

SCARABOCCHIO_Una RADICE DI CIVILTÀ’.

INDICE

1. *Premessa.*
2. *Scarabocchio in ordine di tempo.*
3. *L'andamento circolare.*
4. *S, curva cruciale.*
5. *Prime esperienze.*
6. *Affermazione, mancamento, conferma.*
7. *Piacere, Gioia esistenziale.*
8. *Astratto e figurativo. Modellazione.*
9. *Sé osservatore, Sé osservato. Transmodazione.*
10. *Linguaggio muto.*
11. *L'accento.*
12. *Dettaglio e livello comunicativo.*
13. *Esame fisico e psicologico dello scarabocchio. Alcuni cenni.*
14. *Significati psicopoietici.*
15. *L'estasi.*
16. *Memoria funzionale, Automatismo.*
17. *Il Processo come attività. Il Prodotto finale. Il prodotto vuoto.*
18. *Moti dell'animo e moti somatici. Moti ciclici. Moti periodici.*
19. *Penso, sono, gioisco. "Cogito, ergo sum, ergo gaudeo".*
20. *Scarabocchio, radice di civiltà.*
21. *Scuole e scarabocchi. Politica e Società.*

1. Premessa.

In questo articolo introduciamo il lettore ai temi dello “scarabocchio” allo scopo di rilevarne il valore. Nei limiti delle nostre conoscenze, faremo in modo che questo valore sia il più possibile riconoscibile e vicino al vero.

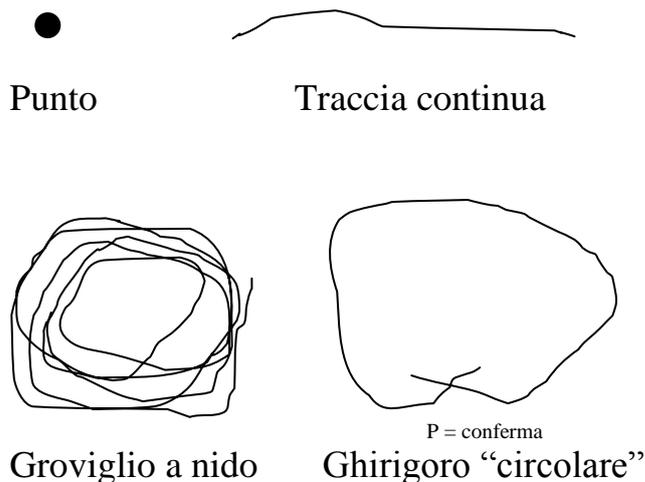
Lo scarabocchio ha importanza ed implicazioni finora insospettite, estranee probabilmente a tutte le culture del globo, nonostante la riflessione filosofica millenaria, nonostante la massa sterminata di pedagoghi, filosofi, psicologi, educatori ed altri studiosi che lo hanno notato, nonché di genitori che ogni giorno hanno modo di occuparsene.

Il rilievo che va riconosciuto allo scarabocchio ci sembra insomma ancora tutto da scoprire sia nella pratica dei costumi che nelle teorie del pensiero.

2. Scarabocchio in ordine di tempo.

Dobbiamo avvertire che con il termine *scarabocchio*, noi qui ci riferiamo principalmente ai segni apparentemente più “insignificanti” prodotti dai bambini. Fra tutti questi, il primo posto spetta certamente al *punto*, il secondo alla *traccia continua*; in seguito si giungerà al *groviglio a nido*, al *groviglio alternante* ed inoltre al *ghirigoro* come segno che torna su se stesso, approssimativamente a cerchio e che in questo senso si può dire “circolare” anche se di forma solo un po’ somigliante a quella di un cerchio.

Il bimbo infatti osserva attento ed incuriosito il punto P (nella porzione finale della traccia arrotondata) in cui il ghirigoro si sovrappone ad un proprio punto precedente (situato nella porzione iniziale). Il punto P suona come *conferma di se stesso e, di riflesso, del Sé del bimbo*. E’ infatti la seconda volta che compare ed ora – a posteriori per il bimbo, per una sorta di azione retrospettiva – la prima volta in cui compare (non notato perché “mescolato” con gli altri punti della traccia) viene improvvisamente a costituire per lui un momento di *affermazione*. E’ tutto questo che merita la sua *attenzione*. Il punto che retrospettivamente era d’affermazione ora diventa di *conferma* e ciò provoca *piacere* che si va gradualmente spegnendo. Di qui l’ovvio desiderio di ripeterlo per riprovarlo come a ravvivarlo. Eccolo allora tutto intento ad ottenere altri ghirigori che si chiudono in senso circolare. La conferma di sé procura il piacere che conduce alla ripetizione e questo spiega, secondo noi, il “piacere” ed il “pullulamento” (ripetizione di segni simili senza sovrapposizione) di cui parla Stern (2003) e che ci lusingano quale appoggio alle nostre opinioni. .

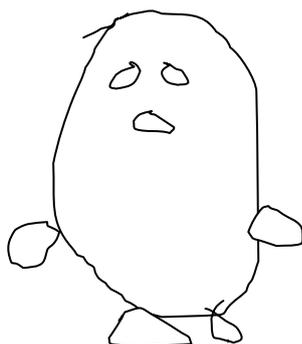


In alternativa alla traccia ad andamento circolare e al ghirigoro, il ritorno al punto di partenza può parimenti essere ottenuto con un moto alternato di va e vieni che si attua circa nello stesso luogo dando più sovrapposizioni. Questo tipo di scarabocchio è primitivamente facilitato: infatti i muscoli che attuano l'andata sono alternati con quelli antagonisti che attuano il ritorno. Il moto circolare è anche esso attuato con alternanze muscolari ma in maniera diversa, del tipo DASB (=Destra, Alto, Sinistra, Basso) che assicura la continuità delle caratteristiche moto relative al segno.



