

Sulla struttura e caratteristiche dello spazio grafico dallo scarabocchio alla scrittura

1)

Linguaggio simbolico e convenzionale

Per Inconscio io intendo quel *mondo* che si manifesta in noi facendo assumere alla realtà nella sua interezza un carattere simbolico. Col suo linguaggio simbolico l'Inconscio ci permette di entrare in *relazione diretta* col creato, di sentirlo vivo e comunicante; ci rivela un'appartenenza di cui possiamo divenire coscienti grazie alla possibilità di vibrare con esso, di essere un tutt'uno. Se non ne facessimo parte integrante, l'Inconscio non ci sarebbe, e il mondo rimarrebbe fuori di noi, distaccato nella sua oggettività. Nel mondo simbolico tutto è *comunicazione espressiva*, spontanea, poiché ogni cosa vive. L'Inconscio è una *realtà* che non può essere studiata, poiché, osservata dall'esterno, con occhio scientifico, risulta inesistente per la percezione categorizzante: la natura *vivente* viene ridotta a mondo *fenomenico*. Realtà, dunque, non percezione primitiva e animistica del bambino destinata a scomparire col suo sviluppo e con la conquista della percezione oggettiva del mondo, l'unica a essere considerata reale nella civiltà della scienza e della tecnica. Il bambino è poco dotato per la razionalità (realismo ingenuo), poiché non è ancora capace del necessario distacco dalle cose, ma è molto dotato per l'intuizione, ha una grande e viva partecipazione con tutto, seppure inconsapevole. Il fatto che proietti se stesso non è segno d'inferiorità percettiva, poiché lui è in rapporto biunivoco con il mondo, non un osservatore distaccato. In un rapporto autentico tra persone entrambe le parti proiettano se stesse, ma nel contempo ascoltano l'altro. Ciò che conta è che l'ascolto sia un vibrare con l'altro, perché solo così lo si capisce. Se per evitare proiezioni ci si avvicina all'altro mentalmente, non lo si capisce veramente, lo si inquadra in uno schema di riferimento concettuale. Le risonanze interiori vengono sia dai nostri vissuti personali che dalla nostra condizione di essere umani, non può essere diversamente. Se sono vissuti positivi, non disturbano l'ascolto, anzi lo favoriscono; se sono negativi, bisognerebbe sanarli. Non c'è vera comunicazione senza comunicazione di sé e ascolto partecipe dell'altro, ossia circolazione di vissuti: altrimenti che cosa si comunica, informazioni?

La comunicazione è una scelta, è intenzionale, non una necessità: dove regnano solo la necessità, la legge, la logica, là non c'è comunicazione. Il linguaggio puramente logico, come quello della matematica, non è comunicativo, non esprime niente, dà *informazioni*, come ne può dare un termometro. Anche se avessimo una mole immensa di dati sul mondo spontaneo e li trattassimo con algoritmi complessi e sofisticati, non capiremmo nulla di lui, ne rimarremmo fuori. Bisogna imparare a raccogliere anche le comunicazioni, non solo informazioni: le informazioni che otteniamo sulla natura non ci dicono ciò che essa comunica, come le informazioni sulla conformazione e colorito di un volto non ci trasmettono necessariamente ciò che sta esprimendo. C'è chi "ascolta" la musica e non prova niente, registra solo informazioni acustiche. Il simbolo scuote dentro, il segno ci lascia tranquilli, come di fronte a un numero. Mentre per capire un segno è necessario possedere la chiave di lettura costituita dal suo significato *appreso* (concetto), per capire un simbolo è necessaria quell'altra chiave che è il suo significato *innato* (simbolo). Ma s'intuisce, e quindi si capisce il linguaggio simbolico, soltanto se si *ascolta* ciò che la natura ha a dirci. Le informazioni non ci mettono in *relazione* con niente,

servono a *padroneggiare* ciò che è d'ordine razionale. L'osservazione scientifica, lo sappiamo, non è la via d'accesso alla comprensione del *lato spontaneo* della natura – la sua espressione di sé –, bensì alla conoscenza del *lato razionale* – le sue leggi –; ma a ciò si accompagna la convinzione che in essa non vi sia alcun fine. Se in essa non si percepiscono dei fini, non la si *ascolta*, si cerca di capire come *funziona*. Si fa così anche con la percezione dell'espressività: si cerca di capire come funziona. Più si avanza nella conoscenza oggettiva, più si arretra nell'impatto emotivo: si sa tutto, ma non si prova niente.

I simboli naturali vanno *immediatamente sentiti*, non si apprendono a scuola, appartengono a un linguaggio innato, che si sviluppa solo se opportunamente stimolato. Ciò che vale per il linguaggio parlato vale anche per quello simbolico: se non lo si apprende fin da piccoli, molto difficilmente lo si apprenderà poi. L'intuizione permette di percepire quel mondo di significati non accessibili alla ragione, poiché sono razionali ma *spontanei*, vale a dire non sono categorizzabili pur avendo un significato.

Il suono, sia come linguaggio articolato (parola) sia come puro suono (musica), esprime qualcosa, ha un *contenuto*: tutti ne comprendono il contenuto concettuale, ma non tutti quello simbolico. Anche le forme libere e i colori possono avere un contenuto espressivo, incomprensibile ai più, come dimostrano certe forme d'arte. Se togliamo il contenuto concettuale dalla comunicazione normale, non rimane un niente ma il contenuto simbolico, più o meno ricco. Accade la stessa cosa se togliamo il contenuto descrittivo (referente) da un disegno spontaneo: rimane il suo contenuto espressivo. Anche il foglio bianco ha dei contenuti, e lo ha capito bene Kandinsky che sentiva la superficie della tela viva come un organismo. Ma chi non sente dentro di sé il mondo simbolico vede quella superficie unicamente come una tela. Solo il puro segno convenzionale, spogliato del suo contenuto concettuale, non lascia niente dietro di sé, come un carattere di stampa. Avendo presente il classico triangolo semiotico di Ogden e Richards, risulta che in assenza d'oggetti – realtà anoggettuale – esso si riduce a un segmento verticale a causa della coincidenza di segno e cosa (referente): il segno e il significato diventano simbolo e intuizione rispettivamente (Fig. 1). Il mondo simbolico è dunque una realtà che potremmo chiamare anoggettuale, nel senso che i simboli non sono ciò che appaiono a una mente razionale, non rappresentano “cose”. Mentre il segno sta al posto di qualcos'altro, il simbolo è in relazione a se stesso. Per questo, se lo si vuol comprendere, va immediatamente sentito, afferrato con l'intuizione, non con la logica.

