

L'ORIZZONTE SIMBOLICO E LA PSICOANALISI DELL'ARTE SECONDO IL PENSIERO DI FRANCO FORNARI

di Franca Mazzei Maisetti

L'orizzonte simbolico

Il fenomeno della percezione e la conoscenza, in campo filosofico e psicoanalitico, non sono riferibili a cose "reali". La conoscenza (anche scientifica) è una delle prospettive create dall'uomo per costruirsi un universo col quale instaurare un dialogo significante.

È per questo motivo che nasce il simbolo come organo del desiderio e del pensiero e presupposto per cui si crea e si determina un contenuto rispetto ad un contenitore.

Già con Leibniz (1948) e via via col procedere del pensiero contemporaneo la realtà (oggetto) si struttura come risultato di un lavoro simbolico e i linguaggi umani "si rivelano altrettante modalità della umana intelligenza del mondo, specificamente determinate e differenziate"(Cassirer, 1968, p.12).

76 Il linguaggio quindi è dentro l'individuo come "disposizionalità". Nel sogno il linguaggio notturno è una "messa in forma" del desiderio; esso attraverso i simboli onirici risolve la "rappresentazione di cose" in presenza confusiva e preconstituisce gli elementi primari naturali da significare, con altri simboli (linguistici ad es.) attraverso cioè significanti delle lingue storiche.

Scrivete E. Cassirer:

Soltanto ciò che si dimostra essenziale per l'insieme del nostro vivere e del nostro agire viene scelto e osservato.

Qualunque cosa appaia importante per il nostro desiderare e il nostro volere, per le nostre esperienze e angosce, per agire e per fare, quello e soltanto quello riceve il timbro del significato verbale. Possiamo ritrovare la matrice unitaria dei processi di costruzione della realtà, in quanto l'itinerario maturativo di ordine cognitivo non viene disgiunto dall'itinerario psicoaffettivo

(Cassirer, 1968, p.38).

In alcuni tipi di linguaggio (amoroso, infantile, erotico...) che definiamo primari, la funzione linguistica si confonde con la funzione affettiva, in quanto non c'è più una distinzione tra parole e cose (secondo le regole convenzionali del linguaggio); i due ordini di rappresentazione si confondono in quanto "significazione" e "fruizione" coincidono. Di solito comunque per il linguaggio intendiamo quell'insieme di simboli che costituiscono lo strumento più idoneo ad una più libera e completa costituzione e definizione della realtà e alla comprensione del mondo interno dell'uomo e della specie. Parlando di realtà o di mondo proprio ed altrui, non pensiamo naturalmente ad una realtà dogmaticamente affermata, ma a delle realtà così come ciascuno di noi riesce a con-

quistarsele in base al travaglio simbolico della personale consapevolezza, e alla capacità individuale di superare quella resistenza cognitiva determinata dalla difficoltà di esteriorizzare il mondo interno ed interiorizzare il mondo esterno. Stabilire cioè un armonico alternarsi circadiano dell'“ordine del giorno” e dell'“ordine della notte”.

Se da un verso quindi la lingua (come linguaggio primario, convenzionale o trasgressivo) è il luogo dell'inconscio e il terreno in cui opera la psicoanalisi, dall'altro la lingua (come linguaggio convenzionale “ostensivo”) è il contenitore di una visione del mondo ed insieme un fattore che trasforma il mondo.

La lingua è energia non rigidamente strutturata ma dinamica; lo studio della funzione simbolica è alla base di qualsivoglia attività umana.

Simbolo linguistico e simbolo psicoanalitico

Nello sviluppo del pensiero occidentale, ad un certo punto ci si è posto l'interrogativo se l'impianto metafisico e quindi normativo della logica e dell'etica potessero funzionare come criteri oggettivi di valutazione, oppure se era necessario sganciare l'esperienza, la creatività e il linguaggio da norme precostituite.

L'insorgenza di una pluralità di modelli linguistici ed espressivi è insieme causa ed effetto di una diversa configurazione di rapporto tra l'uomo e la realtà.

Cassirer dice:

Se la definizione, la determinazione dell'oggetto del conoscere può avvenire solo attraverso la mediazione di una particolare struttura logico-concettuale, bisogna accettare la conclusione che ad una diversità di questi mezzi debba corrispondere necessariamente anche una diversa disposizione dell'oggetto, un diverso significato di nessi oggettivi

(Cassirer, 1976).

Questo concetto fa pensare che l'uomo non può mettersi in comunicazione con l'ambiente che lo circonda, se non attraverso degli strumenti, grazie ai quali istituisce la sua realtà.

Emerge quindi la considerazione che la vita dell'uomo è modellata, in ogni sua espressione, dai vari strumenti e dal loro uso, così come la psiche dell'individuo è condizionata anche dalle necessità imposte dall'ambiente. Il linguaggio diventa allora l'espressione viva di questa evoluzione e di questo disagio, in quanto, per un verso si è progrediti verso un certo tipo di autonomia, dall'altro ci si è creata una rete di condizionamenti che hanno preso il posto di ciò che prima costituiva la normativa (etica o estetica).

Analizzare il linguaggio allora non può esaurirsi in un lavoro grammaticale od estetico quanto piuttosto esplicitarsi in un esame approfondito dello stesso nelle sue più intime connessioni con la vita, nella speranza di poter comprendere veramente il contenuto dello spirito umano.

Il contenuto dello spirito si dischiude solo nella sua estrinsecazione; la forma ideale si riconosce solo dal complesso e nel complesso dei simboli sensibili di cui essa si serve per la sua espressione. Se si riuscisse a raggiungere una sistematica visione d'insieme delle differenti tendenze di questo genere di espressioni, se si riuscisse ad indicarne i tratti tipici generali, così come le particolari gradazioni e le intrinseche differenze, sarebbe realizzato in tal maniera, per il complesso della creazione spirituale, l'ideale della "caratteristica universale" che Leibniz proponeva per la conoscenza

(Cassirer, 1976, p.7).

Lasciando come compito specifico della filosofia, le risposte a questo desiderio, noi possiamo solo concentrare l'attenzione su quella caratteristica universale insita in ciascun linguaggio, cioè sulla funzione generativa del linguaggio, quindi sulla sua funzione simbolica a livello di elementi primari che sono alla base di qualunque tipo di rapporto oggettuale.

