

Per una buona psicoanalisi dell'arte: Vygotskij e il Mosè di Freud.

Alessia Tomaino

Università degli Studi di Palermo
alessia.tomaino@gmail.com

Abstract The aim of this article is to show that Vygotskij and Freudian positions on the psychological analysis of art move from a similar conception of art and of human mind. To demonstrate our thesis we have substantially used two works: Vygotskij's *Psychology of art* and Freud's *Moses of Michelangelo*. We consider that, in spite of the critic that Vygotskij makes against the psychoanalytic approach to the products of art, probably for historic reasons, the importance that he gives to the notion of *form*, of *social context* and of *conscious factors* in artistic creations is the same that Freud gives in his *applied psychoanalysis*, and this is clear in the essay on Moses.

In particular, if we concentrate on the Freudian notion of *evenly-suspended attention* (FREUD 1912), we can see that what psychoanalyst does when he studies an artistic object is, first: considering its form and its details because only by the form is possible to conduct an analysis. Second: watching at the artist's social context to understand social reasons of that form. Third: discovering universal and often opposed feelings that the form could amplify inside a particular society and inside the spectator in general. All of this, besides, allow us to show that only a particular conception of the specificities of human mind and human language can consider the place of art in human specie and his strict connection with his psychology.

Keywords: Freud, Vygotskij, art, evenly-suspended attention, psychoanalysis of art, form, social context, conscious factors, catharsis.

1. Introduzione

Nel presente articolo tenteremo di far dialogare la posizione di Vygotskij contenuta nel testo *Psicologia dell'arte*, scritto nel 1925 e pubblicato postumo nel 1965, e quella della cosiddetta psicoanalisi applicata, riferendoci per quest'ultima, in particolar modo, al saggio di Freud *Il Mosè di Michelangelo*. Il nostro obiettivo sarà quello di mostrare come alla base di questi due testi ci sia un orizzonte teorico comune che traccia le linee guida di una pratica molto diffusa: l'analisi psicologica delle opere d'arte, la quale si dimostra essere efficace a patto di includere nel proprio sistema il presupposto della socialità della mente. Il breve ma intenso saggio freudiano sul Mosè rappresenta, a nostro avviso, lo scritto fondatore della disciplina psicoanalitica in quanto pratica che, parallelamente alla clinica, si occupa del campo dell'estetica. Con gli strumenti forniti da tale scritto cercheremo di rispondere alle accuse avanzate da Vygotskij nei confronti della psicoanalisi dell'arte, mostrando come i risultati ai quali egli giunge rappresentano, nonostante i propositi critici iniziali, un'affermazione ulteriore dell'efficacia, in termini metodologici, di questa particolare disciplina. Se si considerano i risvolti teorici delle critiche di Vygotskij e

si guarda alle ipotesi costruttive che egli propone, infatti, si possono addirittura trovare diversi punti in comune con la psicoanalisi, soprattutto per quanto riguarda l'assunto di base, ovvero, lo ripetiamo, la socialità della mente. Al di là delle ragioni storico-culturali che spinsero lo studioso russo ad occuparsi di psicoanalisi in un testo dedicato allo studio psicologico dell'arte (ZARUBINA 2008), vedremo come attraverso l'uso strumentale di un solo saggio pratico come quello sul Mosè è possibile rintracciare sia la non consistenza delle critiche vygotkijane sia una certa convergenza delle sue posizioni con quelle psicoanalitiche.

2. La psicoanalisi dell'arte e il lavoro del negativo

Già nel 1907 e nel 1910, rispettivamente con *Delirio e sogni nella Gradiva di Jensen* e con *Un ricordo d'infanzia di Leonardo Da Vinci*, Freud aveva scritto di arte dando vita a un filone di studi che presto sarebbe diventato quello conosciuto come *la psicoanalisi applicata*. Una ragione per cui, però, abbiamo deciso di rispondere alle critiche vygotkijane con il saggio sul Mosè di Michelangelo è che consideriamo questo scritto come una sorta di compimento teorico nell'indagine freudiana, il più importante tra i precursori della disciplina che stiamo interrogando. La nostra ipotesi è che i presupposti teorici e metodologici contenuti in questo saggio, e l'epistemologia di cui sono l'impulso, si ripercuotono su tutto il sistema analitico e nei risultati della conoscenza di questo dominio. Stiamo pensando, più nello specifico, alla particolare attenzione dedicata allo studio dei dettagli meno appariscenti e meno "comunicativi", all'importanza attribuita alla ricostruzione in negativo della forma e a quel processo di ricerca della genesi di un movimento plastico e complesso che è racchiuso nel prodotto finale e, infine, all'analisi dell'opera in quanto sintesi convergente di una storia individuale, di un contesto culturale e in quanto bacino di costellazioni mentali universalmente riconosciute.

Se l'opera d'arte è, per eccellenza, un luogo dove si incontrano in modo ossimorico la rappresentabilità e l'irrappresentabilità (GAGNEBIN 1984), allora in essa *la negazione* gioca un ruolo fondamentale dal momento che rappresenta un meccanismo chiave. Essa è ciò che agisce nell'opera e che muove la sua realizzazione. Solo seguendo il sentiero della negatività, infatti, alcuni contenuti sono resi veicolabili a patto di essere in qualche modo cancellati. Quale sarebbe allora il compito dello psicoanalista che si interroga su un'opera d'arte? Come Freud fa nel caso della statua del Mosè, il suo lavoro è quello di ricostruire la storia di queste cancellazioni considerando che le risposte, per certi versi, sono tutte lì, davanti agli occhi, proprio come accade nel caso clinico del: "questa donna non è mia madre" (FREUD 1925). Solo a partire da una *poietica della negazione* è possibile tracciare un parallelo tra psicoanalisi e discipline dell'arte, parallelo che tenga conto del funzionamento specifico e delle relative differenze di entrambe le pratiche. Adottando questa prospettiva "negazionista" e di "ricostruzione delle cancellazioni" appare molto più semplice cogliere la ragione per cui sia nella cura di un paziente, sia nella fruizione dell'opera d'arte, lo psicoanalista è portato ad adottare una sensibilità interpretativa particolare, fluttuante e sospesa (FREUD 1912: 1709). Lasciarsi accompagnare dal funzionamento (linguistico o funzionale) della negatività, di fatto, gli permette di non cadere nella trappola del metodo regressivo-ermeneutico il quale presuppone che l'opera sia un sintomo legato a un trauma dell'artista e la seduta psicoanalitica corrisponda a uno scavare nel passato del paziente per tirare fuori quei contenuti dell'inconscio che da sempre vivrebbero