Disegno spontaneo e spazio topologico–relazionale

Qui verrà usato il termine Sé per indicare la personalità del bambino in quella fase di sviluppo interiore in cui ha ancora un'indistinta consapevolezza di sé e degli altri; il riconoscimento dell'altro nella sua alterità richiede la formazione dell'Io, vale a dire dell'individuo consapevole di sé e degli altri, distinto e separato dal proprio ambiente, con capacità di giudizio e d'introspezione. Il Sé è dunque contrapposto all'altro ma non corrisponde alla propria persona, bensì a quella parte centrale della personalità che si sente parte del tutto, si vive come qualcosa di universale; inizialmente è il bambino che si sente ancora parte della madre. Il simbolismo dell'albero qui proposto (v. Fig. 4) mostra in maniera semplice ma chiara la correlazione con la costituzione interiore dell'uomo: mentre l'Io è rappresenta-

to dall'albero nella sua interezza, il Sé è rappresentato dal tronco.

Considerazioni analoghe valgono per la scrittura, in cui il tracciato grafico nella sua interezza rappresenta l'Io e il corpo centrale il Sé. Il Sé, dunque, investe su se stesso (narcisismo) e non sugli altri, poiché essi esistono soltanto in funzione di lui. Non solo, la sua parte più interna dovrebbe restare inaccessibile da fattori esterni, identica a se stessa. E' l'Io che investe sugli altri, come l'albero protende i suoi rami nell'ambiente. Il Sé non si esprime come l'Io, non conosce la logica, le categorie, l'osservazione distaccata del mondo. Se vogliamo, il Sé è il bambino in noi.

Il foglio bianco percepito a livello inconscio non è vuoto. Lo spazio occupato dal disegno spontaneo e dalla scrittura è uno spazio topologico (Fig. 2); esso si differenzia da quello euclideo perché non è misurabile, è costituito da luoghi, ed è anche uno spazio *relazionale*, poiché è abitato.

Nel disegno spontaneo, al contrario del tracciato grafico, non c'è lo scorrere del tempo, il prima e dopo in sequenza temporale; c'è un'unità di tempo, luogo e azione (rappresentazione tematica, conscia o inconscia) per ogni storia disegnata. Si può disegnare qualcosa cominciando da qualunque parte del foglio, non prima a sinistra e poi a destra. Vedendo un disegno finito, non si può sapere qual è stata la sequenza d'esecuzione delle parti, si sa solo dove esse sono state disegnate, la loro *collocazione* spaziale, il loro *orientamento* (di movimento, di postura) verso sinistra o destra, ma non quello temporale: spazialità senza temporalità. La percezione di passato e di futuro in età prescolare è sostituita da quella di *vicinanza-famigliarità* (sinistra: nido) e di *lontananza-estraneità* (destra: mondo sconosciuto). La sinistra e la destra rappresentano il vicino e il lontano affettivamente: il mondo noto da cui si viene e il mondo nuovo verso cui si va in esplorazione. Lo spazio topologico del Sé è uno spazio emotivo e affettivo, è come una casetta che ha una parte protettiva sentita come *nido* (sinistra) e una parte aperta agli *altri* (destra). Siccome il foglio nelle prime tre fasi non contiene il mondo esterno (mondo materiale), esso rappresenta unicamente il mondo interiore del bambino, lui stesso, la sua *storia* (identità e vissuti); nel disegno spontaneo vediamo la sua posizione nei confronti dei contenuti del tema trattato. Il mondo come egli lo vive, non com'è.

Nello scarabocchio lo spazio è fisico, è la *Terra*, sulla quale il bambino traccia i suoi segni. Insieme allo scarabocchio e prima delle figure verticali appaiono le *figure alla rinfusa*, che mancano di quell'autonomia assicurata dalla verticalità, dalla postura eretta; esse indicano che non si ha ancora una propria collocazione ben definita (individualità), che si appartiene in modo indistinto al tutto, per vicinanza-contatto come in un mucchio. In questa rappresentazione grafica c'è lo spazio protettivo, uno spazio contenitore, percepito come un *nido*. In quella con le figure verticali abbiamo lo spazio emotivo-affettivo, il mondo familiare, la *casa*. Infine, nel disegno realistico e nella scrittura siamo in presenza dello spazio razionale, il mondo della *società*. Quindi, nell'ordine, abbiamo: Terra (Inconscio), nido (Sé), casa (formazione dell'Io), società (sviluppo dell'Io verso lo stato adulto). Ovviamente, non ci sono confini rigidi tra le varie fasi, i limiti sono indicativi. Nella fase iniziale dello scarabocchio il bambino si muove tra l'Inconscio da cui viene e il Sé verso cui tende. I due poli entro cui si muove il bambino nella scuola materna sono invece il Sé da cui viene e l'Io verso cui tende. Nella scuola elementare tende dall'Io in formazione verso l'Io adulto. Lo spazio topologico diventa uno spazio *relazionale*, nel senso comune del termine, quando il bambino incomincia a sviluppare un sentimento, vale a dire a iniziare dalla rappresentazione di figure verticali comprese tra la striscia della terra e quella del cielo: lo sfondo bianco tra esse rappresenta il suo mondo interiore, il mondo

dei sentimenti. Prima di allora la relazione era incentrata essenzialmente sulle sensazioni, sulla fisicità del rapporto, vuoi con la madre nutrice (Terra) vuoi con la madre protettiva (nido). Però il sentimento si sviluppa pienamente solo molto più tardi, con la maturazione completa dell'individuo. È il sentimento che permette la formazione dei valori e della coscienza morale.

