

Predella journal of visual arts, n°37, 2015 - Monografia/ *Monography* ■

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas, Riccardo Venturi

Coordinamento editoriale / *Editorial Assistant:* Paolo di Simone

Impaginazione / *Layout:* Raffaele Cimino

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

**Costruzioni interminabili.
Psicoanalisi e marxismo nel dibattito
critico degli anni Settanta: il
contributo di Menna e Trimarco**

Dedicated to the analysis of Italian critical debate in the 1970s, the essay reconstructs, in particular, the reasoning and outcomes of the theoretical proposals of Filiberto Menna and Angelo Trimarco. Italian critical debate in the 1970s was on the one hand characterized by the crystallization of themes and lexicons which had been renewed in the preceding period and, on the other, had been marked by the progressive loss of contact with the artistic experimentation of the time which had withdrawn to autonomous positions. In this scenario, the theoretical activity of Menna and Trimarco, which precisely in those years referred to semiotic disciplines, to the study of Marxism and psychoanalysis, on the other hand characterized itself as a specific taking of sides which aimed not so much at summing up a single sense of the work, but rather at crossing through it, through its depth, while avoiding running aground on "pre-constituted contents" or on "its syntactically formalized structure".

Nell'ambito del dibattito critico italiano il decennio degli anni Settanta è stato caratterizzato, da un canto, dalla cristallizzazione dei temi e dei lessici che si erano rinnovati nella stagione precedente e, dall'altro, dall'avviarsi della critica a registrare una progressiva perdita di aderenza dei metodi alle questioni che l'arte stava presentando. Gradualmente le occasioni dei convegni e delle tavole rotonde si diradano o perdono quel carattere di chiamata alle armi e di laboratorio sperimentale che nel decennio degli anni Sessanta avevano assunto insieme alle Biennali e alle rassegne sparse randomicamente sul territorio della provincia italiana. In questo senso il convegno di Montecatini del 1978 è una tappa imprescindibile perché segna un cambio di direzione e l'apertura di una nuova stagione per l'arte e per la critica, oltretutto la progressiva separazione della critica dall'arte: un'autonomia che ha il carattere luttuoso di una perdita. Negli anni Sessanta e Settanta la particolare vicinanza della critica all'arte non ha ostacolato un processo di autoriflessione sui metodi condotto dalla critica al fianco dell'arte, di una critica che potremmo enfaticamente definire "in atto". Nel passaggio tra le due decadi emerge la figura del curatore manifestando la sua autonomia dai metodi della critica. Questa apparizione, che non per tutti ha assunto l'aspetto di

un'epifania, è la prima avvisaglia del cambiamento di indirizzo della critica verso una strutturazione disciplinare anziché verso lo spazio sempre più aperto della circolazione dell'opera. Sono gli stessi anni in cui la critica affina i suoi strumenti con ripetute alleanze con le discipline del segno e del soggetto: semiotica, linguistica, psicoanalisi e sociologia.

L'interesse per i temi psicoanalitici, in particolare per l'insegnamento freudiano, appare nella critica d'arte in Italia secondo due diversi indirizzi. L'uno, seguendo la via diretta che va dall'autore dell'opera (inteso sia nella sua dimensione psichica sia per la biografia) all'opera stessa, ha riconosciuto, nella produzione letteraria e artistica, meccanismi psichici analoghi a quelli messi in atto nell'inconscio dell'autore. L'altro, secondo quanto rilevano Stefano Ferrari e Alessandro Serra:

mirava a collocare l'arte all'interno dell'edificio teorico della psicoanalisi, facendo del momento estetico una variante del principio del piacere, un tentativo di restaurare nella opaca realtà della vita quotidiana la gioia e la libertà dell'infanzia, attraverso il recupero della fantasia e della magica onnipotenza dei pensieri¹.

Da quest'ultimo indirizzo, ma in posizione assolutamente eccentrica e producendo una deviazione considerevole, si dirama la pratica critica di Filiberto Menna e del più giovane Angelo Trimarco con un'indagine che annoda la critica d'arte alla psicoanalisi in una prospettiva costruita sul nesso Freud-Lacan.

Lacan è stato presente in Italia in più occasioni, tra il Cinquantatré e il Settantaquattro: in particolare si ricordi la *tournee* tra Napoli, Roma, Pisa e Milano nel Sessantasette². Bisogna attendere il Settantadue e il Settantaquattro per la traduzione dei suoi *écrit*³, prima in forma parziale e poi integralmente. Le proposte teoriche di Filiberto Menna e Angelo Trimarco condividono e problematizzano l'assunto lacaniano della collocazione di ogni fatto nel discorso: i metodi della psicoanalisi e della semiotica non vengono studiati nella dimensione disciplinare specifica ma, piuttosto, utilizzati per la revisione meta-disciplinare a cui è sottoposta la critica. Menna e Trimarco seguono, seppur con accentuati differenze e interessi, strade parallele: ambedue sono sostenuti da una peculiare capacità di attraversare i testi filosofici e analitici di riferimento. Menna magistralmente ha posto delle questioni e Trimarco, di una generazione più giovane, ne ha radicalizzato i discorsi. Va sottolineato che l'indirizzo teorico dei due critici alimenta ancora oggi un fertile progetto di Scuola inaugurata all'Università di Salerno con la presenza di Menna a cui fu affidata la prima cattedra italiana di Storia dell'arte contemporanea tra il 1965 e il 1980⁴.