nascosti nella loro determinatezza (GOMBRICH 1967)¹. È chiaro che pur mettendo al lavoro la fecondità della negazione linguistica, e dunque scongiurando il pericolo di certi malintesi metodologici, ci sono da tener presenti le relative differenze che intercorrono tra arte e analisi. Nel caso della seduta con un paziente tutto questo preambolo esplicativo assume un certo rilievo poiché prende la particolare direzionalità suggeritagli dall'andamento del dialogo. Quello che accade quando il paziente nega un contenuto di pensiero, infatti, assume una duplice valenza; cosa che evidentemente non è presente nel caso dell'analisi dell'opera d'arte. Nell'enunciazione di "voi crederete che la persona del sogno sia mia madre ma in realtà non è mia madre", ad esempio, sono due le cose che accadono: la prima è che

un sujet ("ce personnage"), un prédicat ("être-ma-mère") sont co-produits dans le contenu de pensée, mais la négation indique que l'énonciateur s'abstient de toute stipulation explicite d'un lien entre ces éléments. À ce type de négation, Laplanche et Pontalis réservent le terme de dénégation» (DANON-BOILEAU 2007 : 44-45) la seconda è che «l'énonciateur ne se reconnaît pas comme origine, comme support, du contenu de pensée qu'il exprime, mais veut charger un autre que lui de cette responsabilité. Cependant, avec cet autre, l'échange reste possible puisqu'il s'agit d'un "tu"² (*Ibidem*).

Nel caso della metodologia del negativo applicata all'arte le premesse e le conseguenze sono tutt'affatto differenti. In primo luogo le cose non si giocano sul terreno del linguaggio bensì su quello della plasticità e della materialità delle forme artistiche; in secondo luogo, dal momento che non siamo di fronte a quella che è una prerogativa dell'enunciazione, lo scambio di soggettività e della responsabilità che da esse ne deriva non è previsto. Come si applica, allora, questa maniera di procedere in negativo adottata e dall'artista quando produce e dallo psicoanalista quando interpreta? Soffermiamoci particolarmente su quest'ultimo e sul lavoro che egli svolge non tanto col paziente ma quando applica la sua scienza ai prodotti dell'estetica.

Vedere è un po' come distruggere. Orfeo che guarda Euridice la condanna a morire per la seconda volta, Psiche violando il divieto di contemplare Eros scatena le furie di Venere e ancora, la moglie di Lot è trasformata in una statua di sale da Dio che aveva ordinato a tutti gli abitanti di Sodoma di non voltarsi per vedere cosa restava della città. Così Gagnebin (1994) riprendendo alcuni casi in cui la mitologia affronta il problema del dissolvimento di un qualcosa a causa della smania di vedere, ci parla del lavoro dell'interprete la cui ermeneutica finisce inevitabilmente per disintegrare l'oggetto. Lo stesso Freud quando si rivolge alle innumerevoli spiegazioni della

¹ Nel testo *Freud e la psicologia dell'arte* Gombrich spiega come il malinteso sulla concezione psicoanalitica dell'arte nasca dall'applicazione indebita della cosiddetta "teoria centrifuga dell'espressione" a fondamento della quale starebbe l'idea dell'opera come involucro del pensiero dell'artista. Essa implicherebbe un tipo di approccio ermeneutico-interpretativo che prende le mosse dalla teoria dell'arte come comunicazione (GOMBRICH 1967: 48) e che mal si adatta, per innumerevoli ed evidenti ragioni, all'orizzonte della psicoanalisi applicata.

² «Un soggetto ("questo personaggio") e un predicato ("essere-mia-madre") sono prodotti insieme all'interno di un contenuto di pensiero, ma la negazione indica che l'enunciatore si astiene dallo stipulare esplicitamente un legame tra questi elementi. A questo tipo di negazione Laplanche e Pontalis riservano il termine di denegazione». «l'enunciatore non si riconosce come origine, come supporto, del contenuto di pensiero che egli esprime ma vuole caricare l'altro della responsabilità che ne consegue. Questo scambio, ovviamente, è possibile perché questo altro è un "tu" all'interno dell'enunciazione» (trad. mia).