La conoscenza dell'altro è immediata (diretta) a livello di Terra e nido, inizia a essere pensata a livello di casa ed è prevalentemente pensata a livello di società. In altre parole, si passa dal rapporto di fusionalità a quello di legame intimo e stretto, per giungere infine a quello di conoscenza esterna, per categorie. Il rapporto diretto si basa sulla reciprocità e vede le due parti l'una di fronte all'altra, di faccia, come avviene nelle raffigurazioni primitive (Fig. 3); nel rapporto indiretto l'altro è visto di profilo, da un'altra prospettiva, distaccata o, se si preferisce, di minore partecipazione, una posizione che consente di osservare senza essere visti. Così si possono nascondere all'altro, in sua presenza, certe intenzioni.

Nel disegno prefigurativo c'è il primo contatto del bambino con il mondo di cui non sa ancora nulla; è un'esperienza libera da influssi socioculturali, puro piacere fisico, legato all'esperienza della corporeità. Le sensazioni immediatamente sperimentate dal bambino, non ancora elaborate, sono concrete e la percezione inconscia delle cose è l'intuizione terrena. Ma l'evoluzione della percezione dal concreto all'astratto non procede per un'unica via dal piano del sincretismo con elementi proiettivi a quello dell'oggettività; ne percorre due, quella *relazionale* che porta dalla percezione sensoriale alla percezione dell'intelletto, all'astrazione intuitiva (v. Fig. 4), e quella *razionale* che porta alla percezione della ragione, all'astrazione logica. L'astrazione razionale è una capacità in dotazione all'uomo, di cui egli può disporre a suo piacimento; l'intuizione dell'intelletto, invece, dipende dalla ricerca di una *relazione* col Trascendente, poiché se ne intuisce l'esistenza. L'intelletto si forma per azione del sentimento sulla ragione, e senza la luce dell'intelletto la ragione è offuscata. Oggi, tuttavia, la ragione non si contrappone più all'intelletto, giacché questo non è riconosciuto come facoltà conoscitiva per l'impossibilità di verificarne le asserzioni.

Nei disegni in cui le figure sono disposte alla rinfusa (sembrano fluttuare in aria, ma in realtà stanno in terra), ciascuna sta per conto proprio. Ciò, a mio avviso, ha delle affinità sostanziali con quanto afferma Vygotsky quando parla del linguaggio egocentrico del bambino (il parlare per sé), che in seguito si trasforma in linguaggio interiore. Quando arriva la verticalità, col rispetto per le relazioni fra le figure e con l'ambiente (composizione), il mondo comincia a essere visto anche da fuori (primi piccoli passi verso la razionalità), ma è ancora prevalentemente interiore, immediatamente sentito. A questo punto, al linguaggio egocentrico si affianca il linguaggio comunicativo, il parlare per l'altro, la reciprocità nel rapporto. L'ulteriore sviluppo grafico consiste nello spostare la linea di terra all'interno del foglio, e ciò sancisce l'uscita definitiva dall'interiorità egocentrica, l'inizio della visione oggettiva del mondo (cose, fatti), realistica. Quindi, dallo scarabocchio alla rappresentazione realistica ci sono quattro fasi fondamentali di sviluppo, con disegni frutto di un punto di vista interno (soggettivo) dapprima e di un punto di vista esterno, unico per tutti (oggettivo) da ultimo. Beninteso, il bambino percepisce anche oggettivamente il mondo, come l'adulto, ma per lui ha molta più importanza la percezione interiore, la *sua* percezione: l'oggettività non gli è estranea, ma non è separata dalla percezione immediata delle cose, dal rapporto che vive con esse. Perciò appare oggettivo solo quando le cose non hanno una risonanza emotiva in lui; si tratta chiaramente di un'oggettività non intenzionale. Ma c'è

anche un'oggettività non logica, ed è quella derivante dall'intuizione degli *universali simbolici*. I simboli universali non sono soggettivi, tutti li possono capire alla stessa maniera; infatti, sono diffusi in tutte le culture, per non parlare della loro presenza nei sogni. La conoscenza scientifica, basata su un sistema di segni convenzionali (linguaggio matematico), è indiretta, esige un'osservazione distaccata della realtà. Distacco che assicura oggettività e controllo, ma che fa perdere ciò che si può conoscere soltanto con l'intuizione, cioè il lato spontaneo della vita.

Nella rappresentazione prefigurativa sono in gioco pulsioni che si manifestano attraverso la motricità e la sensorialità; in quella figurativa emozioni e affetti; nella rappresentazione fedele della realtà si manifesta l'oggettività, ossia il distacco emotivo; se vogliamo considerare anche il disegno geometrico, in esso vi è solo astrazione, categorizzazione (realtà anoggettuale razionale).