L'interesse per la psicoanalisi emerge per entrambi gli studiosi nel 1970. In quell'anno Menna pubblica *L'immaginario e il reale*⁵, in cui verifica nel procedi-

mento di formazione artistica i processi di sconfinamento dall'oggetto al comportamento, cioè dallo stadio dell'immaginario a quello del vivente; Trimarco introduce in Italia il volume di Alquié, *Filosofia del surrealismo*⁶. Menna individua nella pratica artistica, attraverso l'insegnamento psicoanalitico, quel "salto fuori del linguaggio", quel tentativo di "oltrepassare i confini della loro dimensione metaforica", per poi misurare l'opportunità delle scelte metodologiche a partire dalle opere di Van Gogh, di Man Ray e di Magritte.

La costellazione surrealista diviene il banco di prova per il giovane Trimarco che prima avvia un'opera di scavo nei metodi (nel saggio del 1970 preannuncia fin dal titolo la necessità di ripensare la stagione surrealista alla luce di rinnovate scelte metodologiche) per poi situarsi nel dibattito italiano durante il decennio degli anni Ottanta non solo con testi di analisi dei metodi ma anche rileggendo il Surrealismo in una dimensione lacerata, doppia e *divisa*⁷.

All'incrocio tra i discorsi della psicoanalisi e la riflessione del Surrealismo, da subito (e, secondo le parole di Breton, fino ad arrivare alla proposta di riscrittura teorica che negli ultimi decenni del Novecento è stata condotta in Italia e anche negli Stati Uniti) emerge la questione marxista. «Trasformare il mondo, ha detto Marx, cambiare la vita, ha detto Rimbaud: queste due parole d'ordine hanno per noi lo stesso significato»⁸. Quella di Breton è un'ansia di unificazione della via dell'immaginazione e dell'attività politica, scrive Alquié nel volume dedicato alla *Filosofia del surrealismo*. Un tentativo professato dal Surrealismo ma di difficile realizzazione che si espone al fallimento delle aspettative che, ci avverte Edoardo Sanguineti, nel contesto sociale vorrebbero essere rivoluzione popolare, e non solo una rivolta di intellettuali borghesi⁹. Allo stesso tempo e per la via del Surrealismo, l'analisi dei discorsi della psicoanalisi e quelli del marxismo si intrecciano nella riflessione di molti studiosi italiani, non sempre aggiornando le metodologie ma, più pragmaticamente, i contenuti.

Una tensione tipica della riflessione marxiana, di marca althusseriana, è presente nella pratica critica di Menna, che, in un testo tardo rispetto al limite cronologico che si è scelto di adottare, dibatte dei ruoli e dei significati della critica con i termini althusseriani del movimento *pratica-critica-pratica*¹⁰. Tale indirizzo si radicalizza nella riflessione di Trimarco che decostruisce i testi per evidenziare le aperture significative all'incrocio tra riflessione marxiana, psicoanalisi e semiotica.

Il decennio degli anni Settanta è stato segnato, tra gli altri, dai convegni milanesi a cura di Armando Verdiglione sul rapporto tra la psicoanalisi e le discipline della semiotica e dell'arte, sia nella sua dimensione produttiva sia in quella teorica¹¹. L'intervento di Jean Oury, per esempio, spinge il ragionamento, senza finire in un discorso ermeneutico, verso l'inestricabile rapporto tra la psicoanalisi e la

semiotica¹² alla luce della nozione lacaniana del «non ci sono fatti che non siano fatti del discorso», dove persino il peggiore isolamento schizofrenico è iscritto in tale solco insieme con la scoperta freudiana della pulsione di morte quale luogo originario di ogni pulsione. Tale indicazione è il presupposto teorico su cui sia Menna sia Trimarco costruiscono la loro proposta.

Le occasioni che Filiberto Menna dedica alla psicoanalisi attraversano tutto il decennio degli anni Settanta e oltre, fino alla sua scomparsa, incrociando il discorso semiotico in più punti.

Già nella *Linea analitica* in chiusura al testo, nel capitolo dedicato al *contro-discorso dell'arte*, Menna profilava la necessità di uno sforzo ulteriore dell'agire critico nella consapevolezza, offerta dalla semiotica, della non univocità dei codici dell'opera, che è sempre «fondazione di un nuovo universo di significato»¹³. Nell'attenzione alle figure più propriamente riconducibili alla riflessione sui testi freudiani, alla fine del decennio degli anni Settanta, Menna attribuisce particolare enfasi e interesse al processo della semiosi nell'introduzione al saggio di Franco Fornari *Coinema e icona* che si configura - si evince dallo stesso sottotitolo - come *nuova proposta per la psicoanalisi dell'arte*¹⁴. Fornari indaga lo statuto dell'immagine e dell'arte, individuando nel processo della semiosi un doppio livello: uno «lesicale-operativo» e un altro «affettivo-coinemico». Menna non solo si impegna a sciogliere la complessità del discorso di Fornari ma anche a sottolineare quanto il lavoro di Fornari sia indirizzato a sondare lo statuto del linguaggio affettivo individuando le strutture elementari, i coinemi (oppure chiamati simbolizzanti del sogno) che, attraverso il processo di referenza che innescano, fondano «uno statuto particolare del segno, facendo di questo un segno motivato, sovradeterminato»¹⁵. Menna rileva nel discorso di Fornari l'accento all'ambiguità del discorso dell'arte dovuta «alla compresenza di uno statuto notturno e di uno statuto diurno». Tale processo situato nel luogo del linguaggio è indice di una presa di distanza dai discorsi che tendono a parteggiare per uno solo dei due termini coinvolti nella produzione del linguaggio, l'Io e l'Es. «Il discorso di Fornari tiene conto pariteticamente dell'Io e dell'Es»¹⁶, scartando l'insegnamento di Lacan che annulla la differenza tra linguaggio conscio e inconscio nel linguaggio dell'Altro. Fornari, invece, chiarisce il critico salernitano, intende indagare il doppio statuto del testo, spostando il discorso dell'arte in un altro campo definito «transizionale». Eppure Menna, che confronta la lettura fatta da Fornari della tautologia e di esperienze da lui stesso interpretate come lo *Scolabottiglie* di Duchamp, non tace l'impressione che il discorso di Fornari, seppur puntato sulla duplicità del discorso, approdi ancora alla «certezza di un significato ultimo, univoco, una sorta di senso pieno»¹⁷. Menna condivide con Trimarco l'idea che l'interpretazione non debba