statua di Michelangelo non trova «parole che siano abbastanza eloquenti da aiutare l'ammiratore sprovveduto a risolvere il problema» (FREUD 1914: 1926). Egli vorrebbe cogliere l'intenzione dell'artista nella misura in cui quest'ultimo è riuscito a esprimerla nel suo lavoro e a farla rivivere allo spettatore. Si rende conto che «non può trattarsi solo di una faccenda di comprensione intellettuale *poiché l'obiettivo dell'autore* è piuttosto quello di destare *nello spettatore* lo stesso atteggiamento emotivo, la stessa costellazione mentale che ha prodotto in lui l'impeto creativo» (*Ibidem*, corsivo mio). Ecco che allora non si dirigerà verso le ragioni dell'opera bensì verso i suoi silenzi per portare alla luce «le travail du négatif à l'oeuvre dans l'oeuvre³» (GAGNEBIN 1994: 189; GUILLAUMIN 1987, GUILLAUMIN 1995; GREEN 1993). È in questo tipo di atteggiamento che si esplica tutto il lavoro dello psicoanalista ed è anche su questo stesso punto che la psicoanalisi viene colpita nel suo statuto di scienza: «sarà facilissimo obiettare contro di essa quel che già si è comunemente obiettato contro le indagini della psicologia dell'inconscio, rilevando che – per definizione – l'inconscio è qualcosa di cui non possiamo aver coscienza o notizia, tale quindi che non può divenire oggetto d'indagine scientifica» (VYGOTSKIJ 1972: 46). Questa premessa, evidentemente falsa, dice Vygotskij, ci obbligherebbe ad accettare l'idea che l'insieme delle cose che si possono studiare è incluso nell'insieme delle cose di cui possiamo prendere direttamente coscienza il che sarebbe infondato dal momento che il nostro modo di conoscere procede quasi nella totalità dei casi per analogie, ipotesi, costruzioni, deduzioni, ecc., ovvero, in maniera generale, secondo vie indirette. Lo zoologo che non può avere esperienza diretta di un animale estinto, a partire dai resti delle ossa di un esemplare di quella specie e dai piccoli dettagli che esse nascondono, può senza dubbio determinare l'aspetto dell'animale, le dimensioni, il modo di vivere e persino ciò di cui si nutriva. Analogamente il lavoro dello psicoanalista è quello di ricorrere «a delle prove materiali, alle stesse opere d'arte e partendo da queste ricostruire la psicologia che le corrisponde per poterne studiare, così, le leggi che la governano» (VYGOTSKIJ 1972: 45). Nonostante questo spiraglio esplicito verso lo studio dei fenomeni (ovvero dei non-fenomeni) legati all'inconscio, Vygotskij, in altri punti del suo lavoro si impegna a fare una critica serrata alla psicoanalisi e al suo modo di procedere nell'analisi dell'arte. A nostro avviso, tuttavia, la sua posizione è molto più vicina a quella freudiana di quanto egli stesso si sforzi di dimostrare soprattutto per quanto riguarda l'aspetto più strettamente legato al modo di procedere dello psicologo che si discosta dalla clinica per guardare ai manufatti estetici. Quello che cercheremo di mostrare, allora, è che la metodologia di Freud nell'analisi del Mosè è tutt'affatto analoga a quella prospettata da Vygotskij e dalla buona psicologia dell'arte a cui che egli mira: essa deve focalizzarsi in modo specifico sull'opera d'arte in quanto tale e concentrarsi «sulla forma dell'opera passando dall'analisi della funzionalità dei suoi elementi e dalla sua struttura alla ricostruzione della reazione estetica che essa genera e alla determinazione delle sue leggi generali» (VYGOTSKIJ 1972: 47-48). È attraverso questa breve ma densa formula che Vygotskij regolarizza il fare dello psicologo. Il suo obiettivo è quello di mostrare che alla base del «metodo dell'analisi oggettiva» (Ivi: 46)⁴ non c'è né l'autore né lo spettatore bensì l'opera d'arte stessa, la sua forma che è ciò rappresenta la sola caratteristica per distinguere l'arte dalla non-arte. Se è dalla forma che si parte, in quanto essa funge da cardine dell'indagine

³ «Il lavoro del negativo all'opera nell'opera» (trad. mia).

⁴ Vygotskij riprende questa denominazione da R. Müller-Freienfels *Psychologie der Kunst* [*Psychologie de l'art*], Leipzig-Berlin, 1922, tomo I, p. 35.

psicologica, il punto d'arrivo, però, non si ritrova nella forma stessa. Come abbiamo visto nella definizione-slogan del suo metodo, infatti, lo scopo principale è quello di traguardare in qualche modo la forma per risalire alle leggi psicologiche che essa, coi suoi dettagli e la sua struttura, custodisce e che la governano nel suo intimo. Vedremo, allora, come nonostante la critica diretta alla psicoanalisi, l'assunto di base vygotkijano si confà a questa disciplina in quasi tutti i suoi aspetti.

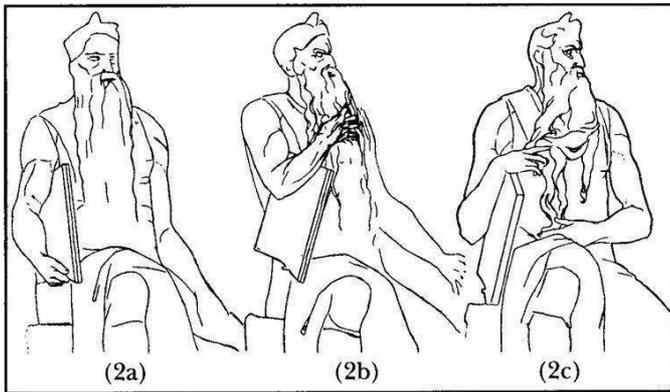
3. L'attacco di Vygotskij alla psicoanalisi.

Come abbiamo visto Vygotskij attribuisce una grande importanza alla questione della *forma* in quanto, al di là della semplice etichetta, essa è tutto ciò che impedisce allo psicologo di occuparsi di quegli aspetti "inutili" legati all'autore o allo spettatore. Se ci si soffermasse solo (o troppo) su questi ultimi si cadrebbe nello stesso errore, assai frequente, dice Vygotskij, di un giudice che pronuncia il suo verdetto basandosi solo sulla testimonianza dell'imputato o della vittima, in altre parole, sui resoconti di due soggetti che in quanto inevitabilmente parziali poiché coinvolti, non fanno che deformare la verità. Sono i fatti, al contrario, che devono rappresentare il fulcro dell'indagine; nel nostro caso ciò a cui si deve guardare è l'opera e la sua forma. L'errore commesso dalla psicoanalisi, nella prospettiva vygotkijana, sarebbe infatti quello di considerare la forma come una mera facciata dietro la quale si nasconderebbe il vero godimento tutto appartenente al contenuto. Questo perché «gli psicoanalisti distinguono due momenti nel piacere dell'opera d'arte: un momento è quello del piacere anticipatorio (RANK 1918: 75)⁵, l'altro, del piacere effettivo; e a tale piacere preliminare⁶ questi analisti riconducono appunto la funzione della forma artistica» (VYGOTSKIJ 1972: 116). Secondo Rank il piacere dell'artista (o dello spettatore) è un piacere preliminare nel senso che nasconde la vera fonte di piacere e si avvale della forma solo per mettere in atto un'operazione di seduzione che però serve a liberarsi delle pulsioni rimosse. Non a caso i piaceri delle forme sono considerati al pari del piacere del gioco del bambino (FREUD 1920). Quello che ha rilevanza in psicoanalisi, dunque, è il contenuto. Nello stesso saggio dedicato al Mosè Freud comincia scrivendo che «è il soggetto delle opere d'arte⁷ che lo attrae più fortemente delle caratteristiche formali e tecniche, sebbene per l'artista il loro valore risieda soprattutto in queste ultime» (FREUD 1914: 1926). Nel prosieguo del saggio si capirà che non si tratta solo di una questione di 'attrazione' proprio perché è all'analisi del contenuto che mira la psicoanalisi applicata. Ora, il punto sta nel capire quanto è importante in questa pratica, e se veramente lo è nei termini vygotkijani, la differenza tra contenuto e forma e se effettivamente quest'ultima non venga tenuta nella giusta considerazione. La nostra impressione, ancora una volta, è che gli obiettivi di entrambe le prospettive finiscano per sovrapporsi. Se, infatti, l'obiettivo esplicito di Freud nell'analisi del Mosè di Michelangelo è quello di penetrare nelle pieghe misteriose del significato della statua, egli non può non procedere, nella sua indagine, che a partire dalla struttura formale dell'opera stessa; non a caso, ne ricostruisce la genesi plastica per mostrare come doveva apparire, nella mente di Michelangelo, quell'uomo Mosè che disceso dal Monte Sinai con le Tavole della Legge si voltò con ira a guardare il suo popolo danzante attorno a un Vitello d'Oro.

