San Pietro in Vincoli, in cui speravo di rendere evidente, in sintonia con Martinelli, quanto la psicoanalisi vada di pari passo con l'esperienza visiva delle opere d'arte. Questa sezione è tuttavia diventata così corposa e autonoma che oggi apro l'occasione allo scopo di presentare per la prima volta almeno brevemente il fulcro di queste mie considerazioni.

- 6 (Mosè) (Mosè)

Il Mosè di Michelangelo ha fondamentalmente a che fare col tema più generale del rifiuto e del valore intrinseco delle immagini. Questa possente figura marmorea, simile a un idolo, è contraddistinta dal paradosso di incarnare la sagoma di colui che insieme ai Dieci comandamenti portò il divieto di realizzare, osservare e venerare immagini tridimensionali. Il secondo comandamento recita, come tutti sanno: "Non avrai altri dèi di fronte a me. / Non ti farai idolo né immagine alcuna di ciò che è lassù nel cielo né di ciò che è quaggiù sulla terra, né di ciò che è nelle acque sotto la terra. / Non ti prostrerai davanti a loro e non li servirai" (Esodo 20, 3-5). Nel suo testo pubblicato in tarda età e per certi versi considerato scandaloso, *L'uomo Mosè e la religione monoteistica*, Freud descrive il secondo comandamento come un importante contributo culturale nel segno di un'elevata spiritualizzazione, "un trionfo della spiritualità sulla sensibilità, in termini rigorosi una rinuncia pulsionale con le necessarie conseguenze psicologiche".

- 7 (Mosè) (disegni)

Un approccio, questo, contraddetto dall'attenzione che si può solo definire ossessiva di Sigmund Freud verso il Mosè michelangiotesco. Due anni di intense ricerche condussero nel 1914 a un articolo pubblicato in forma anonima che riconosceva in questa massiccia figura marmorea un'anticipazione della psicoanalisi. La possente figura, sostiene Freud, incarna tre stadi di reazione: prima l'ira omicida che travolse Mosè appena resosi conto che gli israeliti avevano iniziato a venerare l'idolo del Vitello d'oro mentre lui era salito sul Sinai per ricevere i Dieci comandamenti. All'ira si contrappose poi la seconda fase, ovvero l'obbligo di resistere a questa ondata emotiva, seguita da un terzo momento in cui Mosè sopprime la passione. Successivamente, Freud assegnerà ai tre stati i concetti di ES, SUPER-IO e IO.

- 8 (cartolina)

La cartolina che Freud inviò al collega Sándor Ferenczi il 13 settembre 1912, è ben più di uno scherzo in questo contesto. Essa mostra il Mosè di tre quarti, da destra, col titolo "ROMA - Chiesa di S. Pietro in Vincoli - Mosè del Michelangelo". Sui piedistalli delle possenti volute che incorniciano la statua marmorea, Freud ha inserito la data "13.09.13", e la firma "Suo Freud". Ma il testo vero e proprio viene dalla statua, che pronuncia la frase come soggetto: "[Mosè ricambia il saluto e condivide in pieno la sua opinione circa il congresso di Monaco".

Con questa cartolina, la scultura marmorea si tramuta in un'incarnazione dello studioso. Il commiato "Suo Freud" mette in evidenza come in questo momento si compia una fusione giocosa di persona e scultura. Ferenczi comprese subito i riferimenti e le metamorfosi. Nella sua risposta ringraziò espressamente la statua per avergli rivolto la parola: "La ringrazio di cuore per le due cartoline e sono particolarmente onorato del saluto mosaico". Freud fungeva da reincarnazione della figura michelangiotesca.

- 9 (guida turistica)

Freud deve essere stato ancora più scosso dalla problematica iconica. Nella sua guida turistica ha evidenziato il passo in cui si fa riferimento a Giorgio Vasari e al suo racconto degli ebrei che si riversavano in massa verso quel Mosè, infrangendo così il divieto iconico loro imposto. Freud era un antireligioso militante, ma si è sempre collocato scientemente nella tradizione ebraica. In tal modo, però, il conflitto citato da Vasari finì per riguardare anche lui e la sua fissazione con la statua michelangiolesca del Mosè.