La generatività, secondo N. Chomsky (1970), è un atto creativo che emerge nel passaggio dalla competenza alla performance.

Ogni forma di creatività comunque, qualunque sia il terreno nel quale si esplica, presuppone una serie di regole precostituite; e soltanto grazie alla prescrittività di un codice di regole precostituite, si può valutare il grado effettivo della creatività.

La necessità di un codice-regola è insito filogeneticamente in ciascun essere vivente; nella vita dell'uomo il riconoscimento delle regole assunte caratteristiche di importanza inconfutabile in quanto, essendo la vita stessa basata su un principio dialettico di forze contrapposte, la mancanza di regole equivale alla confusione e alla morte.

La creatività senza regole dunque è sinonimo di illusione, così come è illusione il concetto di vittoria senza quello di sconfitta o la possibilità di definire una cosa senza il suo opposto.

Fondamentale è allora porre una prima distinzione tra simbolo onirico privato immaginario e confusivo (simbolizzazione onnipotente) e simbolo pubblico consensuale e distintivo, che appoggiandosi al reale, trova accesso ai codici simbolici.

La definizione di codice simbolico degli affetti nell'interno della comunicazione tra gli uomini, ha la funzione di scoprire e chiarificare i contenuti affettivi dei propri ed altrui atti; mettere in luce cioè i segni che nella vita quotidiana, l'uomo usa per mandare e ricevere messaggi tesi a soddisfare il comune bisogno di affetto¹.

Con questa impostazione di lettura simbolica, si trasforma sostanzialmente la concezione dello psicoanalista, come specialista della psiche "deviata" per farne un "lettore" interprete della realtà e dell'umanità in tutte le sue manifestazioni.

L'immagine dello psicoanalista, specchio neutrale, poco credibile, di proiezioni immaginarie, che ha la funzione di scoprire la verità inconscia (o pre-conscia) lascia il posto allo psicoanalista che può, grazie alla sua preparazione specifica, porsi come "l'altro" dal paziente per permettergli di vivere e comprendere, nel gioco delle "identificazioni introiettive e proiettive" quale costruzione confusa e complessa abbia messo in piedi per difendersi da se stesso e dagli altri.

Al momento in cui il vissuto emotivo ha libertà di esprimersi nel suo linguaggio confuso, segue il momento del passaggio, attraverso la decodificazione del simbolo onirico e del coinema, dall'immaginario al reale, dall'ordine della notte all'ordine del giorno.

La psicoanalisi acquisisce con ciò una "funzione semaforica" la quale "precostituisce all'interno dell'equiprobabilità anomica e confusiva del simbolo, quali sono i codici simbolici che guidano il senso della comunicazione" (Fornari, 1976, p.16).

La funzione semaforica dice ancora Fornari, è una funzione dell'lo che deve, col suo codice dirigere il traffico nella massa delle comunicazioni e nell'incontro-scontro tra il proprio desiderio e il desiderio degli altri, per evitare il caos degli affetti e il sadomasochismo.

Nella "Pragmatica della comunicazione" Watzlawick (1971) definisce numerico il linguaggio verbale ed analogici i linguaggi non verbali. F. Fornari attribuisce ad ogni parola sia una componente numerica sia una componente analogica (che corrisponde al simbolo immaginario elaborato da Freud) dando per assurda una arbitrarietà simbolica legata al linguaggio inteso come manifestazione di affetti.

Se è possibile accettare una arbitrarietà fonemica (e tale affermazione non è sufficientemente dimostrata), non è possibile accettare una arbitrarietà di simbolizzazione affettiva. Ogni organizzazione linguistica presuppone una capacità di giudizio, ogni capacità di giudizio presuppone una capacità di distinguere l'opposizionalità, il "buono" dal "cattivo", il positivo dal negativo. Alla base di questa capacità c'è l'esperienza vissuta di "presenza" e "assenza" e la preconcezione di vita e di morte (Fornari F., Fornari B., 1974).

I linguaggi, espressione simbolica di contenuti affettivi, hanno da sempre avuto la funzione di mettere in relazione topologica due mondi: uno interno e uno esterno (propri od altrui) con l'intento di mettere dentro un altro o ricevere dentro di sé qualcosa di buono oppure mettere dentro un altro o ricevere dentro di sé qualcosa di cattivo (i termini buono e cattivo non sono naturalmente intesi in senso morale ma funzionale alla sopravvivenza).

Conoscere quale tipo di comunicazione abbiamo messo in atto, equivale a conoscere la nostra parte più vera e profonda nella quale nascono e prosperano confusamente sogni, desideri, residui infantili, invidie, gelosie, aggressività. ecc.

Compito della psicoanalisi è "individuare la struttura genitale sinergica o la struttura pregenitale antergica della comunicazione stessa" (Fornari, 1976). Essa opera sia a livello di simbolizzazione privata, sia di simbolizzazione pubblica.

In questo senso la psicoanalisi oltre ad essere strumento di indagine e cura del singolo, diventa chiave di lettura della cultura in genere, nell'interno della quale si pone, e di se stessa.

Per "simbolo psicoanalitico" si intende generalmente "simbolo onirico". Esso viene definito universale, innato, preesistente a Freud che lo teorizzò come la base affettiva immaginaria di ogni codice simbolico operativo. Il simbolo onirico, scoperto attraverso il sogno, porta alla definizione del "processo primario" che sta alla base di ogni "processo secondario" quindi di ogni linguaggio.

Attraverso la confusività dei simboli onirici, depositari anche delle verità inconscie di ciascuno, si arriva alla chiarezza definitoria dei simboli operativi².

Sono quindi i simboli affettivi analogici a permettere la formazione dei simboli operativi numerici (La chiusura totale al mondo degli affetti degli psicotici, impedisce la formazione del linguaggio sintattico, basato su simboli convenzionali operativi).

I codici simbolici si fondano su stati del mondo già strutturati affettivamente e qualunque conoscenza scientifica affonda le sue radici nel simbolo immaginario. La conflittualità tra la conoscenza scientifica e la psicoanalisi consiste nel non aver mai potuto inserire in categorie logiche il simbolo onirico, in quanto esso è un modo di simbolizzare non a livello cognitivo ma a livello affettivo.

Il simbolo onirico è la radice sotterranea sulla quale cresce l'albero della conoscenza, attraverso il processo secondario.