essere indirizzata a cogliere un senso univoco, ma piuttosto debba attraversare il testo, per il suo spessore, senza arenarsi su «contenuti precostituiti» o sulla «struttura sintatticamente formalizzata». Menna, come Trimarco, intende il momento dell'interpretazione come l'attraversamento dell'ambiguità, della duplicità, e della contraddizione del testo; egli non liquida il discorso di Fornari ma crede che l'analisi coinemica sia in grado di offrire un'analisi interessante sulla produzione di significato pur arrestandosi all'individuazione delle costanti di funzionamento del linguaggio specifico dell'arte. Al di là dell'analisi coinemica resta la necessità di fare i conti con la «singolarità linguistica dell'opera», con «la differenza tra una produzione di segni che attinga lo scarto proprio dell'arte». La via di accesso allo «scarto assoluto», per Menna, è la via convergente, e divergente allo stesso tempo, di Freud e di Breton.

L'arte segna così uno scarto, uno scarto assoluto, rispetto al mondo così com'è e ci offre un modello di un diverso mondo possibile proprio perché essa racchiude in sé, come ha detto Freud, il passato, il presente e il futuro legati al filo del desiderio. Per questa ragione l'arte è per sua natura trasgressiva e oppone al reale e al potere la propria verità negativa consegnandola alla singolarità irriducibile dell'opera¹⁸.

Ma la stessa nozione di scarto, che la psicoanalisi ci offre, nella tradizione formalista e strutturalista aggiornata alle teorie della Scuola di Praga, assume il valore dell'emergenza, della discontinuità nella teoria della serie. Compito della critica sarebbe, appunto, la registrazione di tale scarto e non tanto, e Menna lo dice con le parole di Starobinski, l'enunciazione delle qualità letterarie che esige dall'opera. Tale scarto però porta l'eco dello scacco (dell'amore, del sociale e della spiritualità) sotto il cui segno si è svolta la vita di Van Gogh a cui il critico dedica il saggio *Patografia dell'artista* pubblicato per la prima volta su «Data»¹⁹. Lo scarto assoluto a cui si riferisce Menna situa l'arte in un territorio di mezzo tra reale e irreale, e lo scarto si misura proprio, in termini freudiani, come affermazione del principio di piacere al di là del principio di realtà. Tale processo pone insieme il sogno, l'arte e i motti di spirito, a cui sia Menna sia Trimarco dedicano alcune occasioni di riflessione²⁰. Molto precocemente Menna, già nel 1970 in un articolo pubblicato su «Marcatré», arricchito successivamente nel 1975, legge nell'emergenza dell'arte in cui l'aspetto processuale è privilegiato all'opera intesa come oggetto residuale, quella zona intermedia tra *immaginario* e *reale*. Egli, però, rileva che l'artista non si contenta di produrre immagini e oggetti che rimandino ad un altrove ma, piuttosto, ha la pretesa di situare la propria azione nella concretezza reale del vivente: in altre parole non parteggia per un'idea sostitutiva dell'esperienza artistica. La soluzione dell'*impasse* è risolta con lo «sconfinamento dell'oggetto in comportamento vitale»²¹. La

questione dell'arte - e del campo che la istituisce - come oggetto transizionale informa il saggio del Settanta e le scritture successive, ritornando nell'introduzione alle proposte di Fornari, di cui si è detto, con l'esplicita citazione a Winnicott. Per la via di Winnicott Menna, in un testo tardo rispetto al limite temporale che in questa sede si è scelto di adottare, chiarisce il ruolo della pratica critica in quanto *costruzione* freudiana: «la pratica critica, come quella artistica, si presenta quindi come una terza cosa, situata nello spazio del simbolico tra il dominio dell'immaginario e quello del reale»²². Un tale sfondamento, però, porta con sé la questione centrale del doppio statuto dell'immagine e del ruolo della critica che Menna ha affrontato, sul finire del decennio, nella relazione al convegno milanese del Sessantotto²³. Attraverso l'insegnamento di Lacan, Menna governa le scelte della pittura di Malevič e Mondrian che scartano la via della rappresentazione per un «mondo senza oggetti» e che riportano le «ragioni dell'iconoclastia» alla consapevolezza della «non innocenza dell'immagine». L'iconoclastia, insieme con lo stadio dello specchio, accentua ragioni surdeterminate. Se l'immagine non è connessa per similitudine ad una qualunque referenza, se si considera nello specchio l'apparire di un dato invisibile, conclude Menna, vi è l'esigenza di porre la questione del doppio statuto dell'immagine «in relazione al processo primario e al processo secondario e connotantesi con il segno duplice della somiglianza e della differenza, della continuità e della discontinuità»²⁴. Menna, a differenza di quanto si vedrà nel discorso condotto da Tramarco, utilizza spesso il termine "surdeterminazione" che sottolinea uno slittamento rispetto all'uso del termine di "sovradeterminazione"²⁵ più propriamente riconducibile all'asse Freud-Lacan. La tradizione lacaniana è operativa nell'impianto critico di Menna, ma è agita insieme con il riferimento alla riflessione che Althusser fa sul "rovesciamento di Hegel" da cui il filosofo francese parte per discutere della *contraddizione* e della *surdeterminazione*. Un termine, quest'ultimo, che Althusser dichiara prendere in prestito da altre discipline nel saggio apparso per la prima volta nel 1962 con il titolo *Contradiction et surdétermination (Notes pour une recherche)*²⁶. L'attenzione di Althusser al discorso freudiano viene apertamente dichiarata nel volume di pochi anni più tardo *Leggere il Capitale* in cui egli riconosce ad alcune personalità di pensatori, e in particolare a Freud, l'aver rivelato la profondità e la presenza, al di là dei fatti, di un discorso "del tutto diverso" che pertiene all'inconscio²⁷. Nell'impianto critico di Menna, che si realizza continuamente come sguardo consapevole dei limiti e delle possibilità a cui il soggetto è costretto, si squaderna l'analisi dell'oggetto di studio e, contemporaneamente, l'ipotesi sperimentale di metodo, dove la psicoanalisi condivide con la critica una condizione ambigua che permette di evidenziare, secondo le parole di Menna, la compresenza di una "erotica" e di una "retorica" che rendano opaca la supposta «trasparenza istituzionale e convenzionale della teoria e del codice»²⁸. Successivamente, a fare da spartiacque