3. La collezione

- 10 (Appunti) (Barsanti)

Questa contraddizione si acuisce con una seconda componente emersa molto spesso, ma mai collegata all'identificazione freudiana col Mosè di Michelangelo. Essa consisteva nel suo desiderio impellente di mettere insieme una collezione di pezzi antichi. L'Italia era anche per Freud una meta capace di suscitare struggimento, in quanto egli era letteralmente ossessionato dall'idea di acquistare piccole statue antiche dai commercianti.

Gli appunti di viaggio rinvenuti a Washington alcuni anni fa gettano nuova luce su questa ossessione. Ancor prima che Freud elencasse le attrazioni che intendeva vedere, si era già appuntato i negozi di antiquariato in cui sperava di acquistare piccole statue. Così facendo, fino al momento della sua emigrazione a Londra nel 1939, arrivò a collezionare qualcosa come due-tremila statuine.

- 11 (pianta) (stanza) (stanza)

Ma non solo questo cambiò l'interpretazione del rapporto freudiano con le immagini: si trattò piuttosto della scelta clamorosa di non distribuire queste figure nel suo spazioso appartamento sulla Berggasse, bensì unicamente nello studio e nella stanza in cui incontrava i pazienti.

- 12 (pianta) (immagine)

Chiunque entrasse nella stanza dell'analisi passando per la trascurabile sala d'attesa, viveva lo choc di avventurarsi nel deposito gremito di un museo. Il celebre lettino era circondato e incorniciato non solo da riproduzioni di bassorilievi e opere d'arte, ma anche da innumerevoli sculture originali di piccole dimensioni che accoglievano i visitatori, singolarmente o ammassate in popolatissime vetrine, come un pubblico silenzioso.

- 13 (stanza con scrivania)

Il fatto che esse avessero un valore essenziale tanto per l'analisi quanto per le ricerche di Freud emerge soprattutto dalla scrivania, sulla quale campeggiavano in grandi quantità sculture provenienti non solo dall'ambito europeo ma anche dall'Asia.

- 14 (stanza) (Doolittle)

Tutto ciò è ben noto, e anche il resoconto di Hilda Doolittle, scrittrice di rilievo della cerchia di Ezra Pound che tra il 1933 e il 1934 si sottopose all'analisi freudiana, ha ricevuto le dovute attenzioni. Ella documenta con impareggiabile incisività come Freud integrasse le statuine nel lavoro analitico: "Non sempre mi era chiaro se le gite del professore dovessero accompagnarmi nell'altra stanza in forma di distrazioni, serissime manifestazioni sociali o parte di un piano. Che volesse scoprire come avrei reagito a determinate idee incarnate nelle statuine, o quanto in profondità sentissi quell'idea viva?"

- 15 (acquaforte)

Con la sua acquaforte di Freud alle prese con le statuine disposte sulla scrivania, l'artista Max Pollak comunica un'impressione simile a quella descritta da persone come Doolittle. Tra la luce della

finestra sul lato destro e il buio à la Rembrandt sulla sinistra appare lo studioso a testa alta, intento a radunare i pensieri e in un dialogo silenzioso con le figure che lo fissano.

- 16 (scrivania) (Binswanger) (Hanns Sachs)