Nello scarabocchio non c'è alcun vincolo che limiti l'esecuzione libera del tracciato, in quanto esso non rappresenta nulla di esistente al di fuori del soggetto; seppure per altri motivi, anch'essa è anoggettuale (anoggettualità simbolica prefigurativa). Le sensazioni, finché non diventano percezioni, si strutturano in una realtà anoggettuale. Poi subentrano sempre più limitazioni alla libertà di tracciamento (posizione delle figure, proporzione fra le parti, verticalità ecc.), poiché col disegno viene rappresentato qualcosa che esiste al di fuori del soggetto, il mondo percepito dalla ragione. Nella scrittura vi è il massimo di vincoli, poiché è convenzionale. Inoltre, essa richiede uno sforzo d'astrazione che è estraneo allo scarabocchio e al disegno figurativo non realistico. Il disegno di un cane, per quanto mal fatto, è molto più simile a un cane reale di quanto non lo sia la parola scritta "cane". La parola, invece, riproduce la realtà indirettamente, perché la realtà la si vede e la si tocca ma non la si ode a livello concettuale. Solo due dei nostri sensi sono adatti a dare una rappresentazione oggettiva della realtà: la vista – in maniera diretta attraverso le immagini – e l'udito – in maniera indiretta attraverso il suono parlato. Con l'entrata nella scuola, il bambino non porta a livello d'astrazione il linguaggio simbolico che già usa; per esprimere l'astratto gli s'insegna a impadronirsi del linguaggio concettuale. Perciò viene quasi a cessare lo sviluppo del linguaggio simbolico e procede lo sviluppo del linguaggio concettuale. Manca l'insegnamento o l'apprendimento del linguaggio simbolico astratto, che ha una via di sbocco naturale nella musica e nel canto, oltre che nel disegno spontaneo. Dico musica e canto perché il linguaggio simbolico astratto è per esprimere i sentimenti, deve toccare dentro, profondamente. Oggi il bambino spesso non riesce a farsi una rappresentazione "artistica" del mondo, gli si dà quanto prima una rappresentazione euclidea, gli s'insegna a padroneggiare il mondo, che finisce col perdere la sua magia e non essere più abitato da spiriti. Tutti siamo potenzialmente artisti, tutti potremmo e dovremmo vibrare con la natura. L'artista cerca di vibrare con la realtà, vuoi con quella dell'attimo fuggente da fissare per sempre – come negli Impressionisti – vuoi con quella dell'eterno e dell'immutabile presente nel divenire – come in Cézanne. L'artista mette in primo piano il mondo interiore e cerca di esprimerlo; la realtà oggettiva per lui non è importante, è importante la *sua* realtà, che può essere anche universale, *condivisa* da tutti gli uomini e dunque da tutti comprensibile.

Per rappresentare la verticalità, molto importante giacché segnala la formazione dell'Io, è necessario indicare un basso (striscia marrone o verde) e un alto (striscia blu); le strisce marrone-verde e blu indicano i confini del mondo della *verticalità*. Questo mondo incomincia a esistere per il bambino quando egli prende coscienza che oltre alla Terra esiste anche un Cielo, con lui in mezzo, un'*individualità* compresa tra madre e padre (triangolazione); prima per lui c'era unicamente la Terra, la

dimensione corporea, che conosce solo l'orizzontalità (fusionalità). Il mondo della verticalità, dovuto al principio maschile, è compreso fra Cielo e Terra, e il bambino lo indica chiaramente. La verticalità non indica soltanto la conquista della prima autonomia, poiché il Cielo parla d'*elevazione* dalla Terra, attiva lo sviluppo del mondo dello spirito, del sentimento.

Nella scrittura, se vogliamo, possiamo vedere una ricapitolazione dell'evoluzione del mondo del disegno spontaneo, col rigo che rappresenta l'Inconscio (mondo dello scarabocchio), il corpo scrittura che rappresenta il Sé (mondo delle figure alla rinfusa e di quelle verticali), e la scrittura nel suo insieme che rappresenta l'Io (mondo reale). E possiamo anche dire che nell'adulto ci sono tre distinte e coesistenti percezioni del mondo: quella dell'Inconscio, quella del Sé e quella dell'Io. Esse dovrebbero essere armonizzate tra loro.

Nella rappresentazione con figure verticali, essendo rappresentato il suolo dal bordo inferiore del foglio, non c'è spazio per disegnare strade, cioè uscite verso il mondo materiale, non è possibile rappresentare l'*allontanamento* da casa; la rappresentazione da un punto di vista *esterno* obbliga ad alzare la linea di terra nel disegno realistico. La nuova linea di terra permette la rappresentazione della realtà percepita dall'uomo civilizzato, il mondo interno (mondo familiare) contrapposto a quello esterno (mondo materiale). Prima di allora, tutte le figure appartenevano al mondo interiore (partecipazione emotiva e affettiva), non esisteva ancora il mondo materiale, il mondo fisico conosciuto attraverso la mediazione della ragione.

Anche nel disegno, non solo nella scrittura, troviamo elementi che esprimono contenuti concettuali (competenze, grado di cultura ecc.). *Come* si scrive e *cosa* si scrive; *come* si disegna e *cosa* si disegna. In tale senso c'è parallelismo tra disegno e scrittura: in entrambi ci sono contenuti simbolici e contenuti concettuali, perlomeno a iniziare dalla fase delle figure verticali, e sicuramente in quella scolastica, realistica. Analogamente alla scrittura, il disegno può essere ricco o povero di contenuti, mostrare che il bambino ha fatto molte o poche esperienze, visto molte o poche cose. Il bambino mostra il suo grado d'acculturazione con i contenuti grafici, sia scritti che disegnati.

Anche un disegno non spontaneo, simbolicamente è povero, è disgrafia e indica una mancata integrazione con l'Inconscio. Della disgrafia simbolica non ci si preoccupa affatto, l'espressione spontanea di sé non è considerata importante, la si confonde con la cosiddetta socializzazione. Solo se si sono instaurati certi rapporti strutturanti (con la società e con l'Inconscio), il gesto grafico li manifesta, sia come scrittura che come disegno spontaneo: gesto grafico costruito e gesto grafico immediato. Del gesto grafico spontaneo conta il contenuto *espressivo*, simbolico, non quello formale: saper disegnare significa saper manifestare il proprio mondo interiore. Per saper disegnare occorre saper *disporre* dei colori, delle forme, del movimento, come nella scrittura occorre saper *padroneggiare* le lettere, l'organizzazione della parti e l'ortografia. La disgrafia nel disegno spontaneo indica incapacità di usare opportunamente questo mezzo comunicativo ed espressivo.