⁵ In quest'opera Rank parla di *Vorlust*: piacere preliminare.

⁶ *Jouissance préliminaire* nella trad. francese di *Psychologie de l'art*, La Dispute, 2005 Paris.

⁷ In tedesco 'Inhalt eines Kunstwerkes' significa proprio 'contenuto delle opere d'arte'.



Interessandosi al metodo di Morelli, un medico italiano che si faceva conoscere come Ivan Lermolieff esperto d'arte russa, Freud notò che la strana tecnica di stabilire l'autenticità di un quadro a partire dai particolari meno rilevanti era molto affine alla pratica psicoanalitica «anch'essa

solita individuare segreti e cose nascoste da elementi disprezzati o inosservati, dagli scarti, in un certo senso, delle nostre osservazioni» (Ivi: 1933). Solo in questo modo, e cioè sottolineando l'importanza di ciò che normalmente viene trascurato, era possibile dare una spiegazione che gettasse luce sulla causa di tanta eloquenza concentrata nell'espressione del volto e della postura. In quella forma – che come avrebbe detto Vygotskij non si può portare in secondo piano – così complessa e articolata tanto da generare un'inspiegabile stupore estetico, Freud leggeva un formidabile misto di ira, dolore e disprezzo, sentimenti contrastanti e pur tuttavia emergenti da piccoli dettagli. Egli cominciò coll'interrogarsi sul perché un'opera d'arte avesse generato, nel corso della storia, così tante interpretazioni eterogenee. Così, nel suo saggio, egli ne considerò diverse giungendo alla conclusione che a prevalere erano quelle che descrivevano il Mosè in un momento di esitazione, di calma prima della tempesta. Secondo diversi autori Mosè stava dunque per balzare in piedi e scatenare la sua ira. Queste teorie del “movimento inibito” non convincevano, però, del tutto Freud anche perché esse avrebbero avuto come conseguenza dell'azione *in fieri* la caduta imminente delle Tavole della Legge che in un certo senso si poneva in antitesi al messaggio che doveva veicolare, in quel contesto specifico, la rappresentazione di Mosè: guida dell'Umanità. Abbandonata l'ipotesi del momento prima dell'azione violenta, allora, Freud si trovò costretto a riprendere l'ipotesi di un altro studioso, Henry Thode, secondo cui l'obiettivo di Michelangelo non era stato quello di rappresentare una figura storica in un momento particolare della sua vita bensì quello di creare un carattere-tipico che condensasse nella sua forma la forza del fuoco interiore e la calma del suo portamento esteriore. Non del tutto soddisfatto della spiegazione caratteriale, che pure accettò – ricordiamo, infatti, l'importanza che in questo saggio viene data alla costellazione psichica universale – Freud si avvalse del metodo Morelli e cominciò a mettere in pratica il suo fare psicoanalitico concentrato in quello che Gagnebin definisce come un «*écoute clandestine*» (GAGNEBIN 1994: 31); un ascolto che non è superficiale, né profondo, ma laterale, obliquo, paradossalmente non attento alle cose esplicite e più piene di contenuto ma disattento e allo stesso tempo minuzioso. Freud si concentrò sull'indice destro di Mosè che viene spinto tra le ciocche della sua barba fluente, poi sulle Tavole, curiosamente sottosopra e in equilibrio su uno spigolo. Com'era possibile che questi dettagli potessero essere insignificanti? Si chiese Freud. La sua attenzione psicoanalitica lo portò dunque a occuparsi non dei risultati di un sistema che spesso funziona bene (a volte quasi automaticamente, come avviene nel caso della decifrazione di un codice) ma proprio di quelle che sono le sue faglie. Egli aveva l'abitudine a lavorare con gli errori del linguaggio, coi lapsus, ad esempio, con le parole che non sono dette volontariamente e che sono frutto di associazioni

estemporanee. Così, anche di fronte a un'opera d'arte riuscì a scorgere il non-comunicativo, il non-espresso, *il negativo dell'opera*. La sua ipotesi finale fu che il Mosè venne immortalato, al contrario di come affermavano le teorie più accreditate, non nell'atto di cominciare un movimento, bensì subito dopo averlo concluso. Come si vede nella sequenza di figure 2a, 2b e 2c, Mosè era seduto e teneva saldamente le Tavole della Legge, voltandosi bruscamente per guardare il suo popolo infedele, però, afferrò con forza la sua barba ma nello stesso momento pose in disequilibrio le Tavole che aveva sottobraccio così che fu costretto a indietreggiare con la mano per non farle scivolare mentre un dito gli rimaneva come impigliato nelle folte ciocche appena lasciate. Con questa spiegazione Freud dimostrò⁸ che «ciò che vediamo non è l'inizio di un'azione violenta, ma ciò che resta di un movimento che si è già verificato. [...] Nel dare sfogo alla sua collera Mosè fu portato a trascurare le Tavole e la mano che le sosteneva fu tolta così che cominciarono a scivolare e corsero il rischio di rompersi. Questo lo riportò in sé. Egli si ricordò della sua missione e per essa rinunciò ad abbandonarsi ai suoi sentimenti. [...] In questo atteggiamento egli rimase immobile e in questo atteggiamento Michelangelo lo ha ritratto come guardiano della tomba» (FREUD 1914: 1939-1940).