3. L'andamento circolare.

La conquista dell'andamento circolare così gradito è una svolta cruciale per il piccolo che ne potrà d'ora in poi usufruire per combinare disegni più complessi come una faccia o addirittura una persona. Un ovoide grande simbolizza sinteticamente il corpo del personaggio, altri due molto più piccoli gli occhi, e così via per il naso, le mani ed i piedi. Qualsiasi cosa da disegnare, occupa un posto che può essere raffigurato, indicato ed occupato da un ghirigoro circolare.



Personaggio provvisto di occhi, bocca, mani e piedi. Si noti come questo scarabocchio, pur relativamente distante dal figurativo, possiede tuttavia una sua carica espressiva.

Non manca molto alla comparsa di altri cerchi per le orecchie, le mani e addirittura i piedi o persino le gambe, tutte cose realizzate con cerchi o ovoidi, vale a dire con figure ad andamento circolare, che si chiudono su se stesse avvolgendo il tema a cui si riferiscono e definendone lo spazio in estensione e posizione.

Man mano che il bimbo si sviluppa, disegna scarabocchi sempre più complessi che tuttavia sono combinazioni dei segni precedenti che potremmo dunque considerare come "elementari" i quali costituiscono la base necessaria su cui si costruiranno i successivi.

Tra tutti questi segni, il ghirigoro circolare, realizzato con una linea che si chiude - non importa se imperfetta purché ad andamento circolare - gode di una posizione di privilegio. Nel momento stesso in cui la traccia del ghirigoro raggiunge un **punto P** precedente di essa, questo fatto non solo suona come **conferma**, ma la traccia del ghirigoro **si chiude** e diventa un perfetto **rappresentante del Sé**, un suo **modello a specchio**.

Il cerchio infatti ha un "dentro" ed un "fuori" ed è così in grado di simboleggiare egregiamente il mondo interno e quello esterno al Sé. Il centro del cerchio è inoltre un punto privilegiato. Essendo "circa" equidistante da tutti i punti del contorno, da esso si può dominare, rimanendo in relazione di "**uguale distanza**", qualsiasi punto della circonferenza.

Come vedremo più avanti a proposito dell'illusione di Kanisza, l'applicazione dell'attenzione pone un accento di **vicinanza** al percolato su cui ci si concentra: la "**distanza**" ha dunque un significato per l'attenzione.

Presumibilmente minore è la distanza apparente, maggiore è il rilievo dato, migliore la facilità di accesso e più elevata la concentrazione attentiva. Ne consegue che il **punto centrale** - quasi un parallelo rispetto alla posizione della fovea nell'occhio - può rappresentare la posizione dell'**Io cosciente**, dotato di attenzione nel Sé.

Nelle figure alternanti, come quelle famose di Rubin (p. es. quella in cui si vedono ora due visi che si guardano ed ora un vaso), le due figure (facce e vaso) sono visibili solo alternativamente e dunque si escludono a vicenda.

Questo fenomeno di esclusione e di attenzione alternante è un indizio che l'alternanza è una caratteristica importante dell'attenzione. L'attenzione può essere applicata a una qualunque modalità e quando si concentra su di una, tende a svanire o diminuire dall'altra. Ne consegue che per tenere l'ambiente sotto controllo, l'attenzione deve necessariamente

scorrere da una all'altra modalità, da un oggetto ad un altro. Questa proprietà attentiva ci aiuta a comprendere che il cerchio si presta a fungere da modello del Sé se ogni punto della "circonferenza" viene a simboleggiare una determinata modalità. Il cerchio può diventare così un modello, se lo assumiamo come un insieme di punti ciascuno come immagine di una determinata modalità o parte del Sé.

In linea di principio ogni punto tende ad escludere l'altro per migliorare l'intensità del fuoco attentivo su di sé, così l'attenzione è dedicata ad uno solo o quasi. Ciò implica che se il centro è l'immagine della coscienza, la circonferenza è l'immagine delle modalità che vengono man mano scandite ed esplorate una dopo l'altra (l'attenzione è tendenzialmente dedicata ad una solo).

Abbiamo così il *centro come immagine dell'Io cosciente e dotato di attenzione* e la *circonferenza* del ghirigoro può diventare *l'immagine delle modalità* che vengono man mano *scandite ed "esplorate" l'una dopo l'altra*. Vediamo così che il cerchio possiede più caratteristiche che lo rendono adatto a rappresentare corrispondenti caratteristiche del Sé.

Questo significato recondito perché inconsapevole, rende il cerchio figura propizia ad interventi psicologici e terapeutici.