rispetto alla riflessione metodologica intorno al ruolo della critica, nel 1980 Menna pubblica *Critica della critica*, un distillato della riflessione sulla funzione ermeneutica. Il saggio risponde alla domanda se sia possibile definire un «campo proprio della critica», attraverso l'analisi delle funzioni molteplici del soggetto e del ruolo dell'atto critico. Il processo metacritico a cui Menna sottopone la disciplina non può fare a meno di Freud. *Costruzioni in analisi* è il criterio che permette il passaggio dal piano esegetico a quello della costruzione²⁹. Ogni costruzione, ogni pratica analitica, lo ricorda Menna in più passaggi, conserva una «intrinseca, irrinunciabile storicità». Ciò significa che, in ogni caso, il critico o l'analista deve fare i conti con la storia, con il corso degli eventi, anche se in frammenti. Il discorso di Menna, a partire dal locus freudiano, puntualizza il ruolo del soggetto, «infrastruttura fantasmatica»³⁰ che sorregge la costruzione. Così la pratica critica si identifica nel processo che da un lato porta allo scoperto il soggetto, e il suo doppio, e dall'altro si realizza come comunicazione intersoggettiva e costruzione di discorso.

Sul fronte della sovradeterminazione o surdeterminazione si registra la convergenza dei discorsi di Menna e Trimarco.

L'interesse di entrambi i critici per l'analisi dei metodi e degli strumenti della critica d'arte, e l'adesione mai cieca alla riflessione marxista che aggiornata permane come coscienza interna dei discorsi, si configura nei primi anni Settanta come un continuo vagliare e mettere alla prova, sul campo del fare critico, gli strumenti teorici che nel contatto con altre discipline sperimentano nuovi orizzonti. Non è un caso, infatti, che nel volume *L'inconscio dell'opera* - il cui titolo sembra più di altri segnare la discussione che ci interessa ricostruire in questa sede - Trimarco si occupi di verificare la possibilità di rinnovare il metodo della sociologia dell'arte superandone i limiti. La sociologia dell'arte, che rischia di perdere di vista il nucleo irriducibile dell'arte ricercandone la genesi nella storia sottopone l'opera a una «lettura sintomale»³¹. Gli esempi delle scuole di Galvano della Volpe e Althusser, però, hanno messo al sicuro dal rischio della riduzione dell'opera a *sintomo*. L'analisi di Trimarco è indicativa del tentativo di registrare i metodi di indagine considerando l'opera in rapporto ai contesti di produzione, ma necessariamente rispettandone la specificità linguistica e il suo carattere irriducibile a una meccanica traduzione di senso, che procede dalla storia e dai contesti di produzione -o dalla biografia dell'artista- all'opera stessa. Trimarco nelle istruzioni che fanno da introduzione al volume indica nella via che segue l'indagine di Lacan la possibilità di superare l'ossessione della genesi e di indirizzarsi alla ricerca delle strutture linguistiche che costituiscono l'opera. È il 1974 quando Trimarco pubblica *L'inconscio dell'opera* e il termine "struttura" appare ancora di efficacia indiscussa. La struttura è il punto di riferimento anche per una sociologia dell'arte capace di superare i limiti della teoria di Lukács, per esempio nella proposta di