«Attento ai silenzi e ai non-detti dell'opera e dei suoi esegeti [...] Freud ricostruisce dunque la storia cancellata della figura» (GAGNEBIN 2011: 11) ma altresì della forma plastica, la sola cosa di cui ci si può avvalere per portare avanti un tipo qualsiasi di analisi. Ecco che appare più chiaro il perché Freud rintracci in questo fare, che oggi si chiama psicoanalisi applicata, una stretta analogia con la pratica clinica. In analisi, *l'attenzione fluttuante* messa in atto dal terapeuta deve molto a questo modo di procedere: per dettagli apparentemente insignificanti che si nascondono tra le pieghe delle parole dell'analizzato. Eppure, è solo da quelle parole che si può ripartire per mettere in atto la cura. Quelle *forme di linguaggio* sono l'unico strumento che paziente e psicoanalista condividono. Esse mascherano spesso la loro importanza e la loro profondità di significato non tanto nel contenuto esplicito che riescono a veicolare bensì nelle sfumature del loro tipo di enunciazione; sfumature che altrove, se analizzate ad esempio secondo le massime della buona comunicazione (GRICE 1993), sarebbero con forte probabilità rigettate e certamente definite come le tracce non pertinenti di uno scambio comunicativo erroneo e fallace. Se finora abbiamo cercato di mostrare come la critica di Vygotskij alla nozione di forma in psicoanalisi non sia del tutto fondata e cioè che la sua posizione e quella psicoanalitica, nonostante qualche sfumatura lessicale, quasi coincidano, ci resta comunque da rispondere ad altre obiezioni.

Nella sua indagine sul metodo della psicologia dell'arte egli si opporrebbe inoltre – a dispetto della psicoanalisi che sembrerebbe interessarsi solo a questo – allo studio esclusivo dell'inconscio poiché questa esclusività avrebbe come prima conseguenza

⁸ Secondo quanto segnalato da un articolo, apparso il 6 ottobre 2001 sul Corriere della Sera, l'ipotesi di Freud non sarebbe comunque valida. In una lettera di un anonimo conoscente di Michelangelo, ritrovata dal restauratore Antonio Forcellino, si direbbe che venticinque anni dopo averla terminata, Michelangelo apportò delle modifiche alla statua girando la testa del Mosè per motivi religiosi. Distogliendo il suo sguardo dagli altari nell'abside dove venivano venerate le catene di San Pietro e concesse le indulgenze a innumerevoli pellegrini, egli voleva sottolineare che il messaggio della statua era proprio quello di non ritrovare un nuovo vitello d'oro. Per questa ragione, scrive Lauretta Colonnelli, autrice dell'articolo, la statua che aveva contribuito a far considerare Michelangelo campione della controriforma in realtà sarebbe la prova della sua profonda adesione al movimento riformatore.

quella di mettere da parte due fattori che invece sarebbero molto rilevanti: la coscienza e la società.

Un'applicazione pratica della psicoanalisi può apportare qualche reale utilità solo a patto che ci si renda indipendenti da alcuni suoi fondamentali peccati d'origine: a patto, cioè, che accanto all'inconscio si voglia tener conto anche del conscio, non come qualcosa di puramente passivo, ma anche come fattore autonomamente attivo; e che si sappia illustrare la dinamica della forma artistica, senza considerare quest'ultima come una facciata, bensì come il meccanismo primario dell'arte; e finalmente che si ripudi il pansessualismo e il predominio dato all'infanzia, e si sia capaci di abbracciare nel giro delle indagini tutta quanta la vita non già i suoi conflitti iniziali e schematizzati. A patto ancora che si riesca [...] a intendere che mai e poi mai l'arte potrà essere spiegata fino in fondo partendo solo dalla piccola sfera della vita personale, giacché inderogabilmente essa esige una spiegazione che si riallacci al grande giro della vita associata (VYGOTSKIJ 1972: 125-126).

Cerchiamo allora di capire se c'è un modo per far espiare alla psicoanalisi i suoi peccati originali analizzando punto per punto le posizioni-critiche vygotiskijane rispetto all'analisi delle opere d'arte. La questione dell'attenzione esclusivamente posta sull'inconscio è particolarmente delicata. Siamo davvero certi che uno psicoanalista che si occupa di opere d'arte sarebbe disposto ad ammettere che quello che lo interessa è solo l'inconscio dell'artista⁹ e che la coscienza non ha alcun ruolo nella creazione di un oggetto estetico? Forse la questione, più che di difficile risoluzione, resta mal posta. Per diverse ragioni: anzitutto perché sia utilizzando il lessico della prima topica freudiana (Inconscio, Preconscio, Conscio) sia quello della seconda topica (Es, Io, Super-Io) sarebbe davvero difficile rispondere alla domanda: quale delle tre "entità" agisce nella creazione artistica? Questo perché più che una netta divisione tra le varie parti – divisione più comoda metodologicamente che valida praticamente – ad essere euristicamente più efficace è l'equilibrio tra i diversi fattori e la loro influenza in termini di energia e di influssi provenienti dall'esterno. Tutti questi elementi, in maniera diversa e non sempre equilibrata, agiscono nelle operazioni di messa in pratica di un'azione particolare come quella di creare un'opera d'arte. Operazione che, com'è facile immaginare, presuppone da parte dell'artista sia un ancoraggio al proprio vissuto e alle proprie emozioni più viscerali, sia la messa in torsione dei sistemi percettivi e delle loro mansioni funzionali utilizzate nella vita di tutti i giorni. A questo bisogna aggiungere, inoltre, la necessità di adeguarsi alle regole sociali di produzione e di fruizione degli oggetti estetici e la conseguente interrogazione del contesto culturale, con gli "obblighi" che questo impone all'artista nel momento in cui produce. Il risultato prodotto, allora, risulta essere un apparato la cui potenzialità primaria, pur trovandosi apparentemente ancorata all'individuo in quanto artista, si esplica necessariamente nella dimensione pubblica. Come si comporta, allora, lo psicoanalista di fronte a questo sistema complesso di fattori in gioco? La risposta più certa che si può dare prevede di appellarsi a quella capacità dello psicoanalista di cui, già in altre parti di questo lavoro, abbiamo parlato: l'attenzione fluttuante o sospesa. È utile riprendere, nella discussione attuale, questo tipo di atteggiamento, perché è attraverso di esso che possiamo ovviare all'errore di pensare che nell'analisi dell'opera d'arte ci si focalizzi solo sull'elemento inconscio e, di conseguenza, si sminuisca l'attività della coscienza. I problemi di comprensione legati a questo tipo di attenzione sono legati a