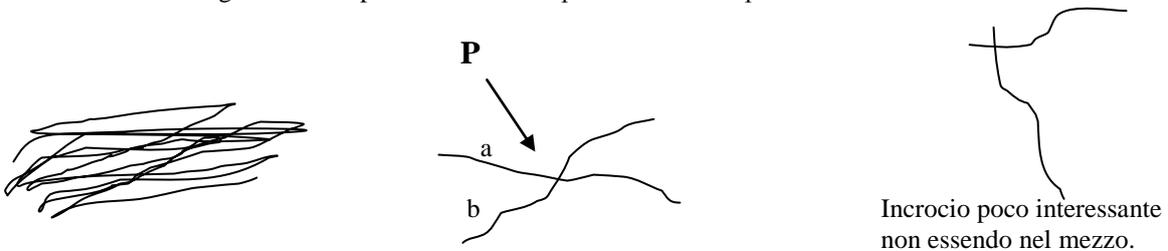
Se ne ha un cospicuo esempio d'applicazione nell'articolo – in questo sito – dedicato alla "Didattica rapida del tema in bianco" in cui è illustrata la procedura che qualunque insegnante di lettere può adottare in maniera facile, efficace e definitiva, quello che una volta era il difficile problema didattico posto dall'allievo che consegnava il foglio in bianco perché di fronte al tema dato protestava infelice "non mi viene in mente nulla da scrivere!".

Il fatto che la somministrazione del metodo del cerchio in tutti i casi trattati (ventitrè) di tema in bianco, si sia risolta con esito positivo e soddisfacente, e in una sola seduta, non solo è altamente lusinghiero ma sembra confermare la nostra concezione del cerchio (e della sfera in atelier di creta per malati mentali gravi, quali schizofrenia, delirio mistico, depressione..). Concezione che ha oggettivamente ed empiricamente una grande utilità pratica e quindi alte e serie probabilità di essere teoricamente valida.

Il cerchio, ed ancor più la sfera, in certi casi, si prestano a meravigliose implicazioni terapeutiche ed applicazioni didattiche. Straordinario il progresso da noi ottenuto con il passaggio *dalla sfera in creta alla testa modellata dal paziente* che imitava, copiando, quella che noi manipolavamo. Questo passaggio dalla sfera alla testa, portava spesso all'*estasi* il paziente che improvvisamente cambiava colore, il viso illuminandosi e distendendosi in una sorta di contemplazione estatica, immerso in una gioia per lui inspiegabile e per noi inattesa. Queste mirabili estasi dei nostri pazienti erano seguite successivamente da un significativo e marcato miglioramento dei disturbi mentali (si veda l'articolo del sito dedicato alle "Osservazioni psicologiche e cliniche").

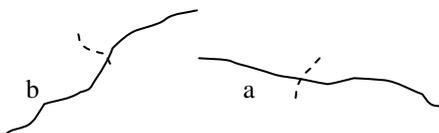
Un altro passo importante, secondario, meno essenziale, secondo noi, rispetto alla figura circolare – sia perché compare di solito più tardi nello sviluppo rispetto al cerchio, sia perché inessenziale per produrre la maggior parte degli scarabocchi e dei disegni possibili e sia perché pare meno usata – è la forma a croce.

Bastano due segmenti *a* e *b* per produrla: ripetendo una traccia più volte come nel groviglio alternante, e ripercorrendola su se stessa con un movimento di va e vieni, casualmente può accadere che due linee si incontrino producendo un punto d'intersezione che – come già accaduto per il cerchio – colpisce il bambino per il suo "fascino".



Noi pensiamo che il fascino della forma a croce stia nel *ritrovamento di un punto già tracciato*, giusto come era accaduto per il segno circolare. Questo ritrovamento suona come conferma esistenziale per il piccolo che ha così modo di gioirne. Se l'intersezione non avviene nel mezzo delle due tracce, manca la possibilità di ritrovamento di una metà rispetto all'altra e la figura si presenta meno interessante della croce bilanciata – cioè con incrocio nel mezzo.

Secondo noi, inoltre, non ha importanza che la croce sia verticale o inclinata, né che sia latina o greca – come posto in rilievo invece dalla Kellogg (1969) che distingue i vari casi, giustamente riteniamo dal punto di vista della raccolta dei dati ma non altrettanto utilmente dal punto di vista teorico e psicopoietico, giacché l'essenziale è che i due rami della croce s'incontrino e, in più che s'incontrino grosso modo in un punto di mezzo come accade spesso.



Come si vede, ciascuno dei due segmenti è tagliato dall'altro in maniera che fissando l'attenzione su di esso, l'altro "recede" nello sfondo ma lasciando apparire il taglio centrale. Ciò accade per ciascuno dei due segmenti e quindi l'uno è la ripetizione dell'altro. Ciò suona conferma così come il ritrovamento del punto speciale che si osserva nell'intersezione fra i due.

Questo segno ad incrocio sarà utilizzato più tardi per schizzare scale, palizzate, per dividere il corpo dei personaggi separando la parte superiore da quella inferiore con un segno alla vita e così via. Come se non bastasse anche le due metà originate dal taglio sono lo specchio dell'altra e, come per tutte le figure simmetriche, il ritrovamento di ciascuna parte nell'altra suona preziosa conferma

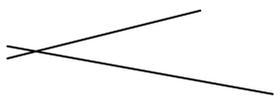
4. S, curva cruciale.

Accanto al ritrovamento del punto P si ha anche il ritrovamento delle caratteristiche figurali nel senso che il secondo segmento sta al primo come il primo sta al secondo divenendo così uno lo specchio dell'altro. Per evidenziare questo punto, consideriamo uno per volta i due segmenti *a* e *b* tracciando solo la parte centrale intersecante dell'altro.