Il linguaggio notturno delle immagini oniriche, le cui caratteristiche di condensazione e spostamento rendono confusivo, contiene in sé la matrice naturale dei segni distintivi del linguaggio diurno come "simbolo presimbolico".

Si definisce abitualmente discorso adulto e maturo sia il discorso sintatticamente esatto, sia contenutisticamente ricco, sia formalmente accettabile. Al di là di questi inconfutabili requisiti che fanno capo a codici simbolici resi validi da un consenso istituzionalizzato, una lingua intesa come mezzo di interrelazione deve, per comunicare, fondarsi sulla consensualità intersoggettiva o reciprocità simmetrica. Cioè è necessario che due esseri umani si pongano come due soggetti con proprie paritetiche capacità decisionali perché il codice simbolico usato sia lo stesso.

Definiamo tale codice: Codice dell'lo o Codice Genitale (contrapposto a pregenitale) (es. comunicazione scientifica).

Quando la comunicazione tende a soddisfare un bisogno (affettivo) proprio o altrui, accade che il rapporto tra le parti non è più paritetico, a livello di codice simbolico, cambiano i ruoli, in quanto la parola oltre ad essere intesa nella sua funzione di significazione, può esser vista a livello confusivo di simbolo co-nemico, espressione di un codice affettivo (genitore-figlio, maestro-discepolo, analista-paziente). Nel discorso quotidiano alternativamente ciascuno di noi vive questa realtà del bisogno inconscio.

Il discorso quotidiano umano è polimorfo, la semiologia legata alla comunicazione interessa indifferentemente qualunque tipo di espressione l'uomo abbia scelto per mettere dentro gli altri qualcosa di sé, e dentro di sé qualcosa degli altri (Fornari, 1979b).

Psicoanalisi dell'arte

Nella sua proposta di psicoanalisi dell'arte F. Fornari parte da un modello semiotico e pone un problema anzitutto di ordine linguistico. Ridefinisce appunto il rapporto significante-significato e allarga i confini delle teorie lingui-

stiche moderne grazie al concetto di arbitrarietà del segno. Fornari si occupa di psicoanalisi dell'arte prima ancora di formalizzare concettualmente l'analisi coinemica³.

Scrive nel 1974 "Psicoanalisi e ricerca letteraria" insieme alla moglie Bianca (Fornari F., Fornari B., 1974). Propone nel 1978 con "Strutture affettive del significato" (Fornari, 1978) un modello di critica e un'applicazione a "Agostino" di Moravia.

Nel 1979 con "Coinema e Icona" (Fornari, 1979a) formalizza una nuova proposta di psicoanalisi dell'arte figurativa, mentre nel 1984, già in ambito della teoria dei codici affettivi, scrive "Psicoanalisi della musica" (Fornari, 1984). Nei primi scritti di analisi letteraria, il modello risente ancora molto dei concetti freudiani classici. L'"Agostino" di Moravia e, ancor meglio il saggio sulla "Monarchia" di Dante sono influenzati dal pensiero kleiniano, ma metodologicamente risentono dei concetti freudiani come l'edipo e la scena primaria. Finalmente nel "Miracolo delle noci" è applicata la teoria coinemica che "parte dal presupposto di costituire la verità a partire dalla consonanza o dalla dissonanza semantica che il confronto tra la simbolizzazione affettiva e la simbolizzazione operativa di un enunciato mette in grado di rivelare" (Fornari, 1978).

Ogni discorso umano, dice Fornari, qualunque sia la modalità espressiva, presenta un duplice statuto: lessicale-operativo e affettivo-coinemico. Il primo si basa sull'arbitrarietà del segno, il secondo si rifà alla struttura dell'inconscio ed è soggetto al codice affettivo.

Relativamente all'arbitrarietà del segno, Fornari rifacendosi a Jakobson afferma che il rapporto tra significante e significato che Saussure chiamava "arbitrario" dipende da una "continguità abitudinaria appresa, che è obbligata per tutti i membri della comunità linguistica data" (Jakobson, 1978).

In questa prospettiva il coinema diventa un codice di organizzazione e struttura di funzionamento di ogni testo.

Il linguaggio come ogni altra istituzione sociale, presuppone delle funzioni mentali operanti a livello inconscio

(Lévi Strauss, 1978)

Fornari riprendendo la scoperta freudiana della tendenza umana a riprodurre nel sogno esperienze penose (coazione a ripetere), sgancia tale meccanismo dall'istinto di morte ipotizzato da Freud e ne fa una "tendenza primaria a rappresentare qualcosa per mezzo di segni [...] riprodurre sotto forma di rappresentazione tutto ciò che è presente è poi diventato assente" (Fornari, 1979a).

Il linguaggio artistico trasforma la presenza in rappresentazione attraverso un processo singolarissimo collocabile in una zona intermedia tra immaginario e reale, "a metà strada tra il principio del piacere e il principio della realtà in quanto l'esame di realtà (che permetterebbe di collocare l'esperienza nell'uno o nell'altro dei due principi) non è negato (come avviene ad esempio nell'allucinazione) ma semplicemente lasciato sospeso" (Fornari, 1970).

Nell'ambito di approccio e interpretazione al testo letterario o iconografico, Fornari individua uno spazio tridimensionale comprendente un "referente figurale" (il testo in sé) un "referente coinemico" e un "referente storico". Senza il referente coinemico non sembra possibile scendere nelle profondità dei significati; gli altri referenti si prestano ad una lettura bidimensionale pur essendo fondamentali contenitori e denotatori di senso per i referenti coinefici confusi e indeterminati [...]. Il testo letterario o iconografico viene esaminato secondo unità significanti: le formule, le sequenze, gli elementi figurali, le figure plastiche, i soggetti, gli argomenti.

Dai significanti della scena manifesta che queste unità denotano, si ha una possibile traduzione in significati coinefici, in una struttura affettiva di significati, "metastorica" e "invariante" (Biotti, 1987).