⁹ Gagnebin (2011) si occupa ad esempio non dell'inconscio dell'artista ma dell'inconscio dell'opera.

un equivoco di partenza. L'errore non nasce dal fatto che non ci si può concentrare contemporaneamente su due cose bensì proprio dalla condizione che "due cose" in quanto cose non ci sono: non c'è né solo l'inconscio che può agire in autonomia né solo la coscienza che può farsi fattore attivo in quanto coscienza pura. Se proprio dovessimo rispondere alla critica di Vygotskij, secondo cui i fattori coscienti non sono tenuti abbastanza in considerazione dalla psicoanalisi dell'arte – e rispondiamo come abbiamo fatto finora con uno dei saggi freudiani che per eccellenza rappresentano la psicoanalisi applicata, quello dedicato al Mosè di Michelangelo – ci verrebbe da dire che Freud in un punto del suo scritto si occupa proprio delle motivazioni esplicite che avrebbero spinto Michelangelo a raffigurare sulla tomba di Giulio II un Mosè «così grandemente alterato» (FREUD 1914: 1941). Si tratta di motivazioni che evidentemente non trovano alcun fondamento in basi documentarie e che, tuttavia, ci mostrano, abbastanza chiaramente, come l'atteggiamento dello psicoanalista non sia affatto incline a occuparsi esclusivamente delle spinte inconscie che avrebbero indotto l'artista a produrre una certa forma anziché un'altra. Secondo Freud, ed egli attribuisce questa posizione anche ad altri studiosi, le ragioni che avrebbero spinto Michelangelo a porre un Mosè iroso sulla tomba del papa sarebbero legate al rapporto conflittuale che intercorreva tra i due e al fatto che quest'ultimo, nel breve periodo di pontificato che gli era stato concesso, non aveva rinunciato alla violenza per raggiungere il suo unico obiettivo: riunire l'Italia sotto la supremazia pontificia. Quel Mosè (col suo sguardo ammonitore) più che come simbolo edificatore di quello che avrebbe dovuto rappresentare la guida spirituale dell'umanità, probabilmente, era stato *consapevolmente* scelto da Michelangelo per accusare il papa dei misfatti commessi durante la vita, e perché no, per ripagarlo con la stessa moneta con cui aveva pagato l'artista negli scatti di collera dovuti alla sua mania di grandezza, cioè trattandolo senza alcun riguardo. Non è necessario soffermarsi ulteriormente sull'elemento decisionale e dunque cosciente che domina questo passaggio e sull'importanza che è attribuita a tale elemento nella scelta del soggetto dell'opera d'arte: Mosè e l'atteggiamento da questo assunto. Resta chiaro, però, che tale risultato scaturisce dall'analisi di Freud il quale adotta, senza riserve, il metodo tipico della psicoanalisi, ovvero, quello che presuppone l'utilizzo di un particolare tipo di attenzione (fluttuante) e cioè che tiene conto, *fluidamente*, dei dettagli che si nascondono nelle pieghe della forma scultorea, delle ragioni esplicite che spingono l'artista a raffigurare quel qualcosa e di raffigurarla in quel modo e, ancora, della situazione storica in cui l'opera d'arte è creata e di quei moti dell'animo che pesano, certamente, sul risultato ottenuto.

Continuando a percorrere la citazione vygotskijana ritroviamo la problematica della forma. Su questa non ci soffermeremo lungamente poiché avendola già affrontata in precedenza siamo giunti alla conclusione che lo studio psicoanalitico e nell'arte e nella clinica attribuisce alla forma un'importanza capitale. Essa rappresenta l'unico materiale che l'analista ha a disposizione, l'unico vero soggetto dello studio. Ancora una volta il principio chiave dell'attenzione sospesa, o dell'ascolto clandestino, come l'abbiamo definito tramite le parole di Murielle Gagnebin, ci spiega come tra le pieghe della forma sia racchiuso il significato che cerchiamo e non perché, come obietterebbe Vygotskij, la forma rappresenta un mero «involucro esterno, una sorta di buccia che avvolge il frutto» (VYGOTSKIJ 1972: 206) ma perché è solo ad essa che occorre guardare, a quei dettagli che la caratterizzano e che normalmente sarebbero trascurati. È su questo campo che si gioca la partita della comprensione. Non a caso, come abbiamo visto nel caso del Mosè, Freud ricostruisce la storia della forma della statua per comprendere l'attimo in cui Michelangelo lo aveva

immortalato e dunque per risalire alla genesi di un pensiero che resterebbe inesplicabile se si tentasse di comprenderlo andando al di là della forma stessa¹⁰.

La terza critica avanzata da Vygotskij è quella legata al pansessualismo psicoanalitico. Se l'attenzione della psicoanalisi è tutta posta sull'elemento inconscio, afferma Vygotskij, di conseguenza tutta l'analisi dell'opera d'arte deve ruotare attorno all'infanzia dell'artista; ciò che si cerca nelle opere si riduce così a quelle pulsioni originarie legate alle esperienze che precedono la formazione di un apparato mnemonico complesso e influenzato dall'avvento del linguaggio. Quello della psicoanalisi è uno scavare nelle opere d'arte, pensa Vygotskij, che ha come solo obiettivo quello di ricondurre il loro contenuto manifesto alla sessualità infantile, unica causa determinante dei soggetti artistici.