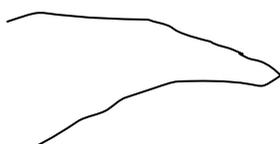
Per lungo tempo il bimbo continuerà ad utilizzare questi segni per i suoi scarabocchi a volte anche molto complessi. Una svolta si avrà quando riuscirà a disegnare il *segno a forma di "S"*. Questo segno non compare subito come combinazione di due tratti curvilinei di verso di rotazione opposta (orario od antiorario). Il *motivo apparente* è che il bimbo è molto impegnato e pone tutta la sua attenzione nel trarre il massimo profitto dai segni elementari e da quelli composti che è riuscito a produrre. La curva ad S è inoltre più difficile; le sue due metà sono simili ma ad andamento contrario. Occorre una maggiore capacità di controllo muscolare rispetto al gesto impulsivo del punto, della traccia, e rispetto all'andamento costante circolare.

Quando finalmente se ne emancipa – nel senso che riesce ormai facilmente ad ottenerli – torna a sbizzarrirsi con nuovi segni e fra questi scopre la "S". Il poter invertire il senso di rotazione (ora da una parte, ora dall'altra) significa per lui riuscire finalmente a guidare la mano e matita come farebbe se fosse alla guida di un'auto o di un'agile moto.

Un altro segno importante che appare con un certo ritardo ma che si può annoverare fra quelli che diventano elementari – necessari per un disegno più ricco e disinvolto – sono l'angolo o segno a "V" che si deve tuttavia intendere formato non necessariamente da due segmenti rettilinei ma anche e con maggiore perizia e generalità, da due tratti curvi. E' fondamentale che il segno non sia ottenuto per semplice combinazione di due (o più) tratti rettilinei (cosa che si utilizza nel disegno di una scala) ma con un unico movimento della mano di andata e ritorno, producendo segmenti od archi. Così inteso, il segno si presta a configurare uccelli che si librano in volo, l'angolo di un occhio visto di profilo e così via.



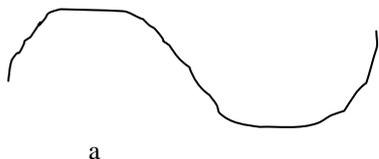
Angolo rettilineo "geometrico"



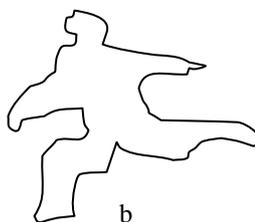
Angolo curvilineo a "becco"



Angolo curvilineo a "uccello"



a



b



c

La curva ad "S" gode di inversione (flesso) della curvatura, così permette un disegno più disinvolto (a) dei contorni p. es. di un "personaggio che corre" (b). Questo tema può essere naturalmente svolto anche con ovali usuali o "incurvati" o con curve a C, senza flessi o quasi (c).

E' errato, secondo noi, che solitamente si considerino come "scarabocchi" quelli più "avanzati" e precisamente quelli che rappresentano qualcosa di riconoscibile in senso figurativo come persone, animali, paesaggi, case...

In altre parole, gli scarabocchi infantili iniziali sono spesso considerati semplici "pastrugni, pasticci", alla stregua di manifestazioni di gioco, divertimento, sfogo di attività motoria casuale, segni immaturi di una vitalità prorompente... insomma segni più che disegni, impronte più che simboli, in un dispregio implicito, a volte mescolato ad un blando e bonario apprezzamento e sufficienza.

Eppure i genitori a volte li conservano gelosamente, ne vanno confusamente orgogliosi anche se li ritengono più una testimonianza della vita che si va miracolosamente affermando che opere degne di intrinseco valore.

Gli studiosi spesso dedicano la loro attenzione a scarabocchi che presentino qualche caratteristica figurativa, considerandoli già abbastanza "evoluti" da poterne parlare, descriverne il significato, supporre la valenza emotiva, percepirne la carica espressiva, e soprattutto riconoscerne il tema, l'oggetto trattato.

Evidentemente questi scarabocchi sembrano considerati "meno scarabocchi" rispetto a quelli del tutto "astratti" o "privi di senso" – semplici pasticci – delle prime settimane o mesi di vita.

5. Prime esperienze.

Alcuni autori pongono l'età di comparsa dei primi scarabocchi intorno a circa 2 anni, mentre invece abbiamo potuto personalmente e ripetutamente osservare un inizio più precoce in molti bambini diversi. La produzione dei primi

scarabocchi, semplici punti d'incontro fra la matita e la carta, secondo noi, può avvenire già nelle prime settimane di vita.

A questo proposito abbiamo approfittato di una **reazione di prensione** ben nota nelle scienze psicologiche: se nel palmo della mano dell'infante ancora nella culla, si pone un piccolo oggetto, le dita si chiudono saldamente intorno ad esso. Si nota addirittura che inserendo un dito nelle piccole palme, è possibile sollevare di peso il piccolo quasi che egli vi si afferrasse per sostenersi grazie ad un motivo "istintivo" ancestrale, forse arboricolo di sopravvivenza. Approfittando di ciò, abbiamo posto nel suo palmo una matita (con le estremità arrotondate per motivi di sicurezza). Subito le sue dita si sono strette saldamente intorno alla matita: il piccolo è ora pronto ad effettuare un breve esperimento che sicuramente arricchirà, o almeno anticiperà, le sue esperienze.