Simbolismo dell'albero

Il simbolismo dell'albero è stato interpretato da Koch col metodo della grafologia, perciò contiene quegli errori che, a mio avviso, ha commesso M. Pulver nella sua lettura del simbolismo dello spazio grafico. L'errore principale riguarda il significato attribuito alle radici, in cui viene visto l'Inconscio

con le sue pulsioni istintive, ma c'è anche una certa genericità nell'interpretazione simbolica del tronco. Vediamo come dovrebbe essere l'interpretazione strutturale corretta, che è in linea con quella che ho adottato per la scrittura (v. *Simbologia della scrittura*, p. 12-20).

L'uomo è come un albero, è sia in Terra che in Cielo, ha le radici sia in basso che in alto. Prende nutrimento dal basso, dal mondo dell'esperienza reale (non dall'Inconscio!), e poi lo elabora nel mondo spirituale con la ragione. La ragione, avendo radici verso l'alto, permette di agire in modo logico e funzionale nel mondo materiale raccogliendo alimento anche dalla morale, da direttive superiori. Anche l'Inconscio elabora, incamera, memorizza tutte le esperienze. L'intelletto, infine, comprende e permea tutto. Ci dovrebbe essere un'elaborazione coordinata da parte di ragione, intelletto e Inconscio, in un ciclo continuo: l'uomo integrato è come un circolo perfetto (Fig. 4). A livello simbolico le parti principali dell'albero sono il tronco (Sé), la base del tronco (Inconscio), la sommità del tronco (ragione), l'estremità superiore (intelletto), i rami e la chioma (interessi ideali), le radici (interessi materiali). Mentre le radici dell'albero reale penetrano nelle viscere della Terra, quelle dell'albero simbolico penetrano nel mondo fisico razionale, nel mondo *fenomenico*, non nell'Inconscio. Anche la scrittura, con i suoi allunghi verso il basso, si radica nel mondo materiale, nel mondo da conquistare con l'uso della ragione. Nel tronco opera una spinta della volontà razionale verso il basso, per coltivare gli interessi materiali, e una spinta del sentimento verso l'alto, per coltivare gli interessi ideali. La ragione elabora con i criteri che le sono propri ciò che passa attraverso di essa e altrettanto fa l'Inconscio.

Per interpretare simbolicamente l'albero bisogna anche sapere che cosa vi proietta chi lo disegna: il bambino piccolo vi proietta il Sé, l'adolescente e l'adulto vi proiettano l'Io, ma mai vi si proietta l'Inconscio, a meno che il disegno non lo faccia uno psicotico. Quindi l'albero può rappresentare l'Io, il Sé o l'Inconscio, a seconda di chi lo disegna, o dello stato interiore in cui si trova in quel momento. Qualora rappresenti il Sé (bambino piccolo), non vi è spazio per l'idealità né la materialità, è tutto affettività, è quasi tutto fusto. Oggi che con la ragione si fa tutto, la dimensione dell'intelletto è poco o niente sentita; anche l'alto (cielo) è diventato un mondo da conquistare con la logica, privo di misteri insondabili.

Lo sviluppo interiore dell'individuo visto attraverso il simbolismo dell'albero è il seguente:

- *Prima della formazione del Sé*: il bambino è come un *seme*, la parte più antica dell'albero; tutto Inconscio, recettivo, aperto alle esperienze.
- *Formazione del Sé*: vita senso-motoria, madre nutrice (fusalità). Sensazioni, movimento, pressione, tocco ecc. Vita pulsionale, concretezza (Sé corporeo), inizio dell'affermazione di sé. Corrisponde all'inizio dello sviluppo dell'albero, allo spuntare delle *radici*.
- *Sé compiuto*: vita familiare, madre affettiva (dualità). Sviluppo della dimensione interiore del fantastico, del magico, ovvero della natura partecipata, affettivizzata. Vita ideativa concreta. Corrisponde allo sviluppo del *fusto*.
- *Formazione dell'Io*: volontà d'indipendenza e d'autonomia, l'altro, padre (inizio triangolazione). Il bambino comincia a *coltivare* la fantasia e il pensiero, attinge alla cultura fiabesca, nasce un abbozzo di sentimento e un comportamento che risponde anche a esigenze normative. Vita ideativa con inizio d'astrazione. Corrisponde allo spuntare dei *rami*.
- *Io scolastico*: il soggetto entra in società, vita extrafamiliare. Sviluppo del sentimento, della co-

scienza morale. Apprendimento della razionalità, dell'oggettività. L'individuo diventa gradualmente capace d'introspezione, d'astrazione e, attraverso l'intelletto, può prendere contatto con la realtà nella sua interezza. Corrisponde all'*albero completo*.

La superficie del foglio e i suoi bordi secondo Kandinsky

Kandinsky considera la pittura come qualcosa di spirituale, che trascende ciò che si può afferrare con la ragione o con i sensi. Egli cerca di portare alla luce ciò che il mondo contiene nel suo nucleo interiore e di trovare i collegamenti esistenti fra le singole arti. La via seguita per avvicinarsi a ciò che per lui è il mistero della spiritualità nell'arte consiste nell'abbandono della rappresentazione riconoscibile della realtà. La pura forma astratta considera l'oggetto solo come un supporto di colore. Le figure che non si basano sulla realtà osservata non descrivono niente però comunicano qualcosa, danno emozioni. L'astratto non è solo l'opposto del concreto, ma anche una forma senza oggetto corrispondente. Quest'astrazione artistica non ha alcun rapporto con l'astrazione concettuale che è insegnata a scuola. E non è qualcosa di necessariamente freddo: quello di Kandinsky è un astrattismo romantico.