Se questa critica può in qualche modo funzionare se applicata al saggio freudiano dedicato al ricordo d'infanzia di Leonardo Da Vinci, essa non trova alcun fondamento nel saggio sul Mosè. Sia la dimensione sessuale, sia quella infantile, sono totalmente assenti nello scritto sulla statua michelangiolesca. Partendo da questa premessa è possibile rispondere anche all'ultima delle critiche di Vygotskij: l'esclusività dell'interesse psicoanalitico nei confronti della vita personale dell'artista a discapito della funzione sociale dell'arte. Ripetere che Freud nel caso del Mosè non si occupa quasi per nulla di Michelangelo non coglie nel segno l'attacco vygotskijano che è molto più profondo e sottile. Tacciare di antisocialità la psicoanalisi, e più in particolare la psicoanalisi che si occupa di arte, in ogni caso, sarebbe come accusare la biologia di non occuparsi della vita. Certo è che in questo tipo di discorso c'è da tener presente l'accezione di 'società' che Vygotskij adotta. Guardando all'ultima parte di *Psicologia dell'arte* si evince che essa è molto più legata alla dimensione dell'educazione pubblica – di cui si deve far carico il messaggio dell'arte – che alla dimensione più stretta della socialità intesa come intersoggettività. Pur considerando questa (importante) sfumatura semantica l'accusa alla psicoanalisi di soffermarsi solo sulla dimensione personalistica nell'analisi delle opere d'arte resta ingiustificata per due ragioni, diverse e complementari. La prima, per dirla brevemente, è che al Freud che si occupa d'arte interessa il significato *universale* delle opere. La seconda, ancora in modo stringato, è che la psicoanalisi agisce solo in funzione di un principio cardine: quello della socialità della mente, di una mente così sociale (LAPLANCHE 2007; CIMATTI *in corso di stampa*)¹¹ che se occorre curarla si ricorre al dialogo con un'altra persona. Senza occuparsi direttamente di questa seconda questione, che richiederebbe uno sforzo troppo grande nel presente contesto, ci teniamo a ricordare, relativamente alla prima delle risposte alle critiche di Vygotskij, che fin dal principio, nel suo saggio sul Mosè, Freud si chiede il perché un'opera d'arte possa generare così universalmente un certo stupore emotivo; dove sta il segreto di tanta ricchezza e perché in ogni epoca e in ogni luogo quest'opera arrivi a generare così tanta ammirazione. Tra i suoi obiettivi, allora, c'è chiaramente quello di comprendere il valore sociale dell'opera d'arte, l'impatto che essa ha negli spettatori e dunque la costellazione mentale che le appartiene e che essa condivide con chi la fruisce.

¹⁰ Così, nell'analisi coi pazienti, la parola non è significativa in quanto rimanda a un contenuto bensì proprio perché si fa forma e resta tale. Pensare nei termini della parola come involucro significherebbe ricadere nell'errore grossolano delle teorie della trasmissione dei pensieri, teorie che applicate alla psicoanalisi, ancor meno che ad ogni altro scambio comunicativo, non riescono per nulla a renderne perspicuo il funzionamento (CIMATTI 2004).

¹¹ Secondo Laplanche (2007) lo stesso inconscio sarebbe in qualche modo il frutto di un'influenza sociale.

La dimensione sociale, nel senso che abbiamo cercato di evidenziare, è intrinseca alla pratica psicoanalitica, e appartiene in un senso ancora più forte alla psicoanalisi applicata. Nello studio dell'arte la questione pubblica non solo gli è immanente dal lato dello statuto del prodotto artistico ma anche da quello dell'universalità delle modalità di comprensione delle opere stesse.

4. Conclusioni

Dopo aver analizzato diverse opere, soprattutto di natura letteraria, Vygotskij enuncia la sua teoria socio-catartica della psicologia dell'arte. Le accuse rivolte alla psicoanalisi¹² gli sono servite per attaccare più da vicino tutte quelle teorie che si avvalgono del criterio del *contagio*. Secondo tali teorie – e a suo avviso la psicoanalisi ne fa parte – l'arte viene considerata come un apparecchio di trasmissione per comunicare sentimenti così che il valore intrinseco delle opere si riduce a un puro elemento decorativo. Restando all'interno di questa prospettiva non è possibile comprendere che l'arte intrattiene un rapporto molto più complesso con il mondo della vita e che le sue funzioni principali sono di «sistematizzare e organizzare il sentimento sociale e di fornire una soluzione o una via d'uscita a una tensione dolorosa» (VYGOTSKIJ 1972: 334). Quello che egli propone è, da un lato, di ribaltare la teoria del contagio andando alla ricerca delle origini psicofisiche (catartiche) che stanno alla base dell'arte e, dall'altro, di considerare come fondamentale la sua essenza sociale. Dal suo punto di vista, allora, una buona psicologia dell'arte deve sapere mettere in evidenza il principio chiave che domina ogni opera e cioè lo scontro catartico tra sentimenti che hanno una natura opposta e che, scontrandosi, danno vita al corto circuito emozionale che è tipico della reazione estetica: «è in questa trasformazione di affetti, nella loro combustione spontanea e nella reazione esplosiva che ne deriva, che consiste la catarsi *che provoca una scarica di energia nervosa*» (Ivi: 299). Forse, come dice Freud confermando l'ipotesi vygotskijana, «il grande segreto dell'effetto prodotto dal Mosè risiede nel contrasto artistico tra il fuoco interiore e la calma esteriore del suo portamento» (FREUD 1914: 1932) o ancora «il corpo gigantesco di Mosè con la sua tremenda forza fisica diventa solo una concreta espressione del più alto conseguimento psichico possibile per un uomo, quello di combattere con successo contro una passione interiore per una causa alla quale si è votato» (Ivi: 1941). Sappiamo che secondo l'ipotesi freudiana Mosè aveva quello sguardo adirato e paradossalmente calmo perché aveva appena deciso di non alzarsi, di non scatenare la sua ira e dunque, di controllarsi e salvare le Tavole. Come ha spiegato Vygotskij, solo l'analisi che sa cogliere questi sentimenti contrastanti presenti allo stesso tempo in un'opera può davvero coglierne l'essenziale, a patto, però, di non mettere da parte le funzioni sociali. «Quando l'arte compie una catarsi [...] compie un'azione sociale. Le cose non funzionano come ce le presenta la teoria del contagio, per cui il sentimento, sorto in un individuo, contagerebbe gli altri, diventerebbe sociale: vanno invece in senso completamente opposto. [...] Sarebbe più esatto dire che il sentimento diventa, non sociale, ma al contrario, individuale, quando ciascuno di noi vive l'opera d'arte e diventa individuale senza cessare mai di essere sociale» (VYGOTSKIJ 1972: 339). Quell'inspiegabile sentimento provato da Freud di fronte al Mosè che lo spinse a parlarne nei termini di un *enigma insoluto* era, pertanto, il risultato della convergenza

¹² Per una lettura storica delle accuse rivolte alla psicoanalisi nella Russia degli anni '20 cfr. Zarubina 2008.

di due serie di fattori. Prima. Certamente, come sottolineato bene dalla sua indagine, e come ribadito da Vygotskij, l'efficacia dell'opera era dovuta a quella discordanza di sentimenti che vi si concentravano e che trovavano in quella maestosa forma una sintesi emozionale capace di generare la scarica del piacere tipica dello stupore. Seconda. A giocare un ruolo importante nella riuscita di quel risultato, però, c'erano tutti quei sentimenti appartenenti alla società in cui la statua era stata costruita e per la quale il risultato finale doveva vestirsi di un certo significato; quella società aveva *imposto* all'autore di creare un soggetto imponente e severo e allo stesso tempo controllato e sicuro proprio come un papa da rispettare doveva essere per meritare una tale celebrazione.