Goldmann che stabilisce un «raccordo sicuro tra le forme e il sociale non per la via dei contenuti ma delle strutture mentali, delle categorie significative»³². È la struttura, infatti, la presenza che si registra nel volume che, attraverso le parole di Barthes, viene individuata prima come *simulacro* dell'oggetto e poi, confrontando le posizioni di Macherey e Lévy-Strauss, nella «presenza di un'assenza». Il passaggio dai metodi della sociologia dell'arte alla pregnanza della psicoanalisi per l'interpretazione della complessità dell'opera d'arte, e in particolare della proposta lacaniana, nell'analisi di Trimarco è sottile: l'elaborazione del discorso è complessa e procede per avvicinamenti successivi. Dal discorso sulla struttura Trimarco passa a decostruire, a partire da Althusser, la problematica opposizione tra struttura e totalità la cui soluzione si ritrova nell'idea che l'opera rinvii a un'*ideologia* e a un *reale determinato*³³ che si presentano come «un'assenza che non può mai divenire presenza, [...] una matrice nascosta, senza una propria parola, che, tuttavia ordina qualunque altro discorso». La matrice a cui si fa cenno, almeno per Trimarco, non può essere identificata nell'inconscio dell'autore, altrimenti il discorso ricadrebbe in una dinamica vicina al biografismo. Infatti, ciò che egli imputa al discorso degli althusseriani, a cui contrappone quello dei lacaniani, è il considerare il legame tra l'opera e la sua genesi in termini troppo rigidi. Piuttosto il discorso dei lacaniani, facendo riferimento all'approccio metodologico di Octave Mannoni a proposito della poesia, tenacemente e coraggiosamente contribuisce a recidere il filo che tiene ancorata la psicoanalisi dell'arte alla genesi. Con Lacan, la prospettiva dei lacaniani intende il rapporto tra significante e significato come una rete di rimandi a ulteriori unità di significazione e cioè ogni discorso rimanda manifestamente ad un altro discorso. Ciò, scrive Trimarco, «avvia l'analisi verso vertigini inaccessibili, profonde latenze»³⁴ e la ridondanza di tale meccanica, uno sprofondare inarrestabile nell'abisso, apre la porta maestra all'assenza di senso. Si profila, già in questo passo, l'eco del riferimento al concetto freudiano e lacaniano della sovrainterpretazione che è dovuta all'affiorare e al sovrapporsi di strati di significato. La sovrainterpretazione presume la possibilità di aggiungere nuove interpretazioni a interpretazioni precedenti senza escluderne la coerenza³⁵.

Il 1974 è un anno centrale in cui la convergenza tra critica d'arte, psicoanalisi e marxismo ha l'aspetto di una collisione. Ce ne dà conto sempre Trimarco, qualche anno più tardi, nel volume *La parabola del teorico* che di primo acchito diremmo essere centrato sulla frattura del Post-moderno, in particolare per l'attenzione al discorso *contro-modernista* del secondo Kosuth, di *Peinture* e «Tel Quel». Trimarco infatti è un attento lettore di Pleynet e Sollers e i loro interventi ai convegni milanesi a cura di Armando Verdiglione non lo lasciano indifferente. È proprio all'incrocio del marxismo e del maoismo, della psicoanalisi e della critica al socialismo reale di Althusser, esperienza tutta francese che dalle pagine di «Tel Quel»

inaugura la nuova stagione della filosofia, con le suggestioni foucaultiane in particolare, che la riflessione di Trimarco sulla psicoanalisi si caratterizza in una maniera peculiare, che non abbandonerà mai la sua efficacia. La psicoanalisi del *Freud avec Lacan* (come, con ironia e riconoscenza per il contesto francese, scrive ne *La parabola del teorico*)³⁶ nel metodo della critica di Trimarco non è mai strumento interpretativo utile a scavare alla ricerca di una sorgente nascosta del significato: è piuttosto, al fianco della linguistica, strumento di consapevolezza che non vi è alcunché al di là del linguaggio; è, al fianco della sociologia, strumento di indagine della complessità dei rapporti legati ai contesti (tanto nel momento della produzione quanto in quello della ricezione); è cifra del portato irriducibile dell'opera³⁷. Sotto questo segno va letto l'interesse di Trimarco nel ricostruire le proposte teoriche nell'ambito di discipline come la sociologia, l'antropologia, ma anche la linguistica e la psicoanalisi non tanto come interesse in sé per una storia del pensiero ma come ipotesi di convergenza nella critica, a cui l'arte stessa mostra la sua crisi, di altri discorsi al fine di smentire una supposta reciprocità tra la biografia dell'artista, la forma dell'opera (significante), il suo "contenuto" e il risultato *obliquo* del processo interpretativo³⁸.

Nel 1980 tornerà sulla questione specifica della psicoanalisi per la porta maestra della crisi della critica o dell'arte della critica, perché il problema della psicoanalisi è tutto interno alla critica nel suo rapporto con l'arte da una parte e nella suo rispecchiarsi come metodo in crisi. La via di Freud non aiuta se intesa nel senso di un'indagine intorno ai contenuti, di una procedura ermeneutica e tautologica, ma procediamo per gradi. Nella vasta produzione teorica di Angelo Trimarco, in cui la questione della psicoanalisi emerge dirompente, assume un valore esemplificativo il saggio *Dell'arte...ai bordi*³⁹. I bordi o la bordatura sono sì i limiti del discorso ma sono certamente anche i bordi della materia che riecheggiano le parole dell'intervento di Verdiglione al convegno del 1974. In quell'intervento Verdiglione ribadiva quanto la materia incombesse e ingombrasse nel discorso, dato che «da essa procede tutto ciò che si articola come risposta e tutto ciò che resiste nel discorso attraverso il giuoco dei significati, i buchi, le falle, le fughe»⁴⁰. Nel discorso dell'inconscio la materia non è inerte e «il silenzio, anziché categoria assoluta di fondazione o negazione del discorso, contraddistingue il posto dell'Es, posto insituabile e in cui tuttavia niente può distruggersi». Il silenzio, continua lo psicologo, proviene dalla «resistenza della materia, resistenza radicale a ogni rettifica come a ogni equilibrio»⁴¹. Il bordo si contraddistingue, quindi, come bilico tra "l'ondeggiamento dei significati" e la "frontiera del senso". Una frontiera che non è mai valicabile per Trimarco che nel saggio *Dell'arte...ai bordi*, lungo la via di Freud⁴², sottolinea un'analogia tra la critica e l'analisi interminabile di cui