L'arte per Fornari è quell'attività che:

si muove nella notte ed entra nella luce del giorno per ritornare alla notte, in una marcia a delfino tra mondo interno e mondo esterno, che fa del linguaggio notturno e del linguaggio diurno non due facce di una stessa medaglia, ma un continuo succedersi di un gioco "a testa e croce" in cui una faccia si presenta quando l'altra si nasconde, diventando ognuna delle due alternativamente significante e significata

(Fornari, 1979a)

Il passaggio da un mondo ad un altro mondo è dato da quell'equilibrio dinamico che in altri termini può essere espresso come armonia tra forma e contenuto oppure tra discorso manifesto e significato latente tra inconscio e conscio tra principio del piacere e principio di realtà, linguaggio ed anti-linguaggio" secondo uno statuto doppio: "metonimico e metaforico".

Il linguaggio della notte e il linguaggio del giorno trovano nell'espressione artistica una traduzione; in essa l'uno e l'altro sono compresi in una interazione perfetta che "consente il processo di simbolizzazione, trasformando la presenza in rappresentazione", in questo senso l'opera d'arte è a metà tra immaginario e reale in quello che Winnicott chiama campo o "area transizionale".

L'opera d'arte allora è un oggetto concreto vestito con abiti fantastici, è una cosa reale che contiene in sé anche l'irreale ed è in quest'alternarsi che la struttura linguistica si rivela come fattore determinante.

Tale area transizionale che si presenta come "il terreno favorevole" perché l'arte alberghi, accoglie in sé qualunque forma d'arte, dalla pittura alla letteratura, al teatro, al cinema, alla musica.

Lotman in *Semiotica e Cultura* dice relativamente all'opera d'arte: "So che questo non è ciò che rappresenta ma nello stesso tempo vedo chiaramente che questo è proprio ciò che essa rappresenta" (Lotman, Uspensky, 1975).

Fornari ha detto dell'arte "essa è sospesa tra lo Scilla del bisogno di sapere e il Cariddi della proibizione di sapere".

È dunque nel bisogno-desiderio di sapere e nella proibizione del sapere che si struttura quell'ambiguità che caratterizza la modalità espressiva dell'artista.

In chiave psicoanalitica diremmo che 'la simbolizzazione secondaria (il significante) deve insieme rivelare e tenere nascosto ciò che viene rivelato cioè la simbolizzazione primaria (significato).

S. Freud non ha indagato a lungo su questo problema. Nel 1936 scriveva a L. Binswanger:

Io mi sono sempre trattenuto al pianterreno dell'edificio: Lei afferma che se si cambia punto di vista, si riesce a vedere anche il piano superiore, nel quale abitano ospiti così distinti come la religione, l'arte e altri ancora [...] In questo Lei è conservatore, io rivoluzionario. Se avessi ancora una vita di lavoro davanti a me, oserci indicare a queste "illustrissime" un posticino nella mia bassa casetta
(Lombardo, Fiorelli, 1985).

Binswanger tentava di far entrare la psicoanalisi nella sfera della spiritualità in una visione esistenzialistica. Ma nella realtà Freud non aveva mai disdegnato l'arte, e nella sua cultura di notevole vastità, le scienze "dello spirito" avevano avuto una larga parte.

Nel discorso in occasione del conferimento del premio Goethe, egli dice:

I poeti sono i pochi cui sia concesso, quasi senza sforzo, di salvare dal gorgo delle loro emozioni le più profonde verità verso cui noi altri dobbiamo dirigerci con fatica, annaspando incessantemente in mezzo a incertezze torturanti
(Freud, 1930).

E in *Delirio e sogni nella Gradiva di W. Jensen* ancora:

Probabilmente, noi e lui (Freud e il poeta) attingiamo alle stesse fonti, lavoriamo sopra lo stesso oggetto, ciascuno di noi con metodo diverso; e la coincidenza dei risultati sembra costituire una garanzia che abbiamo entrambi lavorato in modo corretto. Così egli (il poeta) sperimenta in sé quanto noi abbiamo appreso da altri, e cioè le leggi a cui deve sottostare l'attività di questo inconscio
(Freud, 1906)

L'aver strutturato all'interno di schemi e modelli di comportamento ogni processo della mente, può considerarsi come un tentativo di fondere le scienze dello spirito con le sue caratteristiche di inconoscibilità, inclassificabilità e mistero, con le scienze della natura, solide, misurabili e scientifiche, salvando comunque la singolarità di ogni espressione artistica e la creatività individuale.

Nell'*Introduzione alla Psicoanalisi* (Freud, 1915) in un parallelismo tra psicoanalisi e marxismo egli dice che così come il pensiero di Marx ha messo in luce l'esistenza di forze economiche che sono "alle spalle degli uomini" e li condizionano, così la psicoanalisi ha messo in luce l'esistenza di forze psichiche che agiscono al di fuori di ogni consapevole volontà.

Quanto la conoscenza dell'universo dell'Arte abbia influito sul suo processo di pensiero emerge in diversi suoi accenni: "I poeti e i filosofi hanno scoperto l'inconscio prima di me; quel che ho scoperto io è il metodo scientifico che consente lo studio dell'inconscio" egli scrive nel "Discorso in occasione del suo 70° compleanno" (Freud, 1926) ed è evidente che concetti come: complesso di Edipo, sadismo, masochismo, narcisismo, nascono in area letteraria e mitologica prima che in psicoanalisi.

Proprio questa psicoanalisi tra "romanzo" e "scienza" è alla base di quella dicotomia e conflittualità che, partendo dall'epoca di Freud, si trascina fino ai nostri giorni.

Nel 1900 con la *Traumdeutung*, Freud ci introduce nel fantastico mondo dell'inconscio. Il linguaggio cifrato del sogno diventa il risultato della "deprivatizzazione del linguaggio pubblico".

Stabilisce con ciò una netta differenziazione tra il linguaggio dell'inconscio e il linguaggio della poesia. Mentre quest'ultima tende a rivelare quanto è inconscio attraverso la parola-simbolo (anche se ermetica), il sogno tende a nascondere, attraverso la parola quanto è inconscio. Nella verbalizzazione del sogno la parola privatizza il linguaggio pubblico, nella poesia pubblicizza il linguaggio privato. Ogni sogno racchiude in sé tutto l'universo del sognatore e, l'interpretazione analitica può solo esaurire una faccia del poliedro, lasciando la possibilità ad altre molteplici interpretazioni.

Anche l'opera d'arte è contenitore di tutto un mondo, quello dell'artista, conscio e inconscio. Davanti a tanta "vastità" Freud si blocca e in Dostoevskij e *il parricidio* (Freud, 1927) si dichiara impotente a penetrare nel nucleo della creazione artistica.