Abbiamo atteso che il bimbo s'accorgesse della "propria mano" ovvero sia che quando la mano traversava il suo campo visivo, questa si muoveva in accordo ai suoi impulsi di comando della medesima: questi impulsi controllano visibilmente l'accelerazione, la velocità e lo spostamento della mano e lui poteva notare i cambiamenti corrispondenti del "moto visivo", giusto in accordo al "movimento impulsivo" (gruppo di muscoli comandati, forza impressa, spostamento, .. vale a dire tutte le variabili cinematiche e dinamiche che intervenivano nel movimento)

Eravamo fermamente convinti che quanto prima il bimbo inizia ad avere familiarità con la matita ed il segno, tanto più riuscirà poi ad esprimersi nel disegno. Pensavamo che avendo il bimbo imparato a controllare la mano, sarebbe stato più facile per lui accorgersi del movimento della matita e dell'eventuale impatto su un foglio.

Forti di questa convinzione, abbiamo subito dopo approfittato di un altro fenomeno peculiare delle prime settimane e dei primi mesi di vita infantile: quello della vivace e pressoché continua **attività spontanea** degli arti.

Allo scopo d'incrementare questa attività, abbiamo sistemato un carosello musicato di uccellini colorati: quasi subito il bimbo ha imparato a far vibrare la culla ancora di più, agitando gli arti allo scopo di vivacizzare i moti degli amati uccellini.

Questa attività delle braccia e delle gambe aveva infatti come conseguenza non solo una vibrazione continua della culla ma anche quella di spostare la matita nello spazio, allontanandola ed avvicinandola alternativamente rispetto al piccolo corpo. Accostando allora con angolazione adatta un foglio di carta ben appoggiato ed aderente ad un supporto rigido di cartone o di plastica, la punta della matita aveva casualmente occasione d'incontrare la superficie bianca e di lasciarvi un segno, solitamente un punto o una cortissima traccia pressoché puntiforme.



Il rumore dell'urto inatteso, la sensazione del movimento, del braccio e della mano, improvvisamente variato perché impedito, la visione del segno prodotto ed eventuali altre percezioni, tutto ciò provocava un' **improvvisa immobilità del corpo**, una reazione ben visibile di **orientamento** con evidente ricerca e fissazione della zona di contatto sul foglio.

Ben presto, tuttavia, sorgeva una **nuova agitazione** spesso più frenetica di prima ed un nuovo tentativo di ripetere l'esperienza, le prime volte in maniera incerta, disordinata e caotica ma ben presto – nel giro di pochi minuti – in maniera un poco più controllata, chiaramente intenzionale e diretta a ripetere ed ottenere l'impatto insieme alle sensazioni già provate e specialmente il segno visibile “che restava” (non essendo affidato soltanto alla memoria) e che si manteneva così “disponibile all'osservazione” oltre tutto ciò che – in definitiva - aveva così positivamente impressionato il piccolo.

Ci siamo domandati perché il segno potesse apparire così interessante ed importante per il piccino, cosa che si manifestava chiaramente nell'improvvisa fissità dello sguardo vivo ed attento, nella subitanea immobilità – quasi che l'**eccitazione dell'attenzione** visiva comportasse una contemporanea **inibizione** delle attività, anche percettive, oltre che del resto del corpo. Nel medesimo tempo le nari si dilatavano e le labbra assumevano una forma che ricordava quasi quella assunta durante la suzione.

Secondo la teoria psicopoietica dello sviluppo progressivo del Sé in tre momenti - **affermazione, mancamento e conferma** – le eventuali emozioni e sensazioni di **piacere e d'interesse** devono essere ricercate specialmente nei momenti di **affermazione e conferma** mentre il **mancamento prolungato può dar luogo a sensazioni sgradevoli**.

Abbiamo quindi ammesso, quale ipotesi di lavoro, che il bimbo provasse interesse e piacere nell'osservare il segno prodotto dalla matita perché in esso viveva un'**affermazione**: (“sì, è successo qualcosa”). La ripetizione del gesto era poi volta ad ottenere un'ulteriore **conferma**. Sia prima che dopo il momento d'affermazione, avrebbe dovuto esserci un momento di “mancamento”.

6. Affermazione, mancamento, conferma.

In base poi ad un altro principio psicopoietico – quello della **necessaria divisione del Sé in due parti, il Sé osservante ed il Sé osservato**, con conseguente sviluppo della **coscienza** come consapevolezza immediata di sé e dei propri contenuti vissuti – ci è sembrato ragionevole ammettere che il segno sulla carta fungesse da **modello del Sé osservato** (che è un Sé stabile, tendente alla conservazione) e quindi modello della fase d'**affermazione**; l'attività del gesto produttore fungesse da fase di **mancamento** (corrispondente ad un senso di **speranza** iniziale di maggiore affermazione, quindi di ebbrezza ma che se troppo prolungata, man mano poteva dar luogo – in un crescendo di sensazioni negative – ad un senso di ansia maggiore e persino di sgomento, dispiacere, rifiuto). Abbiamo infine supposto che la **ripetizione** del gesto medesimo con successo fungesse da **conferma**, come detto sopra, grazie al ritrovamento delle percezioni già provate, gradevoli e riproducibili per il senso dell'esistenza del Sé; dunque piacevolmente attese anche in futuro. Si noti che qui l'assunzione implicita è che il piacere può essere **esistenziale**, vale a dire collegato al senso di esistere, cosa che implica una coscienza immediata di sé nel senso di un “cogito, sentio ergo sum”.

Questo principio non è in contraddizione con quello di Cartesio “cogito ergo sum” giacché il pensiero è inconcepibile senza i propri contenuti che appunto sono percezioni, idee, tendenze, sentimenti, emozioni, sensazioni...