Tali esternazioni parvero inizialmente isolate, tanto da lasciarsi spiegare e neutralizzare tramite il carattere eccentrico della scrittrice. Ma se si raccolgono tutte le testimonianze sul rapporto di Freud con le statue esposte nel suo luogo di lavoro si ottiene un quadro chiaro che non consente di interpretare affatto la sua collezione come una fisima, semmai come un irrinunciabile medium di riflessione e comunicazione. Ludwig Binswanger, che sebbene non fosse un freudiano, in veste di psicoanalista e filosofo ha sempre intrattenuto un rapporto amichevole con Freud, racconta così il loro primo incontro: "Freud sedeva alla scrivania fumando un sigaro, le mani a riposo sui braccioli o sul tavolo, ogni tanto afferrando e osservando un'opera d'arte mentre fissava l'interlocutore dritto negli occhi con fare benevolo senza mai sottolineare la propria superiorità, e facendo leva sulla casistica reale più che impartendo lezioni teoriche". Uno dei primi collaboratori di Freud, Hanns Sachs, scrive analogamente nelle sue memorie come lo studioso non riuscisse a formulare alcun pensiero senza aver preso in mano le proprie sculture, toccandole e osservandole. Uno dei suoi primi casi, *l'Uomo dei lupi*, non è da meno nel sottolineare l'impressione pregnante lasciata dalle sculture, e la psicoanalista Suzanne Cassirer parla in questi termini delle lezioni ricevute da Freud: "Eravamo seduti nella sua Library e mi ha mostrato un sacco di oggetti".

Queste testimonianze, che rappresentano solo una parte delle esternazioni in merito, sfociarono nel resoconto di Binswanger pubblicato a Londra dopo la morte di Freud, nel 1946, secondo cui dinanzi all'ampiezza della collezione dello studioso si veniva travolti "da un sentimento stranissimo", e che quegli oggetti, essendo inestricabilmente legati "all'esistenza del loro proprietario", in sua assenza avrebbero avuto "un che di nebuloso o spettrale". Hilda Doolittle aveva già detto qualcosa di simile: "È una cosa sola con questi tesori". Freud era la sua collezione, e senza di lui essa era morta. Era il suo secondo io.

4. L'occultamento

- 17 (Il disagio nella civiltà)

Emerge quindi una domanda, ovvero come mai Freud abbia insistentemente taciuto qualcosa che rientrava non solo nell'essenza della sua attività, ma anche nel nocciolo stesso della sua persona. A mio avviso la chiave sta nella teoria della cultura illustrata nel suo inquietante testo *Il disagio nella civiltà*. In esso, Freud definisce il crescente "senso di colpa" che accompagna qualsiasi evoluzione culturale nei termini di una fonte di nevrosi e insaziabili pulsioni distruttive. Il "Super-io" spiritualizzante, conclude Freud, "si preoccupa troppo poco, nella severità dei suoi imperativi e divieti, della felicità dell'io". Lo stesso vale per il "Super-io della civiltà", intinto d'etica e più generale. Esso "emana un ordine e non si domanda se sia possibile eseguirlo". Si tratta della rinuncia imposta alle pulsioni, impossibile da rispettare, che finisce per generare paura e sensi di colpa.

- 18 (Mosè) (Rosselli)

Su questo sfondo diviene evidente la dimensione legata alla punizione della danza attorno al Vitello d'oro, ovvero il momento che Freud vedeva incarnato nel Mosè michelangiolesco. Il fatto che questo slancio non fosse legato al Vitello d'oro ma piuttosto alla consapevolezza della propria morte imminente non toglie nulla alle conseguenze dell'analisi freudiana del movimento insito nella figura.

Freud lega la statua, e quindi sé stesso, alla punizione che domina incessantemente l'inconscio in forma di complesso di colpa. Nel suo saggio sul Mosè, Freud descrive come abbia "cercato di tener testa allo sguardo corrucciato e sprezzante dell'eroe", non riuscendovi sempre: "talvolta me la sono poi svignata cautamente fuori dalla penombra dell'interno, come se anch'io appartenessi alla turba sulla quale è puntato il suo occhio". Bisogna avere ben presente la dimensione punitiva per comprendere ciò che Freud aveva sempre davanti agli occhi. Secondo Esodo 32, 20-28 Mosè fece prima fondere e calpestare il Vitello d'oro fino a ottenere una consistenza farinosa, al che lo fece versare nell'acqua con la quale avrebbero dovuto dissetarsi gli israeliti. Dopodiché, Mosè ordinò nel nome di Dio: "Ognuno di voi si metta la spada al fianco; percorrete l'accampamento da una porta all'altra di esso, e ciascuno uccida il fratello, ciascuno l'amico, ciascuno il vicino!" (Esodo 32, 27). Questo ordine, un'autentica carneficina, venne eseguito alla lettera: "I figli di Levi eseguirono l'ordine di Mosè, e in quel giorno caddero circa tremila uomini" (Esodo 32, 28). La speranza che questa azione punitiva ai danni dei propri cari potesse placare Dio non si avverò. Tant'è che Dio annunciò: "Ma nel giorno che verrò a punire, io li punirò del loro peccato" (Esodo 32, 34).