Affronta comunque gli aspetti psicologici, storici, sociali che stanno alla base di ogni produzione artistica e definisce l'Arte come "un ritorno del rimosso" istituzionalizzato e socialmente accettato. Egli attribuisce una funzione benefica all'opera d'arte, strumento di catarsi e veicolo positivo di desideri e pulsioni che altrimenti potrebbero manifestarsi in forma disgregante e distruttiva.

Se la civiltà impone continue rinunce alla soddisfazione delle pulsioni secondo un "principio di realtà", l'arte fornisce un'area di rivincita della fantasia, secondo il "principio del piacere".

L'arte allora come contrapposta alla vita, Arte come frutto del recupero delle forze inconsce e rimosse, e, attraverso la "sублиmazione" espresse in comunicazione formale.

Il piacere derivato dalla fruizione dell'Arte per Freud è una "promessa di felicità" ma non è chiaro quanto appartenga al mondo delle illusioni piuttosto che a quello della realtà.

Soltanto in un campo si è conservata l'onnipotenza del pensiero fino ai nostri giorni: in quello dell'arte. Nell'arte soltanto avviene ancora che un uomo ignorato dai desideri, elabori un'azione che assomigli all'appagamento e che questo gioco, in grazia dell'illusione artistica, provochi delle risonanze affettive come se si trattasse di cosa reale. A ragione si parla dell'incantesimo dell'arte e si confronta l'artista con l'incantatore.

Tale confronto è forse più importante di quanto esso vorrebbe essere. L'arte, che certamente non è cominciata quale arte per arte, stava originariamente al servizio di tendenze che oggi sono in gran parte cessate. Tra queste è lecito ammettere che vi si trovino parecchie intensioni magiche

(Freud, 1917)

Donde venga all'artista la sua capacità creativa non è problema della psicologia –ma dice anche– la psicoanalisi riconosce anche all'esercizio dell'arte una attività che si propone di temperare desideri irrisolti, e precisamente in primo luogo nello stesso artista creatore e in seguito nell'ascoltatore e nello spettatore (Freud, 1969).

Il collegamento che Freud fa tra Arte e Desiderio è alla base della elaborazione del discorso sull'arte che fa Fornari; da questa impostazione data al fenomeno artistico come funzione degli accoppiamenti (nella fruizione dell'oggetto artistico) dei desideri, l'un l'altro ricercantesi, del creatore e del fruitore di arte, nascerebbe pertanto una metodologia di ricerca sincronica e diacronica (Fornari, 1966).

La psicoanalisi può diventare uno strumento di indagine estetica se viene utilizzata come chiave di lettura della interrelazione degli elementi linguistici (consci e inconsci) e della trasformazione che essi subiscono.

L'artista dal "mare magnum" della significatività indistinta delle relazioni coinemiche, dove alberga il desiderio informe, emerge in un gioco a delfino, nel mondo esterno, dando forma al desiderio e denotandolo. Il fatto che la sintassi dei coinemi non sia legata alla esperienza storica, ma decisa dall'ordine significante creato dall'artista (sintassi dei significanti iconici) porta ad una organizzazione della vita emotiva.

Per cui se le emozioni incontrollate portano l'uomo alla sofferenza e alla percezione dolorosa della "mancanza", l'esperienza artistica permette che le emozioni trovino spazio per esprimersi grazie al controllo dato sia dall'ordine del processo culturale estetico, sia dalla possibilità di "mettere a confronto" i significati primari con i significati storici.

Il coinema (rappresentazione psichica della pulsione)

una volta entrato nel contesto del quadro, acquista senso in base al fatto che non parla più in funzione di se stesso, ma viene parlato dalla sintassi dei significanti, cioè dalla relazione tra le figure del quadro.

Se al posto di natura mettiamo il linguaggio coinemico come linguaggio naturale e al posto di humanitas mettiamo i linguaggi culturali, siano essi verbali o iconici, si può dire che la "poesia" cioè la comunicazione estetica, nasce da una elaborazione profonda e vitale, di un dramma che si colloca all'interno di questi linguaggi. Le emozioni sono un fatto naturale. Il trasformare le emozioni umane in emozioni estetiche richiede un particolare tipo di relazione tra linguaggio coinemico naturale e linguaggi artistici culturali

(Fornari, 1979a).

Il teatro e il mito

La funzione attribuita allo spettacolo del teatro presso gli antichi greci è indicativa di come naturalmente le antiche civiltà ricorressero a quanto era in loro potere per mantenere un equilibrio psicologico nella polis. La tragedia greca è da intendersi come fenomeno collettivo, religioso e catartico, quasi un prototipo di gruppo terapeutico.

Gli spettatori riuniti nel recinto sacro di Dioniso, sulle pendici dell'Acropoli partecipavano ad un rito e di questa funzione ne erano consapevoli quanto gli attori e gli autori.

Levi Strauss dice che la materia della tragedia è sempre costituita da un mito, il quale si pone come presa di coscienza di certe opposizioni e tende alla loro progressiva mediazione.

È molto importante che la tragedia abbia come materia un mito.

Erodoto racconta che il tragico Frinico fu punito e multato perché, mettendo in scena un fatto di vita contemporanea, la battaglia di Mileto, aveva prodotto il panico e la disperazione nel pubblico.

Fatti ben più gravi propongono tragedie come la trilogia dell'Edipo e dell'Oresteia o altre ancora, ma il popolo anche se fortemente coinvolto, non ne era destrutturato. Perché? Perché il teatro per il greco era vita dell'umanità, non biografia e l'uomo antico come il bambino non attua una distinzione tra questi due piani.

Quindi la posizione dei greci verso lo spettacolo tragico non era mai critica. La tragedia è un'esperienza insita nella storia dell'umanità, la gente riunita partecipa ad un'esperienza concreta. Nella stessa maniera in cui in uno psicodramma, la gente riunita in gruppo, ripropone nella specificità del problema personale, l'universalità di temi esistenziali, comuni all'umanità.