parla lo psicoanalista austriaco. Interminabile, infatti, sono sia l'analisi sia la critica che non hanno né termine né meta, «che non privilegia un significato dominante né disvela compiutamente un senso, articolandosi nella catena stessa di costruzioni che incessantemente produce». Lo studio, quindi, della psicoanalisi - e tale saggio con termini densi ne è una prova - è funzionale non tanto ad aggiornare gli strumenti per lo scavo in dote al critico ma, piuttosto, diventa modello d'indagine. Il titolo dell'intervento di Trimarco ha come sottotesto la constatazione che Freud, in un certo senso, facendo riferimento alla capacità magica del gioco dell'arte dove l'artista elude il mondo, considera l'arte come un'attività che vive ai bordi della realtà, in posizione marginale⁴³. Trimarco percorre i testi freudiani nel volume del Settantaquattro dove analizza, con dovizia di citazioni e rimandi critici, la posizione di Freud a partire dalla riflessione sui tentativi insoddisfacenti di Hauser di aggiornare la sociologia dell'arte con la riflessione sulla psicoanalisi. E lungo quel crinale il critico ricorda l'insufficienza del ricorso alla proposta freudiana per il discorso metodologico che si vuole servire della psicoanalisi come analisi biografica, liquidata dallo stesso Freud nei saggi *Dostoevskij e il parricidio*⁴⁴ e nel discorso di ringraziamento scritto nel 1930 in occasione dell'assegnazione *Premio Goethe*. Agli *Itinerari freudiani*⁴⁵ Trimarco dedica un volume intero tracciando percorsi critici che partono da Freud per condurre il discorso sulla psicoanalisi dell'arte oltre Freud, verso un "altro" Freud. Tale discorso è volto a disoculare "l'altro Freud"⁴⁶ e a costruire un'alternativa valida alla psicoanalisi dell'arte come indagine contenutistica, per spostarsi progressivamente dall'inconscio dell'autore all'inconscio dell'opera. Un'operazione che Trimarco conduce in entrambi i volumi del Settantaquattro e del Settantanove annettendo al suo discorso le indagini sui testi di Jung, di Abraham e soprattutto di Lacan.

La centralità del discorso lacaniano è, a mio avviso, l'*ouverture* della dichiarazione di metodo che sottende all'analisi condotta da Trimarco intorno alla psicoanalisi e che appare con forza inequivocabile nel volume del 1979. Il ricorso a Freud di Lacan nella relazione al congresso di Roma tenuto nel settembre del 1953, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, l'altro Freud appunto, non solo riafferma le basi della psicoanalisi al di là di qualunque fraintendimento dell'opera dello psicoanalista austriaco, ma afferma, con Freud, la centralità del linguaggio. Lacan individua due momenti: l'uno dell'ideografia primordiale e dell'impiego simbolico; l'altro del testo, del sogno. In quanto "frase" e "scrittura", Lacan sostiene che il luogo dove comincia "l'importante" è nel "testo", nell'elaborazione del sogno secondo Freud, e cioè nella *retorica*⁴⁷. A questo punto, è attraverso il simbolo che Lacan introduce la questione della «sovradeterminazione»⁴⁸ che è, per Freud, in coppia con la *sovrinterpretazione*. Trimarco insiste su

questo passaggio a partire dal saggio di Gombrich *Freud e la psicologia dell'arte*⁴⁹, rilevando l'attacco che lo storico dell'arte austriaco conduce alla teoria freudiana «ridimensionando la portata della sovradeterminazione» e cercando di «far tacere anche l'altra nozione che è strettamente collegata con questa, il concetto di sovrainterpretazione». Recidendo il legame tra sovradeterminazione e sovrinterpretazione Gombrich tenterebbe una manovra di riduzione volta a individuare il lavoro dell'interpretazione in un campo di completezza. Di contro, Trimarco afferma che il punto nodale dell'interpretazione, dove la lezione di Freud è necessaria e, più in generale, la psicoanalisi diviene metodo paradigmatico, «non è quello di proiettare nell'opera qualche significato in più o di considerare il simbolo più o meno aperto», ma «è [...] di lavorare una teoria dell'interpretazione che non riduca il testo a un significato prevalente, a una metafora ossessiva o a una rete unica (e univoca)»⁵⁰.

A fare da corollario alla complessità di questi discorsi vi è il convegno di Montecatini del 1978 dove si sono testate le proposte e verificata l'operatività delle prospettive critiche. Il convegno ha segnato, per molti versi, una svolta nel dibattito e, probabilmente, va considerato come tappa di apertura al decennio successivo piuttosto che battuta conclusiva di quello che di lì a poco si sarebbe chiuso. L'assunto di cui fu paladino Lyotard nel suo intervento al convegno, per cui «si può leggere tutto, si può leggere in qualunque modo»⁵¹, ebbe sì un effetto di deflagrante consapevolezza dell'inoperatività dei *grand récit* tra cui lo stesso Lyotard annoverava il marxismo e la psicoanalisi, sanzionato successivamente da Menna come lassismo critico, ma rilevava l'inoperatività dei discorsi come normalizzanti e unificanti. L'aggiornamento metodologico di Menna e Trimarco che in tempi precoci, nella consapevolezza della crisi della critica, aveva sperimentato la possibilità di fare i conti con il collasso a cui l'atto critico era votato nell'argine di un discorso unificante, non sembra essere facilmente liquidato: piuttosto, per la militanza analitica che lo ha contraddistinto all'insegna del carattere irriducibile dell'opera, appare essere ancora oggi un insegnamento fecondo.