Sebbene la tradizione filosofica sia giunta dall'antichità quasi fino a noi distinguendo le impressioni elementari di base, un secondo livello di percezioni più complesse e queste dall'intelletto, dobbiamo far notare che il metodo d'analisi dell'introspezione adottato in psicologia è stato da tempo abbandonato; come se non bastasse, la successiva teoria della Gestalt ha proclamato che “l'insieme è più della somma delle parti” e ciò equivale a dire che è l'insieme che dà un significato alle parti, negando validità all'analisi fondata sulla ricerca delle “sensazioni elementari”.

Da parte nostra vogliamo fare osservare che i sassi non hanno presumibilmente sensazioni e che queste ultime per accadere hanno bisogno non della materia ma del pensiero.

Al pensiero non può essere estraneo alcunché dei propri contenuti ed anzi finisce quasi con l'identificarsi con loro, sebbene sia implicita un'attività pensante che li produce.

Dobbiamo anche notare che la filosofia non è mai riuscita a risolvere il problema del dualismo fra spirito e materia, se non eliminando uno di questi due termini (l'idealismo eliminava la materia considerata spirito inconscio, mentre il materialismo negava lo spirito considerato un semplice modo di essere della materia).

E' dunque lecito adottare il principio che tutto ciò che può essere concepito è nel pensiero e finisce col coincidere con esso.

Al contrario delle teorie filosofiche tradizionali e, in particolare, di alcuni studi di Piaget (che sembra supporre la capacità di pensare in astratto come un distillato di una mente concreta inizialmente ancora immatura, comunque rivolta all'accumulo di esperienze), noi dobbiamo sostenere – sulla base delle nostre osservazioni e di riflessioni teoriche – che il neonato fin dai primi momenti di vita manifesti una decisa tendenza a pensare in termini altamente astratti e che soltanto gradualmente il suo pensiero s'accosta agli aspetti concreti dell'ambiente in cui vive.

Questa concezione dà apparentemente ragione all'innatismo.

Molti filosofi – durante la storia millenaria della filosofia - hanno sostenuto che all’inizio della vita, l’uomo è un’unità indifferenziata e che solo con le successive esperienze cominci a differenziarsi operando delle distinzioni, per es. fra sé e l’ambiente che riconosce distinto da sé.

Secondo noi, la fase dell’unità indifferenziata corrisponde ad un *massimo d’astrazione* – in cui tutto è riunito, non differenziato – mentre la fase delle distinzioni corrisponde alla sempre maggiore aderenza e sviluppo verso il *concreto*. Quest’altra concezione dà apparentemente ragione all’empirismo. Nella realtà, astrazione e concretezza, innatismo ed empirismo coesistono.

7. Piacere, Gioia esistenziale.

Tornando allo sviluppo del Sé, l’affermazione come affermazione d’esistenza provoca piacere e così pure la conferma in quanto successiva affermazione che corrobora la precedente. Questo spiegherebbe il piacere, la gioia provata nello scarabocchiare. Il poter lasciare dei segni senza alcun obbligo, né artistico, né pecuniario, né morale, né altro, può dunque procurare un notevole ed intenso piacere – quello dell’*affermazione esistenziale*.

Di contro, il mancamento (fase compresa fra affermazione e conferma), provoca disagio: di ciò abbiamo le prove empiriche dall’*effetto treno* e dall’*effetto magnete* di cui si parla nell’articolo “Verso la comprensione della musica” in questo medesimo nostro sito.

Tra i vari studiosi, abbiamo riscontrato nell’opera di A. Stern un riconoscimento del fatto che lo scarabocchio libero, privo da obblighi e da vincoli di qualsiasi tipo, tende ad essere un’attività che procura un piacere notevole.

Il perché di questo particolare piacere, come abbiamo visto secondo la teoria psicopoietica, risiede, ed è procurato dai momenti di affermazione e di conferma del *Sé il quale si specchia e si stabilizza nel segno; questo assurge a modello del Sé osservato ed a prodotto del Sé osservante* (letteralmente: *che osserva*) il quale invece tende a modificare il Sé per migliorarlo; la strategia è il tentativo d’*estraniarsi da se stesso con un gesto*, un *movimento* che implica necessariamente un *mancamento* di sé ponendo così il Sé in fase di *mutamento*, di *cambiamento*, quindi in fase di *abbandono del vecchio Sé* ed *approdo ad un nuovo Sé*.

Volendo considerare l’idealismo hegeliano, questa fase di mancamento corrisponderebbe alla “antitesi”.

In particolare facciamo notare che l’affermazione si ha già nel segno – anche quello più elementare del punto – *indipendentemente dal suo significato figurativo*. Il suo (del punto) è un significato astratto per così dire. Secondo noi equivale a: *“Essere, Gioia, Esistenza”*. Un significato, questo, che si può ritrovare e attribuire a qualsiasi scarabocchio o disegno “maturo” o da “artista”.

Al contrario, di solito, l’assenza di significato figurativo immediatamente riconoscibile, viene interpretata come segno senza importanza, avente al massimo un possibile ed indecifrato significato astratto, un’astrazione; oppure una specie di sbaglio come di qualcuno che non sa ancora come si disegna, uno sfogo d’iperattività “spontanea”, un “trastullo”.

Sfugge così lo *straordinario significato esistenziale* che è sicuramente essenziale ed importante per lo sviluppo corretto dell’infante.

