

TIZIANA FRACASSI

COINEMA E RAPPRESENTAZIONE ESTETICA

Un libro di Franco Fornari

Nel rendere brevemente conto dell'ultimo libro di Franco Fornari, *Coinema e icona. Nuova proposta per la psicoanalisi dell'arte*, sembra utile prendere le mosse dalle analisi che nei primi capitoli sono dedicate alla nozione di *segno*. Tali analisi riprendono e sviluppano i risultati già raggiunti in *I fondamenti di una teoria psicoanalitica del linguaggio*, opera pubblicata come *Coinema e icona* nel 1979 e presentata dall'autore come un tentativo di « 'radicalizzazione' delle implicazioni della teoria freudiana del simbolo » (p. 11), inteso (sulle orme di Lacan ma con intenti e esiti diversi da quelli dello psicanalista francese) a radicare definitivamente la psicoanalisi sul terreno linguistico e semiotico.

Il punto di partenza di Fornari è la fondamentale regola semiotica secondo cui nessun segno può essere segno di se stesso; un segno infatti rappresenta sempre qualcosa d'altro da sé per cui « sul piano del desiderio presuppone sempre una condizione di delusione, nei riguardi del qualcosa che rappresenta » (p. 26). Certamente il segno, rappresentando qualcosa che è assente, lo rende per ciò stesso in qualche modo presente, gli dona o gli restituisce una qualche presenza; ma nel contempo e per lo stesso motivo il segno frustra l'illusione che si possano far esistere le cose semplicemente rappresentandole.

Questa illusione che il segno frustra è tipicamente l'illusione onirica (« Nel sogno significare il desiderio coincide con la sua realizzazione », p. 41) che secondo Fornari si ripropone nel rifiuto della rappresentatività proprio di gran parte dell'arte moderna, la quale persegue appunto la negazione di qualsivoglia rapporto sia con ogni referente storico, sia con quel referente che è il desiderio. Esempi di questo rifiuto sono per Fornari lo *Scolabottiglie* di M. Duchamp, un oggetto che non rappresenta, ma si presenta cedendo alla *hybris* di voler essere segno di se stesso, e il *Quadrato nero* di K. Malevich, uno degli esiti più radicali di un'arte programmaticamente aniconica. Sogno e arte (una certa linea dell'arte del '900) soggiacciono così a quel principio di confusività che esprime la significatività indistinta dell'inconscio e che consiste nella risoluzione della rappresentazione in presenza e quindi nella confusione tra significante, significato e referente. Una confusione che è poi, come ha mostrato tra gli altri E. Cassirer, alle radici del comportamento magico nel quale manca « ogni sicura distinzione tra la semplice 'rappresentazione' e la percezione 'reale', fra desiderio e realizzazione, fra immagine e cosa » (*Filosofia delle forme simboliche*, Firenze 1961-66, vol. III, p. 89).

In questo quadro semiotico, qui evidentemente appena richiamato, Fornari inserisce la teoria coinemica, che costituisce il luogo in cui la sua proposta intende compiere e oltrepassare, radicalizzare appunto, l'originaria teoria freudiana. I rap-

porti che intercorrono tra quest'ultima e la teoria coinemica possono essere chiariti precisando quelli che per Fornari sono i meriti e quelli che invece sono i limiti di Freud. Il merito di Freud è stato quello di averci « messi di fronte alla scoperta dell'inconscio come luogo dove esiste una tensione verso la significazione della quale l'uomo non sa nulla e che si articola con i processi di significazione coscienti, in qualità di significato sconosciuto »; il suo limite è stato quello di aver postulato il significato sconosciuto solamente « per spiegare il perturbamento della significazione » (p. 9), dai lapsus alle trasgressioni nevrotiche, laddove ciò che va innanzitutto spiegato è la *regolarità* costitutiva dei molteplici linguaggi storico-culturali.

Ciò avviene postulando per ogni segno, oltre alla referenza lessicale o iconica, una referenza coinemica e affermando di conseguenza l'esistenza, accanto a una semantica cosciente, di una semantica inconscia i cui significati intrattengono una *relazione generativa* con gli infiniti significanti dei linguaggi storico-culturali. A questi significati Fornari dà il nome di *coinemi* (dal greco *koinòs* = comune), definendoli come le « unità elementari del significato affettivo » (*I fondamenti*, cit., p. 13). Di numero finito, essi sono degli apriori affettivi metastorici, « pur essendo fungenti solo nella commensalità della storia » (p. 4), che vengono a costituire nel loro insieme la competenza affettiva di ogni soggetto. Definiti altresì come le più elementari rappresentanze psichiche della pulsione, i coinemi corrispondono ai denotati simbolici del sogno rintracciati empiricamente da Freud: il corpo umano, la nascita, la morte, il padre, la madre, il bambino, il fratello, la nudità, gli organi sessuali. Sono perciò raggruppabili in *parentemi* e *erotemi* a seconda che si riferiscano alle più elementari relazioni di parentela o alle relazioni sessuali e in genere al corpo umano.