- 1 S. Ferrari, A. Serra, *Le origini della psicoanalisi dell'arte*, Torino, 1979, p. IX. Si consideri inoltre il contributo dato all'argomento dalla prospettiva estetica di Franco Rella. Molto più di recente Stefano Ferrari ha dedicato svariati saggi alla ricerca psicoanalitica sull'arte. A prova del fatto che il discorso sul rapporto tra arte e psicoanalisi non si è esaurito negli anni Settanta, si segnala l'articolo di M. Dantini, in «Scenari», gennaio-aprile 2015, pp.115-121, che offre un inedito punto di vista che vira dai meccanismi psicologici dell'invenzione verso quelli della neurobiologia.
- 2 G. B. Contri, *Premessa*, in *Lacan in Italia : 1953-1978*, a cura di J. Lacan, Milano, 1978.
- 3 J. Lacan, *La cosa freudiana e altri scritti. Psicanalisi e linguaggio*, Torino, 1972 e idem, *Scritti*, Torino, 1974.
- 4 *Filiberto Menna: il progetto moderno dell'arte*, atti del convegno, Salerno, 2009 a cura di A. Bonito Oliva, A. Trimarco, Milano 2010; *Filiberto Menna. La linea analitica dell'arte contemporanea*, catalogo della mostra, Salerno, a cura di S. Zuliani, Napoli 2010.
- 5 F. Menna, *L'immaginario e il reale*, idem, in *Scritture critiche*, a cura di A. Cascavilla e A. Trimarco, Napoli 1994.
- 6 A. Trimarco, *Ragioni di una rilettura*, in F. Alquié, *Filosofia del surrealismo*, Salerno, 1970.
- 7 A. Trimarco, *Surrealismo diviso*, Roma, 1984.
- 8 Citato in Alquié, *Filosofia del surrealismo*, cit., p. 81.
- 9 E. Sanguineti, *Ideologia e Linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1970, p. 209.
- 10 F. Menna, *Critica della critica*, Milano 1980, p. 32.
- 11 *Psicoanalisi e semiotica*, atti del convegno di studi, a cura di Armando Verdiglione, Milano 23-25 maggio 1974, Milano, 1974; *L'arte e la psicanalisi*, atti del convegno di studi, a cura di Armando Verdiglione, Milano 23-25 novembre 1978, Milano, 1978. Al convergere degli studi della psicoanalisi con le discipline dell'arte, della critica e dell'estetica si veda, inoltre, A. d'Agostino (a cura di), *Effetto Lacan*, Lerici, Cosenza 1979 con contributi di A. Zanzotto, A. Serpieri, J. Risset, R. Giorgi, R. Guarini, A. Gennari, U. Silva, A. Trimarco, A. Cappabanca, G. Contri, S. De Risio, M. Ranchetti, F. Rella.
- 12 J. Oury, *Psicoterapia istituzionale e semiotiche*, in *Psicoanalisi e semiotica*, cit., pp. 80-81.
- 13 F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna. La figura e le icone* (1975), Torino, 2001, p. 99.
- 14 F. Fornari, *Coinema e icona. Nuova proposta per la psicoanalisi dell'arte*, Milano, 1979.
- 15 F. Menna, *La "marcia del delfino"*, in *Scritture critiche*, cit., pp. 51-53.
- 16 *Ivi*, p. 66.
- 17 *Ivi*, p. 68.
- 18 F. Menna, *L'arte. Lo "Scarto assoluto"?*, in *Il sapere e lo scarto*, a cura di G. Rugi, atti del convegno, Verona 21-22-23 aprile 1983, collana Figure, Roma 1985, p. 27.
- 19 F. Menna, *L'arte dentro la follia*, in *Scritture Critiche*, cit., pp. 27-28.
- 20 Cfr. F. Menna, *I motti di spirito di Man Ray*, in *Scritture Critiche*, cit., pp. 33-37 e di A. Trimarco il capitolo *L'irruzione del Witz*, idem, in *Itinerari freudiani. Sulla critica e la storiografia dell'arte*, Roma, 1979, pp. 41-57.
- 21 Menna, *L'immaginario*, cit., p. 22.
- 22 Menna, *La critica tra teoria e transfert*, in *Scritture Critiche*, cit., p. 83.
- 23 Menna, *La chiave dei sogni o il doppio statuto dell'immagine*, in *L'arte e la psicanalisi*, cit.,

pp.206-213.

24 Menna, *L'immaginario*, cit., p. 45.

25 J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi*, Bari, 1968, pp. 573-574.

Il fatto che una formazione dell'inconscio - sintomo, sogno ecc. - rinvia a una pluralità di fattori determinanti. [...] La ragione di ciò è che il sintomo (nel senso lato) è "strutturato come un linguaggio", e quindi per sua natura costituito di slittamenti e di sovrapposizioni di sensi; essa non è mai il segno univoco di un unico contenuto inconscio, al pari della parola che non può essere ridotta a un segnale.

26 L. Althusser, *Contradiction et surdétermination (Notes pour une recherche)*, in «La Pensée», 106, 1962, pp. 3-22.

27 L. Althusser, E. Balibar, *Leggere il Capitale*, Milano, 1968, p.16.

28 Menna, *La critica tra teoria e transfert*, cit., p. 89.

29 Menna, *Critica della critica*, cit. p.32.

30 *Ivi*, p. 93.

31 A. Trimarco, *L'inconscio dell'opera. Sociologia e psicoanalisi dell'arte*, Roma, 1974, p. 12.

32 *Ivi*, p. 53.

33 *Ivi*, p. 62.

L'opera, il prodotto dell'arte, si fa sempre sullo sfondo di un'ideologia, di un reale determinato: anzi, a essere precisi, è a partire da quest'ideologia e da questo reale determinato che l'opera si costituisce, è possibile. Ma questa possibilità - ideologia e reale determinato - è una possibilità silenziosa e originaria [...].

34 *Ivi*, p. 66.