All'origine della tragedia c'era la musica, il coro dei Satiri. Nella melodia l'uomo si fonde con gli altri. Il divino entrava nel mondo dell'uomo con aspetti e caratteristiche terrene, e gli permetteva di proiettarsi in lui, identificarsi con lui, aspirare alla stessa eternità in una fusione con la natura non più intesa come madre castrante e crudele ma accettante e benevola. Nel suo interno l'individuo singolo andava alla ricerca di una individualità unica nella quale potersi rispecchiare, perseguendo, singolarmente, una legge uguale per tutti: "conosci te stesso".

86 Se indichiamo nella natura il dionisiaco e nell'individuo l'apollineo possiamo capire come nella fusione dionisiaca (pulsione naturale, ritorno regressivo all'Eden originario o all'utero materno) l'uomo soffra la paura della disintegrazione data dall'indefinito ma ne abbia anche estremamente bisogno perché solo da essa può trarre la spinta per l'individuazione.

Si è stabilita nel 534 l'origine della tragedia per opera di Tespi, nella realtà la prima tragedia si ebbe quando un uomo rivestì l'identità di un personaggio del passato e trascinò dietro di sé un coro proponendosi come protagonista di una nuova realtà.

Questo importante momento costituisce la fase di passaggio da una dimensione fantastica ad una dimensione simbolica oltre che segnare il passaggio dalla danza e la musica alla parola ed all'azione. Alla musica diamo il significato di impulso, energia, libido. Alla parola il significato di simbolo, immagine, illusione. La musica quindi rappresenta il desiderio (universale), alla parola diamo il significato di volontà (particolare).

Dalla musica quindi il mito che parla per simboli della conoscenza dionisiaca. È importante quindi la funzione della parola nella tragedia come importante è la differenza tra la tragedia ed i vari rituali mimici di identificazione che da sempre l'umanità ha messo in atto e sono ancora presenti in alcuni popoli primitivi.

Altrettanto importante il passaggio tra il raccontato ed il recitato, in quanto abbiamo una fusione temporale tra passato (raccontato) e presente (agito).

Gli attori nella tragedia greca recitavano, il coro cantava accompagnandosi con passi di danza. La funzione del coro era quella di costituire "un muro vivo contro l'assalto della realtà" (Schiller). Quale realtà? Quella profonda arcaica

che le gesta e le parole dell'attore e la realtà scenica presentavano o la loro di spettatori-attori? Analizziamo per un attimo la forma del Teatro, circolare, e pensiamo all'associazione che tale forma suggerisce. Seduti sui gradini gli spettatori riempivano lo spazio intorno all'orchestra che in quel momento costituiva l'ombelico del mondo e osmoticamente vivevano le emozioni relative alle azioni che venivano rappresentate, quasi uniti da un cordone ombelicale. Nel coro dell'orchestra il pubblico proiettivamente ritrovava se stesso; nel coro c'era lo spettatore ideale, l'unico spettatore, ognuno, dominando dall'alto del suo posto, contemplava se stesso come coreuta.

Per questo il coro è più antico dell'azione teatrale vera e propria. Perché esso rappresenta l'uomo e la massa, la forza dionisiaca che nel mondo apollineo delle immagini, scarica le sue tensioni e pian piano si evolve. Se lo spettatore si identificasse nell'attore, potrebbe avere la liberazione nell'illusione, mentre spezzandosi come individuo ed unificandosi con l'essere originario, attuava una catarsi vera, molto più profonda, in quanto entrava in contatto con le sue parti più arcaiche.

È come se il coro, unica realtà, producesse fuori di sé la visione e parlasse di essa e su di essa con tutto il simbolismo della danza, del suono e della parola (Nietzsche, 1977).

È una sorta di incantesimo; lo spettatore diventava Satiro e guardava fuori di sé quella visione che era il compimento apollineo del proprio stato dionisiaco.

Attraverso l'azione dell'attore, l'uomo cominciava il lungo percorso della sua individuazione, in maniera naturale, semplice e piana, anche se sofferta. Il linguaggio in Eschilo e Sofocle ha parole chiare i periodi sono semplici. Il lamento è quello di un bambino che direttamente si rivolge a dio-padre o invoca l'aiuto della madre.

L'immagine del coro greco riporta alla situazione terapeutica dei "gruppi" di lavoro. Il gruppo, e come luogo d'incontro, e come entità a se stante, ripropone un alveo di protezione, un grembo materno nell'interno del quale è possibile sia ritrovare tracce di vissuto arcaico, sia vivere o rivivere simbolicamente momenti nodali dell'esistenza. La sofferenza dell'umanità affonda le sue radici in situazioni sempre uguali e sempre nuove: la separazione dalla madre, la paura della morte, il problema edipico, il porsi come individuo nei confronti di se stesso e dell'altro.

Da quando l'uomo visse il cataclisma della nascita, uscendo dal ventre della madre, la morte connessa con la vita, divenne una situazione insieme desiderata e paventata. Da una parte la madre ha desiderato trattenere il figlio nel suo ventre (per paura di uccidere o di morire) dall'altra, l'atto dell'inevitabile espulsione è stata per tutti, sofferenza, squarcio, rottura, pericolo di morte.

Sempre rimarrà nella madre il desiderio del proprio figlio, sempre nel figlio rimarrà la nostalgia del paradiso perduto.

Ogni esperienza di vita porterà in sé un "ricordo" e una nostalgia.

Noi ben sappiamo come in ogni innamoramento, si riproponga a livello inconscio una situazione già vissuta di onnipotenza e di dipendenza, come conflittuale e sofferta sia sempre questa rinnovellata simbiosi e come ci sia bisogno che definitivamente venga risolta. Il cordone ombelicale non si taglia

mai una sola volta; continuerà a rinascere fino a che non avviene la fusione interiore tra le due immagini di donna e di madre e non verrà accettata la figura del padre.

Il momento terapeutico è un momento esperenziale importantissimo, durante il quale l'uomo si incontra, si riconosce e nella metafora del gesto e della parola, si riappropria di quanto, dentro di lui, a lui stesso era nascosto.

Nella tragedia di Edipo, Colono rappresenta il ritorno dalla vecchiaia all'infanzia, la rielaborazione, attraverso la ricostruzione, il ritorno verso il ventre della madre, ventre più accogliente che rappresenta sia la morte che la nascita di Edipo. La morte di Edipo, secondo la leggenda, avverrà per spalancamento della terra; è la reinfetazione in un grembo universale. Per potersi liberare Edipo ha ripercorso la sua strada fino alla nascita ed è solo a Colono, nel bosco delle Eumenidi che la tragedia si definisce. Edipo ha spezzato le leggi morali, ha infranto l'ordine del presente e del futuro, ha sperimentato la dissoluzione della natura anche su se stesso e proprio grazie a questa trasgressione è emerso individuo.