8. Astratto e figurativo. Modellazione.

A noi non sembra esistere un disegno puramente e completamente figurativo, vale a dire che raffiguri pienamente e in concreto il concreto. Un disegno o pittura richiede sempre l’intervento e le capacità della mente “astratta” per essere “compreso”. Se un’opera dovesse davvero essere “concreta” (in opposizione ad “astratta” o a “non figurativa”), finirebbe col dover coincidere con l’oggetto stesso sia in luce, sia in colore, sia per grandezza, sia nella tridimensionalità dello spazio proprio o ambientale in cui è collocato. Il dipinto che rappresentasse un foglio di carta, privo di contesto ambientale e soltanto contornato da una cornice, dovrebbe essere praticamente un caso di rappresentazione perfetta e tuttavia richiederebbe comunque uno sforzo mentale per essere immaginato innanzitutto privo della cornice che lo delimita per poi riferirlo a qualche ambiente reale, ivi non riprodotto pittoricamente ma ovviamente presente nella “immaginazione” che comunque richiede uno sforzo adeguato.

In realtà qualsiasi disegno, pittura o fotografia, richiede un intervento mentale per passare dallo stato simbolico in cui oggettivamente si trova, allo stato di oggetto immaginato in un ambiente esterno, percepito tale se non altro per il fatto che l’oggetto o almeno l’ambiente è tridimensionale: di solito l’oggetto rappresentato è schiacciato nel mondo bidimensionale del foglio o della tela.

La scultura potrebbe sembrare a prima vista avvantaggiata ma solitamente essa è monocolora, priva di movimento, di grandezza spesso diversa dall’oggetto cui si riferisce, immobile ovvero privata di tutto il movimento possibile della vita reale – movimento che potrebbe essere ricco, vario, drammatico ed allusivo. Essa coglie solo un attimo d’esistenza e tuttavia richiama tanti e diversi significati che richiedono il lavoro mentale (in senso e intellettuale e emotivo) sia dello scultore sia del fruitore.

La scultura ha bisogno di essere osservata tutta attorno e per coglierne l’insieme ha bisogno di un movimento abbastanza ampio: l’integrazione dei diversi punti di vista e delle diverse immagini che così si vengono a formare, richiede uno sforzo mentale più o meno notevole. La fruizione non risulta immediata, ha comunque bisogno di un cervello umano per verificarsi: un mattone, non avendo sensi né cervello, messo di fronte ad una statua, non potrebbe certo apprezzarla.

La *corrispondenza* fra il segno ed il Sé è ciò che ci sembra più profondo ed essenziale nello scarabocchio. Questo abbinamento ci parrebbe tuttavia di per sé *arbitrario*, non necessario, addirittura nelle sembianze del *casuale* – come accadimento particolare - anche se si ripete sistematicamente passando da un infante all'altro ed in modo addirittura universale, *posto ed imposto dal soggetto*.

E' infatti proprio questa *sistematicità* che depone a favore dell'*universalità* dell'operazione di *modellizzazione* e dunque del significato per così dire "astratto" (propriamente non figurativo), che implica una funzione universale di *rappresentazione speculare del Sé*, il quale "si vive" nel segno, abbeverandosi delle sensazioni suscitate dal colpo, dal movimento, dalla traccia lasciata, che non svaniscono immediatamente ma perdurano – pur per breve tempo – nella memoria dei vissuti immediatamente più "vicini" nel tempo oltre che nello spazio psichici.

Ad es. due note non danno luogo ad un motivo se sono suonate a notevole distanza di tempo l'una dall'altra. Quando sono invece suonate separate con una pausa relativamente breve, sono poste mentalmente in relazione fra loro dando luogo ad un movimento sonoro. Esiste dunque un momento, una sorte di "quantum" di compresenza temporale (Incarbone, 1994).

Questa stessa *capacità impositiva*, più o meno notevole di rappresentare il Sé nello specchio di un segno e di tutte le sensazioni implicate che lo accompagnano, sia pure non tutte o non sempre esterne, rimane comunque di per sé manifestamente *arbitraria* nelle forme dell'attuazione e dunque deve poter sussistere allo stesso titolo apparentemente arbitrario anche in *qualsiasi altro simbolo*, situazione o evento che il Sé possa avere la ventura di vivere.

Ecco infatti che se all'inizio della giornata cade un bicchiere a terra senza rompersi; allora "le cose andranno bene nonostante i rischi ed i pericoli", mentre se si rompe, può costituire un "cattivo presagio". Se ciò accadesse alla fine della giornata potrebbe "significare" che la giornata è andata bene nonostante qualche sconfitta "passeggera" e le apparenze (il bicchiere non si è rotto anche se è in effetti caduto) oppure, se il bicchiere si è rotto, che è andata male e che si andrà incontro a nuovi pericoli anche se si fosse conseguita una vittoria apparente durante il giorno, vittoria che, essa stessa come il bicchiere in frantumi, potrebbe essere presagio di una susseguente sventura e così via.

Analogamente si possono spiegare le pratiche di divinazione per es. osservando il volo degli uccelli, il modo in cui cadono ossicini, legni o foglie, la disposizione dei visceri o dei fondi del caffè e altro ancora.

Il Sé tende quindi a vedere in ogni evento un'allusione, uno specchio, un presagio o almeno un commento, in definitiva un'immagine di se stesso o dei propri problemi in maniera *arbitraria ed impositiva*.

Tra tutti gli eventi reali o immaginari, possiamo annoverare anche il lavoro, l'opera artistica, il sogno, i divertimenti...