35 Laplanche, Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi*, cit., pp. 575-576.

36 A. Trimarco, *La parabola del teorico: sull'arte e sulla critica*, Roma, 1982. Nell'introduzione alla nuova edizione del volume, Stefania Zuliani sottolinea quanto il saggio abbia rilanciato, pur nella consapevolezza della crisi della critica, il discorso sui metodi e rivesta, ancora oggi, la funzione di «argine alle derive di una critica senza teoria». S. Zuliani, *Un bilancio, una proposta. A proposito di un libro interminabile*, in *La parabola del teorico*, a cura di A. Trimarco Roma, 2014, pp. 11-25, qui.

37 Trimarco non è il solo a manifestare questa posizione. Si vedano gli atti del convegno tenuto a Verona nell'aprile del 1985 e in particolare il saggio di Pier Antonio Rovatti in cui contrappone sul piano della metafora, la proposta di Ricoeur a quella di Lacan: alla metafora «viva di senso» viene affiancata l'idea della perdita di senso e dello sprofondamento che nel discorso di Lacan permette la produzione di senso. Si confronti su questi temi la convergenza in anni successivi con la procedura della *mise in abyme* di ascendenza derridiana negli scritti di Craig Owens (*Beyond Recognition, Representation Power, and Culture*, Berkley, 1994). P. A. Rovatti, *Tenere la distanza*, in *Il sapere e lo scarto*, cit., p. 33.

38 Lo studio della proposta estetica di Mukařovský che Trimarco scrive tra il 1974 e il 1975, e che pubblica ne *La parabola* del 1982, evidenzia, tra l'altro, «il problema del significato come "qualcosa" che non determina l'opera. L'accento è spostato in modo palese sul significante. Solo che il significante rinvia, per statuto logico, al significato. Ma è un rinvio *obliquo* [...]». Trimarco, *La parabola del teorico*, cit., p. 89.

39 Trimarco, *Dell'Arte... ai bordi*, in *L'arte la psicanalisi*, cit., pp. 214- 219.

- 40 Verdiglione, *Il godimento della materia*, in *Psicoanalisi e semiotica*, cit., p. 92.
- 41 *Ivi*, p. 94.
- 42 Trimarco ripropone la differenza tra l'analisi e l'archeologia su cui Freud fa leva per raccontare il lavoro analitico che è costituito da due elementi vivi. La ricostruzione mediante la costruzione delle tracce e dei materiali di scavo è il fine dell'archeologia, mentre per l'analisi è solo un lavoro preliminare. Il lavoro dell'analista avviene in condizioni migliori rispetto a quello dell'archeologo, ci avverte Freud, sia perché l'analista dispone di un materiale vivo, sia perché rispetto a chi opera uno scavo archeologico l'analista non si potrà mai trovare di fronte a tracce di pezzi andati irrimediabilmente distrutti. Il materiale di cui si serve l'analista per ipotizzare costruzioni e ricostruzioni, come quello dinanzi al quale si trova il critico, è tutto ciò di cui ha bisogno per l'analisi e l'interpretazione. Cfr. S. Freud, *Analisi terminabile e interminabile*, e *Costruzioni*, in *Opere 1930-1938*, vol. XI, Torino, 1979, pp. 499-552.
- 43 S. Freud, *Il poeta e la fantasia*, in *Opere 1905-1908*, vol. V, Torino, 1972, pp. 375-383.
- 44 Nel saggio dedicato a Dostoevskij Freud distingue quattro sfaccettature dell'autore: lo scrittore, il nevrotico, il moralista e il peccatore per dedicarsi in particolare all'analisi dell'aspetto nevrotico. Trimarco, nei volumi *L'inconscio dell'opera* del 1974 e *Itinerari freudiani* del 1979, ricorda il passo iniziale in cui Freud confessa che di fronte al problema dello scrittore «l'analisi deve deporre le armi». S. Freud, *Dostoevskij e il parricidio*, in *Opere 1924-1929*, vol. X, Torino, 1978, p. 521. Cfr. S. Freud, *Premio Goethe 1930*, in *Opere 1930-1938*, cit., p. 11.
- 45 Trimarco, *Itinerari freudiani*, cit..
- 46 Trimarco, *L'inconscio dell'opera*, cit., p. 89.
- 47 J. Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in *La cosa freudiana e altri scritti. Psicanalisi e linguaggio*, cit., pp. 116-117.
- 48 Si veda il passo citato in più occasioni da Trimarco in cui Lacan afferma:
Giacchè, se per ammettere un sintomo nella psicopatologia psicoanalitica, sia esso nevrotico oppure no, Freud esige quel minimo di sovradeterminazione che un doppio senso costituisce, simbolo di un conflitto defunto al di là della sua funzione in un conflitto presente *non meno simbolico*, se ci ha insegnato a seguire nel testo delle associazioni libere la ramificazione ascendente di questa discendenza simbolica, per reperirvi nei punti in cui le forme verbali si riincrociano i nodi della sua struttura, - è già assolutamente chiaro che il sintomo si risolve per intero in un'analisi di linguaggio, poiché è esso stesso strutturato come un linguaggio, è linguaggio la cui parola dev'essere liberata. Lacan successivamente verificando quanto Freud faccia uso del riferimento alla parola scrive: Ma noi impariamo che l'analisi consiste nel giocare sui numerosi righe della partitura costituita dalla parola nei registri del linguaggio: donde viene la sovradeterminazione che non ha senso che in quest'ordine.
Ivi, p.118; p. 143.
- 49 E.H.Gombrich, *Freud e la psicologia dell'arte. Stile, forma e struttura alla luce della psicanalisi*, Torino, 1967.
- 50 Trimarco, *Itinerari freudiani*, cit., p. 90.
- 51 J.-F. Lyotard, *L'opera d'arte come propria prammatica*, in E. Mucci, P. L. Tazzi, *Teorie e pratiche della critica d'arte*, Atti del Convegno di Montecatini, maggio 1978, Milano 1979, p. 88.