È la legge dell'individuazione, il vero incantesimo della natura, come dice Nietzsche (op. cit.), già verificata in precedenza come causa.

Ritornando nel mito, incontriamo l'uomo che sfida i Titani, si conquista da sé la propria identità perché tutta l'esistenza ed i limiti di essa li ha dentro di sé.

Prometeo, nel perseguire la giustizia contro gli stessi dei, misere proiezioni questa volta di invidie e gelosie, emerge come individuo sconfinatamente dolente ma creatore di uomini. E se il mito con Edipo ci dà l'ineluttabilità della sofferenza, con Prometeo ci dà la potenza, la speranza, il fuoco del desiderio ma anche della purificazione. In esso c'è la presenza dell'elemento divino e dell'elemento umano fusi insieme (il fuoco viene rubato agli dei).

Il desiderio dell'uomo di vincere la morte, di travalicare l'umano, essere l'unica essenza del mondo, provoca in lui sofferenza e contraddizione, ma non può farne a meno perché proprio questo fa di lui un uomo.

Goethe dice che ogni tragicità è fondata su un conflitto inconciliabile e che se interviene o diventa possibile una conciliazione, il tragico scompare. Per l'uomo inconciliabile è il conflitto tra libertà e necessità, tra l'azione in vista di un fine e le forze che ne impediscono il raggiungimento (siano esse metafisiche, storiche o psicologiche).

La tragedia è un esempio di come si può prendere coscienza di tale conflitto e di come, attraverso la forma artistica si possa esorcizzare il sentimento della frustrazione. Oggettivare, proiettare fuori di sé l'arcano, rende più accettabile l'impotenza, che diventa non più l'impotenza dell'uomo ma caratteristica del vivere umano.

L'eroe tragico assumeva su di sé la responsabilità della propria condizione. Edipo si è misurato col proprio destino. La legge suprema imposta dagli dei era ed è il libero arbitrio. Nell'"Edipo a Colono" alla fine trionfa l'uomo, dopo aver sperimentato la propria impotenza, aver messo a repentaglio la propria volontà, aver sofferto il disagio enorme della sua fragilità di fronte all'ignoto. Se il dolore e l'angoscia avviliscono, la catarsi risana.

La morte per il greco non aveva il significato che noi le attribuiamo. La peste

non è la morte che rimuoviamo per vederla nostro malgrado ritornare; la peste era qualcosa di sempre presente per il greco sia nella struttura simbolica che nella struttura reale. Questa morte che compare nella relazione analitica reificata nel silenzio come luogo dell'altro è testimonianza di verità delle due sole relazioni che l'inconscio contiene: la nascita e la morte.

Nell'esperienza analitica è possibile la reinfetazione simbolica, il ritorno alla fase preedipica, il ricupero narcisistico dell'onnipotenza. Solo nello sporgersi pericoloso dell'analista nei confronti del paziente, nel suo reinvestirsi, nel suo coinvolgersi affettivamente, nel suo accettare di nuovo il disastro, la catastrofe della nascita che vi è la possibilità che l'lo distrutto, l'lo annichilito, l'lo preedipico del paziente superi l'annichilimento di una perdita onnipotenza. È nella stanza dell'analisi in quella posizione regredita e spesso fetale sul lettino o sulla poltrona che il paziente sofferente incontrerà l'lo dell'analista che con la sua maieutica tenderà una mano al nascituro per introdurlo al mondo degli uomini.

È solo da questa tragedia analitica (Bion) nasce l'lo; da una parte il paziente rischia l'afanisi, l'annichilimento, il suicidio; dall'altra la persona dell'analista, coinvolto affettivamente ed emotivamente con l'lo del paziente, restituisce la gioiosa voglia di ritornare alla vita. È in un rapporto sano con la madre e nel riconoscimento del desiderio del padre che avviene l'identità; il codice materno si è fuso col codice paterno, c'è la pace fra l'lo e il suo ideale. Può l'uomo finalmente consentirsi quei rapporti affettivi che gli garantiscono e gli consentono di essere in ogni situazione padre e madre nei confronti di se stesso e degli altri e di comunicare affettivamente ciò che del padre e della madre ha introiettato.

Il teatro e l'elaborazione della morte (da Fornari, 1979a)

Il teatro è mimesi simultanea del sonno, del sogno e della veglia. Le relazioni che legano attori e spettatori sono funzioni motorie e produttrici di sogni per gli attori e funzioni percettive e ricettive di segni per gli spettatori. Insieme costituiscono una coppia oppositiva e complementare che ha la "funzione di significare la dissociazione tra motilità e sensorialità specifica del sonno".

La scena teatrale è come la scena di un sogno rappresentato dagli attori che agiscono i fantasmi degli spettatori metaforicamente addormentati. In tal sonno il teatro è "un'istituzione circadiana" che racchiude in sé il sonno (la notte) e la veglia (il giorno) ed è insieme presenza e sua rappresentazione; si può perciò paragonare al sogno nel quale l'onnipotenza del desiderio porta il segno onirico a coincidere confusivamente con la presenza di ciò che significa.

L'elemento che contraddistingue il teatro dal sogno è che nel teatro si può rappresentare l'angoscia o qualunque altro "affetto" senza esserne mai catturati.

"Instaurando la specificità di una produzione segnica che implica la simultaneità della presenza e della rappresentazione" il teatro rende possibile la fruizione del sogno e del risveglio contemporaneamente, trasformando a volontà la rappresentazione in presenza e viceversa.

Nel teatro l'attore è una persona che rappresenta un personaggio, lo presentifica ma contemporaneamente ne nega la presenza. Ciò che viene rappresentato diventa sogno collettivo e pertanto pubblico e come tale serve a scongiurare gli incubi privati.