La danza attorno al Vitello d'oro rappresenta quella forma di parricidio simbolico, non rimosso, contenuto nella Bibbia. Nella memoria della comunità ebraica, questa aveva dovuto farsi carico della colpa suppletiva del parricidio, del fratricidio, dell'infanticidio di massa per via del proprio stesso comportamento. Un orrore acuito dal fatto che persino questa colossale espiazione non era bastata a rabbonire Dio. Fino al Giorno del Giudizio, la comunità ebraica non aveva alcuna possibilità di considerarsi sgravata dalla colpa.

5. La gestione della colpa e della paura

- 19 (stanza) (Rosselli)

In questo quadro, fu proprio la collezione freudiana a opporsi al divieto iconico. Col suo aiuto, lo studioso si oppose alle conseguenze negative e alle inibizioni promanate dal "Super-Io della civiltà". La sua autoidentificazione col Mosè michelangiolesco, così come il legame non meno forte con la propria collezione e il suo impiego nella pratica analitica, resistono alle strutture costrittive del divieto iconico, capaci di suscitare paure. In tal modo, esse negano la caratterizzazione iconoclastica della psicoanalisi, più che altro strutturata come una variante del "superamento" freudiano della religione ebraica, del "trionfo" su di essa. La psicoanalisi non sfociava affatto, per riprendere ancora una volta la formula di Freud, in un "trionfo della spiritualità", bensì nella lotta contro le sue imposizioni e le sue paure.

I visitatori impreparati varcavano la soglia di uno studio la cui atmosfera era dettata da una quantità sconvolgente di sculture. Di colpo, esse annunciavano mute: il divieto iconico non vale più. Il complesso di colpa fondato, nell'inconscio, sul ricordo della danza attorno al Vitello d'oro e della conseguente carneficina a scopo di espiazione perdeva così la propria validità in quella selva di idoli. Un effetto dell'archeologia e delle figure antiche consisteva nella capacità di sedare i sensi di colpa.

- 20 (scrivania) (il saggio)

Non solo. Quelle immagini definivano la stanza della terapia nei termini di un luogo simbolico di libertà avente l'unico scopo di scacciare qualsiasi paura, fosse quella nei confronti dei metodi costrittivi dell'autorità religiosa o quella nei confronti delle norme che ostacolavano il comandamento dell'assoluta onestà. Era questo il motivo per cui la collezione si limitava a comparire

nello studio e nella stanza dell'analisi, e non si spingeva anche in salotto. Insieme, quelle due stanze formavano un ambito di libertà che incarnava il comandamento dell'assoluta onestà: niente autorità, nessun divieto iconico, nessuna paura, e questo, come dimostrano gli idoli provenienti da tutte le culture del mondo, quale principio universale.

Evidentemente c'era un accordo tra Freud, i suoi colleghi e i pazienti di non raccontare a nessuno di quei suoi idoli senza che la persona in questione li avesse visti con i propri occhi. La collezione possedeva una sorta di carattere talismanico, in quanto Freud di tanto in tanto ne regalava dei pezzi alle persone a lui vicine, come Ferenczi, in segno di vicinanza. Ma come scrive Doolittle, qualsiasi riferimento alla collezione non usciva da quella cerchia: "Mi hanno raccontato certe cose sul professore, la sua famiglia, il suo modo di vivere. Ho udito aneddoti personali che in generale non arrivano alle orecchie dei lettori dei suoi libri. Ho sentito i suoi ammiratori criticarlo con amore, e i suoi nemici offenderlo con giusta ragione". Dopo queste prime indagini, ella si aspettava di incontrare un erudito, e un medico, che aveva colto nel "mare" una metafora dell'*imperscrutabilità*. "Ma nessuno," prosegue Doolittle, "mi aveva raccontato che quella sua stanza fosse letteralmente piena zeppa di tesori. Io volevo salutare il Vecchio del mare, eppure nessuno mi aveva fatto accenno ai tesori da lui recuperati nei fondali marini.