In *Punto linea superficie* egli esprime il suo pensiero, tra l'altro, su due argomenti che ho preso in esame in questo lavoro: il significato simbolico della superficie del foglio e quello della sinistra e della destra. A proposito del foglio dice: «La superficie di fondo – la superficie materiale destinata ad accogliere il contenuto dell'opera – è un essere vivente... bisogna certamente riconoscere che ogni artista sente il “respiro” della superficie di fondo ancora inviolata – anche se inconsciamente – e che egli, ne sia più o meno cosciente, si sente responsabile di fronte a questo essere, e si rende conto che un oltraggio sconsiderato fatto a esso avrebbe in sé qualcosa del delitto. L'artista “feconda” questo essere e sa che la superficie di fondo, docile e “resa felice”, accoglie gli elementi giusti, nell'ordine giusto. Questo organismo, primitivo sì, ma vivente, si trasforma, attraverso un giusto trattamento, in un nuovo organismo vivente, che non è più primitivo, ma rivela tutte le proprietà di un organismo sviluppato». Quell'organismo primitivo – aggiungo io – che egli percepisce così chiaramente, è l'Inconscio, la Terra che il pittore feconda e coltiva, la base fisica indispensabile per la sua opera, e quella base è viva.

Mi pare interessante anche la sua interpretazione del significato simbolico della sinistra e della destra della superficie del foglio, che fa derivare dalle due – secondo lui, uniche – possibilità di movimento dell'uomo. La sinistra gli dà un'impressione di maggiore libertà e minore resistenza della destra – la libertà maggiore è nell'alto – e inoltre afferma che «Il movimento verso sinistra – andare fuori – è un movimento verso la *lontananza*. In questa direzione l'uomo si allontana dal suo ambiente abituale, si libera delle forme usuali che pesano su di lui, che bloccano i suoi movimenti in un'atmosfera quasi pietrificata, e respira sempre più liberamente: va in cerca di “avventure”. Le forme, che hanno diretto le loro tensioni verso sinistra, hanno perciò qualcosa di “avventuroso”, e il “movimento” di queste forme guadagna sempre più in intensità e rapidità. Il movimento verso destra – rinchiudersi – è un movimento *verso casa*. Questo movimento è connesso con una certa stanchezza, e il suo scopo è la quiete. Quanto più va verso destra tanto più questo movimento diventa debole e lento, così le tensioni delle forme che vanno verso destra diventano sempre minori e la possibilità di movimento sempre più

limitata.». Nelle opere riportate in Fig. 5 sono raffigurati cavalieri che si sono in procinto di allontanarsi da casa in cerca d'avventure –*Abschied* (L'addio) – o che sono già in viaggio – *Der blaue Reiter* (Il cavaliere azzurro). Graficamente egli rappresenta con un quadrato dai lati di vario spessore questa percezione di resistenza (pesantezza) o libertà (leggerezza): in un ordine di spessore decrescente, vengono lato inferiore, lato sinistro, lato destro, lato superiore.

Come spiegare quest'inversione del significato comunemente attribuito alla sinistra e alla destra, o è solo un'inversione apparente? Ritengo che Kandinsky, in quanto artista, senta all'estrema sinistra lo slancio vitale esplorativo e creativo sempre rinnovantesi dell'infanzia, e all'estrema destra il suo compimento ed esaurimento, il riposo del cavaliere. All'inverno segue di nuovo la primavera, in un ciclo perenne. A destra c'è dunque la lontananza dal mondo dell'infanzia, dal mondo del meraviglioso e dell'avventuroso. Non è una lontananza temporale, ma piuttosto uno stato dell'essere, un guardare indietro alla ricerca del mondo delle esperienze genuine, non ancora influenzate dalla cultura. Rifacendoci alla Fig. 2 (stadio 4), la sinistra è il mondo del Sé (bambino), la destra il mondo dell'Io (adulto): avventura è tornare dall'Io al Sé, tornare nel mondo incantato dell'infanzia, in cui tutto si può avverare. La destra, il mondo dell'Io, è chiuso alle possibilità creative, rappresenta il loro limite naturale. Il Sé sente il proprio mondo a sinistra e tende da quella parte, l'Io lo sente a destra e a quella tende. L'artista desidera tornare al Sé, in quel mondo interiore che è in sintonia con la realtà. Il Sé è l'artista in noi, l'Io è l'adulto razionale: ciascuno dei due tende verso il proprio mondo. Chi vive principalmente nel mondo dell'Io è orientato verso destra, l'orientamento verso sinistra lo vive come una regressione. L'artista, invece, ha una spinta ad andare dall'Io al Sé, a liberarsi dallo stato di quiete appagante provato dall'adulto che ha raggiunto la meta, che è arrivato a casa e si gode il meritato riposo. Perlomeno un artista come Kandinsky. Ma il cavaliere-artista diventa ben presto inquieto, ha bisogno d'altre mete, d'altre avventure, perciò deve ripartire, rimettersi in viaggio.