Dopo aver analizzato punto per punto le critiche di Vygotskij al metodo psicoanalitico applicato alle opere artistiche e dopo aver cercato di ripercorrere le principali tappe nello sviluppo della sua "buona psicologia dell'arte" ci sembra confermata la nostra ipotesi iniziale. Entrambe le prospettive condividono una metodologia che si fonda su alcuni presupposti di base: la forma come rivelatrice delle leggi psicofisiche, l'influenza del contesto socioculturale sulla produzione e sulla fruizione dell'opera e dunque di conseguenza: il rifiuto della concezione espressionista dell'arte e della necessità di un'indagine che tenga conto, esclusivamente, dell'inconscio dell'artista o delle impressioni degli spettatori. Da qui ne deriva che l'adozione della prospettiva vygotskijana non comporta il rifiuto della tecnica psicoanalitica e che le critiche che egli fa nei confronti di una cattiva indagine dell'arte non si possono rivolgere a questa disciplina. Non resta, allora, che accettare l'ipotesi della spiegazione storica di questo malinteso teorico. Forse nella Russia degli anni '20 attaccare una pratica come la psicoanalisi che non metteva al centro della sua indagine la volontà decisionale dell'essere umano era considerato un obbligo morale e politico. Una pratica che lasciava troppo spazio alle influenze di un inconscio "individuale" e che permetteva alla sfera del desiderio e delle pulsioni sessuali di svolgere un ruolo significativo nella costituzione della soggettività non si sposava bene con il proposito di una società ideale dove il volere del gruppo assumeva una priorità ideologica che non poteva essere negoziata.

Quello che conta per lo stato attuale di una disciplina come la psicoanalisi applicata, tuttavia, è che certe critiche perdano definitivamente il loro valore teorico e che, al di là delle ideologie, si dia il giusto spazio e il giusto merito a quelle indagini che guardano all'arte come alla suprema espressione della mente umana, una mente la cui individualità e la cui creatività sono frutto della storia introiettata della società in cui è nata.

Bibliografia:

CIMATTI, Felice (2004), *Mente segno e vita. Elementi di filosofia per Scienze della Comunicazione*, Carocci.

CIMATTI, Felice (in corso di stampa), *Psicoanalisi e natura umana*, in Rivista di psicoanalisi.

DANON-BOILEAU, Laurent (2007), *Le sujet de l'énonciation. Psychanalyse et linguistique*, Paris, Ophrys.

FREUD, Sigmund (1905b), *Il motto di spirito e le sue relazioni con l'inconscio*, in *Opere 1886-1921* pp. 1047-1195.

FREUD, Sigmund (1910), *Un ricordo d'infanzia di Leonardo Da Vinci*, in *Opere 1886-1921* pp. 1544-1591.

FREUD, Sigmund (1912), *Raccomandazioni al medico sul trattamento psicoanalitico* pp. 1709-1715, in *Consigli di tecnica psicoanalitica (1911/1912)* in *Opere 1886-1921*.

FREUD, Sigmund (1914), *Il Mosè di Michelangelo*, in *Opere 1886-1921* pp. 1926-1943.

FREUD, Sigmund (1920), *Al di là del principio di piacere*, in *Opere 1886-1921* pp. 2282-2322.

FREUD, Sigmund (1925), *La negazione*, in OFS, vol. X.

GAGNEBIN, Murielle (1984), *L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre*, Paris, Presses Universitaires de France.

GAGNEBIN, Murielle (1994), *Pour une esthétique psychanalytique. L'artiste, stratège de l'Inconscients*, Paris, Presses Universitaires de France.

GAGNEBIN, Murielle (1999), *Du divan à l'écran. Montages cinématographiques, montages interprétatifs*, Paris, Presses Universitaires de France.

GAGNEBIN, Murielle (2011), *En deçà de la sublimation. L'Ego alter*, Paris, Presses Universitaires de France.

GOMBRICH, Ernst (1967), *Freud e la psicologia dell'arte*, Torino, Einaudi.

GREEN, André (1993), *Le travail du négatif*, Paris, Ed. Minuit.

GRICE, Paul (1993), *Logica e Conversazione*, Bologna, Il Mulino.

GUILLAUMIN, Jean (1987), *Entre blessure et cicatrice, le destin du négatif dans la psychanalyse*, Champ Vallon.

GUILLAUMIN, Jean (1995), *Entre le de hors et le dedans: l'appareil psychique*, Champ Vallon.

LAPLANCHE, Jean (2007), *Sexual : La sexualité élargie au sens freudien 2000-2006*, tr. it. *Sexuale. La sessualità allargata nel senso freudiano. 2000-2006*, a cura di Alberto Luchetti, Roma-Bari, La Biblioteca.

PALMIER Jean-Michel (1982), *La psychanalyse en Union Soviétique* in *Histoire de la psychanalyse*, t. 2, Paris, Hachette, pp.187-235.

RANK, Otto (1918), *Der Künstler. Ansätze zu einer Sexualpsychologie*, Wien und Leipzig, [*L'artista. Approcci a una psicologia sessuale*].

VYGOTSKIJ, Lev, Semenovic (1934), *Myšlenie i reč*, trad. it. *Pensiero e linguaggio. Ricerche psicologiche*, a cura di L. Mecacci, 10^a ed., Roma-Bari, Laterza [1990], 2008.

VYGOTSKIJ, Lev, Semenovic (1972), *Psicologia dell'arte*, Roma, Editori Riuniti.

ZARUBINA, Tatiana (2008), *La psychanalyse en Russie dans les années 1920 et la notion de Sujet*, in *Cahiers de l'ILSL*, n° 24, pp. 267-280.