A partire dalla teoria coinemica, Fornari propone una spiegazione dello sviluppo della capacità di simbolizzazione che è anche una reinterpretazione di quel fenomeno della coazione a ripetere che Freud aveva spiegato postulando l'istinto di morte. Tale capacità non si sviluppa finché il soggetto mantiene nella presenza esclusivamente ciò che è piacevole e espelle, evacua ciò che è spiacevole. Essa infatti comporta la capacità di mantenere nella presenza gli oggetti piacevoli, senza esserne distrutti, la qual cosa è possibile trasformando la presenza in rappresentazione e distinguendo significante, significato e referente.

In *Coinema e icona* questi nessi introducono specificamente a una indagine sulla produzione dei segni *artistici*. « L'esperienza artistica — scrive Fornari — permette di fare in modo che le emozioni vengano evocate e nello stesso tempo governate dall'ordine del processo culturale estetico » (p. 102). Così nel teatro tragico la coesistenza di presenza e rappresentazione (che corrisponde al rapporto successivo sogno-risveglio) permette di « rappresentare l'incubo senza esserne catturato », di « rappresentare l'angoscia senza essere angosciato » (p. 65) (*elaborazione apotropaica del lutto*). Ma l'arte permette anche di affermare la presenza di qualcosa che è stato presente e ora non lo è più, in quanto la sofferenza provocata dalla rappresentazione di qualcosa che non è più viene mitigata da quella presenza parziale che la rappresentazione pur consente (*elaborazione nostalgica del lutto*).

Gli accenni precedenti non rendono conto certamente dell'ampiezza teorica come della ricchezza di analisi e di esemplificazioni di cui è intessuto *Coinema e icona*. Andrebbero ricordate in particolare le analisi di alcuni quadri (la *Tempesta* di Giorgione, il *Concerto campestre* di Tiziano e *Amor sacro e amor profano* di Tiziano), analisi che costituiscono un test importante per la teoria coinemica essendo applicate a opere d'arte che hanno alle spalle una lunga, ricca e controversa storia di interpretazioni. Fornari rifiuta le interpretazioni allegoriche (tra cui quella recente

di M. Calvesi) che dei quadri in questione sono state date in quanto ogni interpretazione allegorica, svincolando del tutto l'opera dal processo di significazione inconscia, è incapace di render conto dell'emozione estetica e quindi della fruizione del quadro.

Proprio l'accento a questo convincente rifiuto o meglio ridimensionamento dell'interpretazione allegorica permette di esplicitare alcuni dei limiti che la nozione di segno, interpretata nel quadro della teoria coinemica, comporta.

Fornari, si è detto, rifiuta l'interpretazione allegorica perché in essa i segni sono intesi come allegorie il cui rapporto con il significato è mediato da uno sfondo concettuale rintracciabile e ricostruibile solo storicamente. Per la teoria coinemica, invece, il segno ha un rapporto immediato con il significato (coinema), sussistendo tra questo e quello una relazione generativa. Il fatto che il segno nasca proprio dal rifiuto della confusione tra significante, significato e referente non è qui un'obiezione al carattere immediato di quel rapporto. I coinemi infatti, « intesi come oggetti generatori di oggetti » (p. 170), sono « presenze affettive » che animano invisibilmente gli stati del mondo sulla base di un codice naturale. Ne segue che sul *piano del sapere* non vi è divario tra il segno e la realtà simbolizzata; il divario sussiste invece sul *piano del desiderio*, essendo l'assenza che il segno presuppone sempre una perdita di esistenza.

Le conseguenze di questa impostazione per una teoria del segno e in particolare dell'immagine artistica sono assai problematiche. L'arte sembra infatti destinata a produrre segni che rappresentano sempre di nuovo qualcosa d'altro da sé senza però che questi segni possano mai disporsi a costituire la storia di un approfondimento mai esaurito della realtà simbolizzata. Così per Fornari l'arte è sorta « per celebrare il lutto sotto forma di memoria degli oggetti perduti » (p. 201); in questo modo però al segno artistico viene tolta ogni apertura o tensione verso il futuro (che sorge solamente dal nesso di identità-differenza tra segno e realtà) e si finisce con l'identificare, contro quelle che abbiamo visto essere le intenzioni esplicite, la rappresentazione di un oggetto con la sua percezione.

Fornari accenna a questi temi quando sottolinea che « l'arte non è mera produzione di segni: è produzione di segni nuovi » (p. 159) sostenendo che ciò è possibile solo attraverso « la discesa agli inferi coinemici », la quale « al tempo stesso in cui crea indistinzione, crea anche un rimescolamento dell'informazione che dà ai significati la prospettiva di poter percorrere sempre nuove strade verso nuovi significanti: significati finiti che corrono verso la semiosi infinita, nell'universo della generazione » (p. 159).

Dispiace che Fornari abbia lasciato cadere questi accenni che, se indagati fino in fondo, avrebbero portato a interrogarsi sul nesso che nell'arte c'è tra emozione estetica e esperienza di verità. Ma forse va avanzato il sospetto che sia proprio l'idea di oggetto con cui opera la teoria coinemica (un'idea dalle forti connotazioni naturalistiche) a rendere per questa teoria la questione dell'esperienza di verità che il segno artistico consente ovvia da un lato insolubile dall'altro.