Bibliografia essenziale:

- Bruni. P.: *Simbologia della scrittura. La grafologia strutturale e l'inconscio* (Xenia, Milano 1994)
 Kandinsky W.: *Punto, linea, superficie* (Adelphi, Milano 1993)
 Lo spirituale nell'arte (SE, Milano 1989)
 Kandinsky W., Marc F.: *Il cavaliere azzurro* (SE, Milano 1988)
 Koch K.: *Il reattivo dell'albero* (OS, Firenze 1959)
 Ogden C. K. – Richards I. A.: *The meaning of Meaning* (Routledge & Keagan Paul, London 1923;
 tr. it. *Il significato del significato*, Il Saggiatore, Milano 1966)
 Pulver M.: *Simbologia della scrittura* (Boringhieri, Torino 1983)
 Vygotsky L. S.: *Pensiero e linguaggio* (Giunti Barbèra, Firenze 1984)

¹ Convegno AGAS 2003

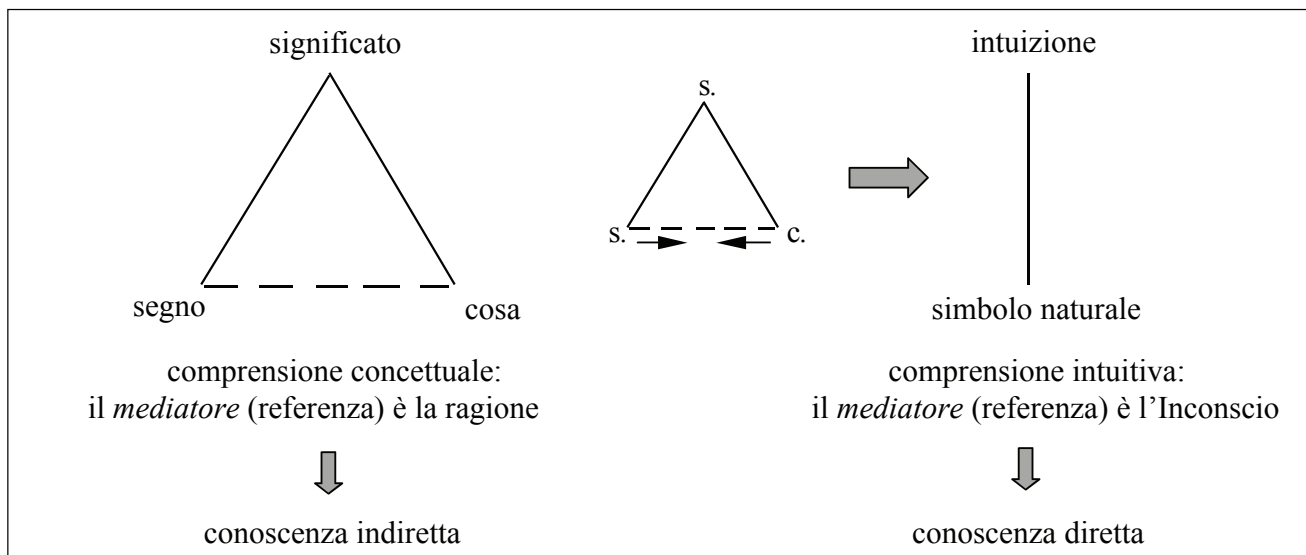


Fig. 1. *La conoscenza attraverso i segni e i simboli naturali*

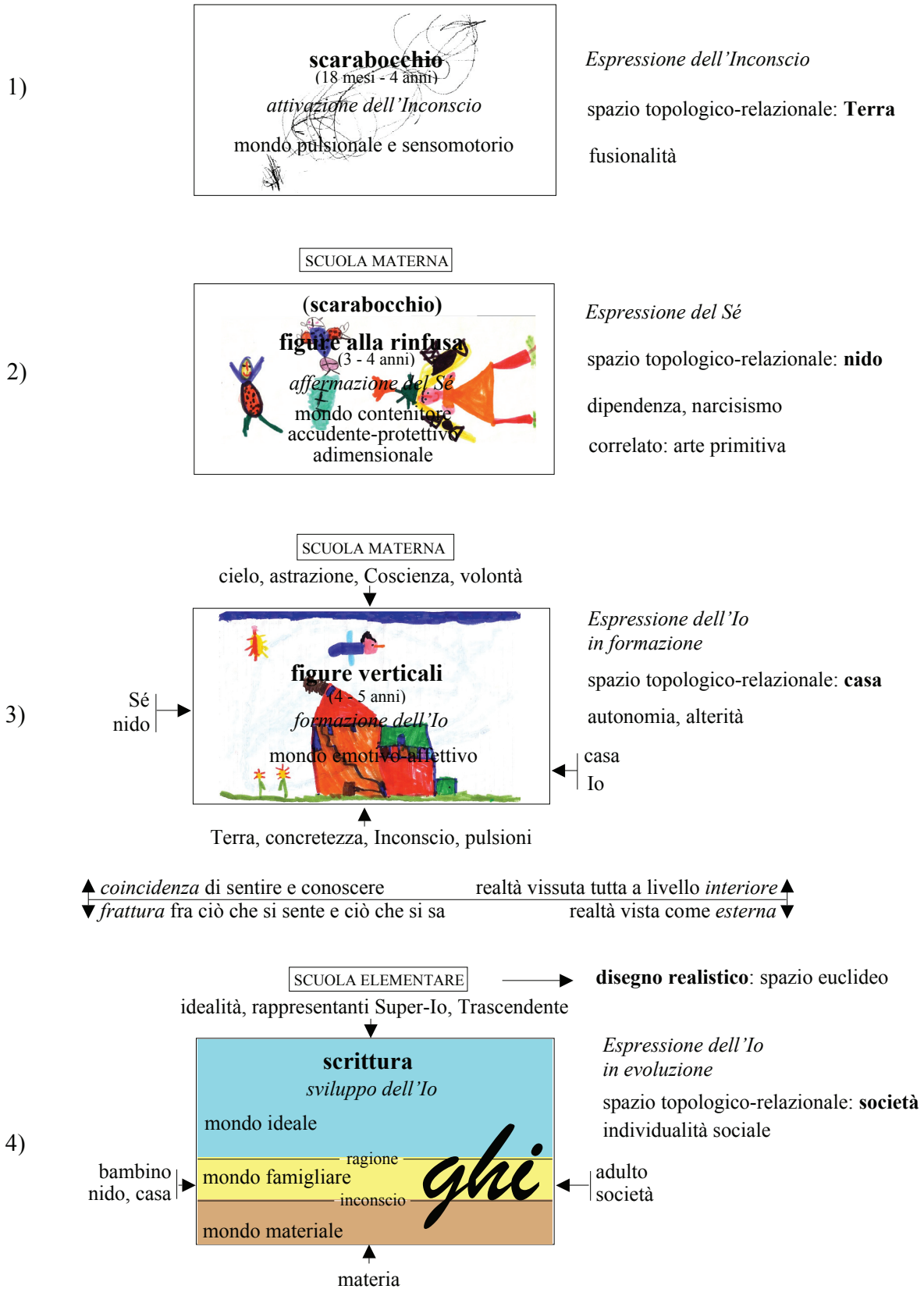
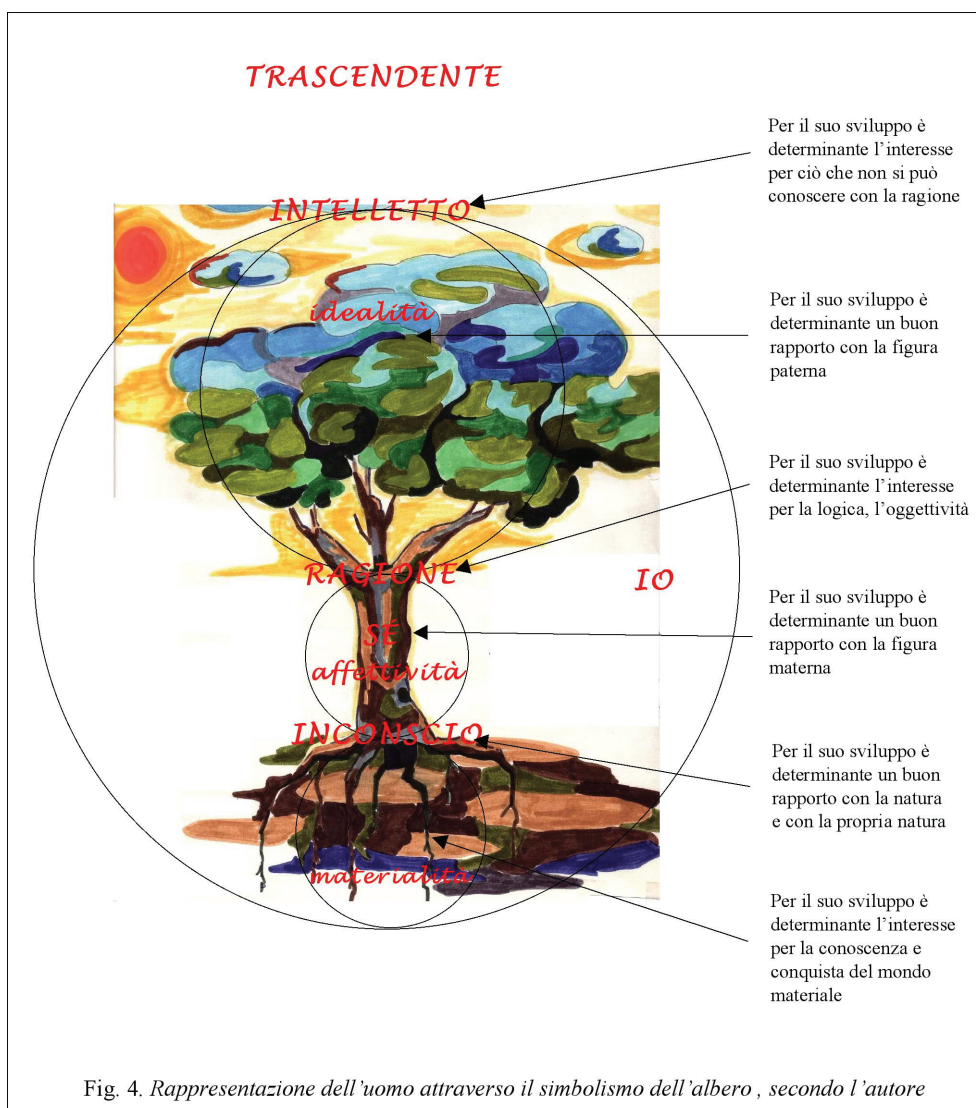


Fig. 2: Simbolismo dello spazio grafico nel disegno spontaneo e nella scrittura.



Fig. 3



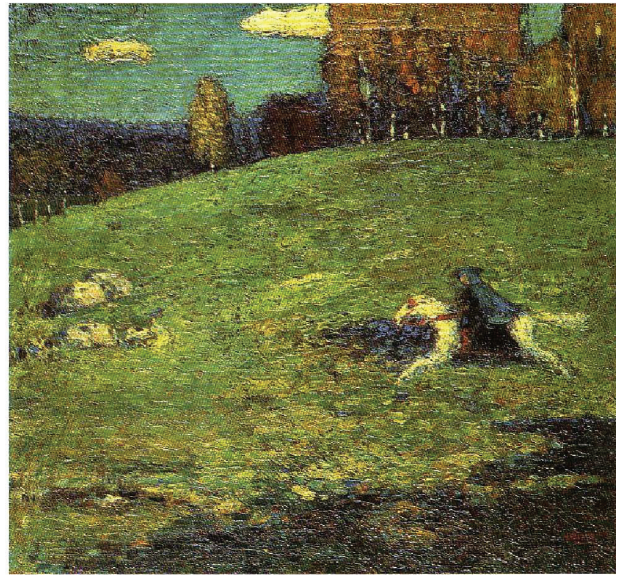


Fig.5: Opere di W.Kandinsky