Da quando Freud ha scoperto che la vicenda di Edipo non è un misfatto ma una regolarità "notturna" delle vicende affettive umane, il teatro mostra che le società umane si sono preoccupate di rappresentare attraverso incubi collettivi, funzionalmente ed esteticamente controllati, il terrore degli incubi privati. Parallelamente alla relazione tra presenza e rappresentazione, il teatro porta il discorso sulla relazione tra l'essere e l'apparire, tra persona cioè e personaggio, tra rappresentante e rappresentato. L'apparire senza essere nel teatro come nell'incubo svolge la funzione di elaborazione del lutto attraverso la possibilità per entrambi di produrre segni capaci di evocare la morte e contemporaneamente farla evolvere dalla presenza alla rappresentazione.

¹ Comprendiamo nella sfera degli affetti anche l'odio, l'aggressività e ogni manifestazione relativa alla sfera dell'intersoggettività.

² Cfr. il *Cratilo* di Platone, relativamente al problema dell'origine della lingua "culturale" o "naturale".

³ *Teoria Coinemica* = Teoria psicoanalitica del linguaggio, basata sulla semiosi affettiva.

Analisi Coinemica = Analisi del linguaggio basata sulla semiosi affettiva. Nata come analisi del testo scritto, è stata in seguito utilizzata come analisi di qualunque forma di linguaggio verbale e non verbale.

Coinema (dal greco Κοινος = comune) = neologismo coniato da F. Fornari per indicare l'unità elementare di base del significato affettivo. I coinemi, come significati comuni di svariati significanti, sono invariati e innati; corrispondono a pre-oggetti elementari della vita affettiva e sono alla base di ogni linguaggio umano. Corrispondono ai denotati simbolici del sogno e cioè: madre, padre, bambino, fratello (relazioni di parentela) organi sessuali (corpo erotico) nascita e morte. (S. Freud ha considerato precostituiti filogeneticamente il simbolismo onirico, le fantasie primarie e gli affetti. "Introduzione alla psicoanalisi", vol. 8, p. 368; "L'uomo Mosé", vol. 11, p. 448; "Analisi terminabile e interminabile", vol. 11, p. 523, ed. Boringhieri).

I coinemi si distinguono in "parentemi" ed "erotemi" (parallelamente nel linguaggio, i primi sono resi da sostantivi e aggettivi, i secondi dai verbi).

I coinemi della nascita e della morte combinandosi oppositivamente con tutti gli altri coinemi "significano" l'istinto di conservazione della specie (erotemi) e di conservazione della cultura (parentemi).

Essi presiedono alla forma più primitiva di "combinazione coinemica" cioè, grazie a loro, si struttura la connotazione oppositiva: buono-cattivo, positivo-negativo, amico-nemico ed inoltre danno origine alla struttura elementare della significazione affettiva:

- *coinomie diadiche* – relazione madre-bambino;
- *coinomie triadiche* – complesso edipico-scena primaria;
- *coinomie tetradiche* – due maschi - due femmine;
- *coinomie collettive* – collettivo buono - collettivo cattivo.

Bibliografia

- BION W.R., 1971, *Esperienze nei gruppi*, Armando, Roma.
- BIOTTI V., 1987, *Teoria coinemica e linguaggio cinematografico*, in "Psicoanalisi-Arte-Persona", a cura di F. Maisetti, Franco Angeli, Milano.
- CASSIRER E., 1968, *Linguaggio e Mito*, Saggiatore, Milano.
- CASSIRER E., 1976, *Filosofia delle forme simboliche – Il linguaggio*, La Nuova Italia, Firenze.
- CHOMSKY N., 1970, *Saggi linguistici*, Boringhieri, Torino.
- F. SCHILLER, 1981, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, tr. R. Precht a cura di Berardinelli, Abete, Roma.
- FORNARI F., 1966, *Nuovi orientamenti nella psicoanalisi*, Feltrinelli, Milano.
- FORNARI F., 1970, *Psicoanalisi della situazione atomica*, Rizzoli, Milano.
- FORNARI F., 1976, *Simbolo e codice*, Feltrinelli, Milano.
- FORNARI F., 1978, *Strutture affettive del significato*, Cortina, Milano.
- FORNARI F., 1979a, *Coinema e icona*, Il Saggiatore, Milano.
- FORNARI F., 1979b, *I fondamenti di una teoria psicoanalitica del linguaggio*, Boringhieri, Torino.
- FORNARI F., 1984, *Psicoanalisi della musica*, Longanesi, Milano.
- FORNARI F., Fornari B., 1974, *Psicoanalisi e ricerca letteraria*, Principato, Milano.
- FREUD S., 1906, *Sulla Gradiva di W. Jensen*, Opere, Vol. 5, Boringhieri, Torino.
- FREUD S., 1915, *Introduzione alla Psicoanalisi*, Opere, Vol. 8, Boringhieri, Torino.
- FREUD S., 1917, *Totem e tabù*, Opere, Vol. 7, Boringhieri, Torino.
- FREUD S., 1926, *Discorso per il 70° compleanno*, Opere, Vol. 10, Boringhieri, Torino.
- FREUD S., 1927, *Dostoevskij e il parricidio*, Opere, Vol. 10, Boringhieri, Torino.
- FREUD S., 1930, *Scritto in occasione del conferimento del premio Goethe*, Opere, Vol. 11, Boringhieri, Torino.
- FREUD S., 1969, *Saggi sull'arte, la letteratura, il linguaggio*, Opere, Vol. 2., Boringhieri, Torino.
- GOETHE J., 1969, *Opere*, a cura di L. Mazzucchetti, Sansoni, Firenze.
- GRAVES R., 1963, *I miti greci*, Longanesi, Milano.
- JAKOBSON R., 1978, *Segno e sistema del linguaggio – Lo sviluppo della semiotica*, Bompiani, Milano.
- LEIBNIZ G.G., 1948, *La monadologia*, di G. De Ruggero, Laterza, Bari.
- LÉVI STRAUSS C., 1978, *La linguistica e le scienze dell'uomo*, Il Saggiatore, Milano.
- Lombardo e Fiorelli (a cura di), 1985, *Biswanger e Freud*, Boringhieri, Torino.
- LOTMAN J., USPENSKY B.A., 1975, *Semiotica e cultura*, Ricciardi, Milano.
- NIETSCHE F., 1977, *Origine della tragedia*, Adelphi, Milano.
- SCHILLER F., 1973, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, a cura di A. Sbisà, Nuova Italia, Firenze.
- WATZLAWICK P., 1971, *Pragmatica della comunicazione*, Astrolabio, Roma.