- 21 (Mosè) (stanza)

Nel quadro di questa affermazione di uno spazio simbolico libero dalle paure si dovrebbe compiere ciò che Freud ha descritto alla fine de *L'uomo Mosè* e la religione monoteistica quale "ritorno del rimosso" in azione sia nella vita individuale che in quella collettiva. Finché le immagini vengono vietate, oppresse e negate, si scatenano incontrollate in forma di sogni e incubi. Con questa intuizione, la psicoanalisi ritorna alle radici del divieto iconico allo scopo di controllare e sanare il comportamento fallace scaturito dall'oppressione delle immagini, dando libero sfogo alle immaginazioni sottomesse.

Il Mosè è la prova del metodo freudiano volto a fare delle immagini del rimosso, create attraverso il divieto iconico, l'oggetto di un sistema interpretativo in grado di superare l'iconoclastia spirituale. In questo senso, il Mosè michelangiolesco è la prefigurazione del Freud che intende correggere il Mosè biblico trasformando in scienza il suo slancio religioso. E quando Freud arriva a legittimare gli idoli quali medium della psicoanalisi, tramutando sia il proprio studio, sia i propri spazi di lavoro in un luogo che ospita sculture, quindi in un laboratorio iconico, ecco che ciò è in linea con la pratica psicoanalitica di spostare la propria "attenzione fluttuante" su un elemento terzo, vale a dire i pezzi della collezione.

In presenza della sua collezione e col suo aiuto, come hanno efficacemente raccontato Hilda Doolittle, altri pazienti analizzati e interlocutori come Binswanger, Freud tirava fuori le immagini vietate. Egli ne motivava la legittimità affinché diventassero, insieme alle azioni da esse innescate, strumenti di trattamento medico. Bisognava liberare le immagini seppellite nel profondo, dove infestavano l'interiorità in forma di ossessioni e feticizzazioni. Portando a galla, interpretando e neutralizzando durante le sedute di trattamento le immagini degli struggimenti insoddisfatti, dell'orrore e delle fissazioni, si riusciva a rappacificarsi con sé stessi.

E se Freud ha sempre tenuto nascosta la propria collezione negli scritti psicoanalitici, il motivo è che il suo effetto poteva sprigionarsi solo così. Aveva bisogno dello choc che coglieva ogni paziente al momento di varcare, impreparato, la soglia della stanza. Celare questo momento decisivo nella sua

teoria significava far funzionare la pratica sotto il segno di una *dissimulazione onesta*. Solo una volta, nel suo resoconto dell'*Uomo dei topi*, Freud cita il coinvolgimento delle immagini, spiegando di aver sottolineato l'illustrazione dell'inconscio "mediante un accenno alle antichità esposte nella mia stanza". Quale gioco tra nascondimento e ostentazione, il metodo freudiano non può essere descritto meglio che con le sue stesse parole: esso è la realizzazione di un "occultamento trasparente", e in questo esso corrisponde anche alla definizione di feticcio che si manifesta in pubblico in chiave performativa, e al contempo si maschera e si occulta.

La collezione di Freud formava uno spazio di risonanza in cui i pezzi esposti non restavano affatto passivi, anzi attivavano il processo del pensiero accomodante. Comunicare con Freud all'interno del suo mondo della vita scientifico significava avventurarsi nella triade composta da sé stessi, da Freud e dalla persona rappresentata dall'insieme delle statuine. La collezione di Freud mi sembra esemplare in quanto realizza al massimo livello quella dimensione filosofica che ho cercato di analizzare sotto il nome di "atto iconico".