In mancanza di stimoli esterni sufficienti, la necessità di modellare se stesso e i propri problemi, spinge il Sé addirittura *a creare la realtà*; questo accade p. es. nel *sogno* in cui la scena è vividamente rappresentata come realtà. Accade anche in alcuni disturbi mentali. Ad es. nella nevrosi ossessiva il modello di un problema è architettato nel *rituale* da seguire. Se la soluzione del problema non viene trovata o attuata nel modello assunto, può seguire allora un deplorabile stato di depressione per la frustrazione, ed insieme, la tendenza a *ripetere il tentativo* sperando ogni volta in un *esito migliore* – vale a dire quello di *scovare la soluzione*.

L'eventuale terapeuta potrebbe allora tentare di scoprire i termini, le corrispondenze e le equivalenze del modello rispetto alla situazione reale di cui spesso il portatore del disturbo non è consapevole per avviarne a risoluzione la drammatizzazione rituale.

Lo scarabocchio non si sottrae al principio della modellizzazione. Essenzialmente lo *scarabocchio è un gesto* che *si cristallizza nella propria impronta* su un possibile *supporto* o nello svolgersi di un *evento*, e, in quanto gesto, prelude alla danza, alla scrittura, al disegno, al movimento ed all'azione indipendentemente dal fatto che si tratti di uno scarabocchio vocale o sonoro o di qualsiasi altra natura. Si tratta di un *gesto pulsionale*, caro e tipico per i Maestri disegnatori, per gli artisti e per gli improvvisatori.

Lo *scarabocchio* sulla carta è in realtà *sacrificato* giacché il gesto mentale da cui nasce, era originariamente spaziale – nel senso che coinvolgeva una certa porzione limitata dello spazio immaginato mentalmente, di solito *tridimensionale - durava nel tempo*, essendo un *movimento*, sia pure *internamente*. Lo stesso moto della mano che si muove nell'aria prima di essere impedita dal foglio una volta raggiuntolo, è un movimento esiste nello spazio che a sua volta imita pallidamente lo slancio ed il sentire interno che l'origina. Esperti di questa *sofferta, intima relazione fra gesto interno e gesto esterno, sono i danzatori, i mimi*, i quali, p. es., saltano e si muovono mentalmente ben più in alto o di più di quanto il loro corpo possa fare.

Non di rado avvertiamo all'interno un'ideazione complessa, confusa, colorata, musicata, profumata e spazialmente estesa, a volte con sensazioni tattili, e insomma corredata di altre sensazioni, emozioni e sentimenti di cui la mano a volte si spoglia man mano mentre corre verso il supporto, ed ancor più quando si blocca per averlo incontrato, lasciando insoddisfatto persino, anzi a maggior ragione, l'artista più maturo.

A questo proposito, Prokofiev ha annotato pagine profonde di musica, intitolandole "Visioni Fuggitive". Queste sue composizioni a volte si configurano, non a caso, come scarabocchi musicali, ora irruenti, ora ieratici, a volte testardamente ostinati nella ripetizione convulsa, oppure burleschi o drammatici o soavemente contemplativi.

Impressioni e visioni fuggitive così come sembra d'intravedere nei Preludi di Chopin, nei Capricci – quasi scarabocchi sonori – di Paganini o negli Arabeschi di Debussy.

Il fatto stesso che il gesto del piccolo alle prime esperienze, abbia come effetto un *punto stabile*, fa sì che egli ne possa prendere coscienza. Specchiandovisi, egli, *Sé osservante*, sta ora osservando se stesso in ciò che ha fatto, ossia il *Sé osservato*.

9. Sé osservatore, Sé osservato. Transmodazione.

Possiamo immaginare che nel momento in cui il punto si produce, ci sia come una *coincidenza* improvvisa ed inattesa fra *Sé osservatore e Sé osservato* giacché è come se l'Osservatore potesse osservare veramente l'Osservato che gli si rivela in un fortunato istante di pausa.

Il punto "astratto" diviene il pretesto "concreto", il simbolo, lo specchio che consente alla coscienza non solo di seguire il proprio corso, quindi di svilupparsi e di realizzarsi ma anche di dire "Io", di pensare di "essere", di osservarsi "qui, ora" e di *provare* "piacere", di *gustare* una sensazione di "bello". Parrebbe che il *bello* non sia altro che la possibilità di specchiarsi, il ricongiungersi di un Osservante e di un Osservato, immergendosi nel modello "estetico" che funge da loro *Specchio*. Ci sembra verosimile che l'eccitazione di questa "esaltazione" (vale a dire attenzione accentuata a se stessi), si propaghi ai vari organi con benefici effetti, magari terapeutici. Non a caso si dice "gustare" il bello.

Questa propagazione è da noi detta "*transmodazione*".

I suddetti termini, per quanto inespressi – anzi, proprio per questo – fanno parte di una sorta di linguaggio profondo che non ha bisogno né si nutre di parole (che appartarrebbero ad una lingua specifica, mentre si tratta di un linguaggio universale, non sequenziale, non vincolato a regole grammaticali o sintattiche ma intriso di senso, fatto esso stesso di senso).

Abbiamo usato i termini di cui sopra, solo perché ci sembrano tipici delle sensazioni che si possono provare e su cui possiamo riflettere studiandole come possibili, dunque usati alla bell'e meglio per farci intendere. E' anche evidente che il bimbo non parla ancora e che anche se parlasse potrebbe non dire alcunché. Le sensazioni, anche se inesprese, possono tuttavia sussistere più o meno *confusamente* (perché transmodalizzate, non perché disordinate) e possiamo così sostenere che devono poter formare un *linguaggio nascosto, muto, profondo* nel quale possiamo tentare d'individuare e d'indovinare il *linguaggio profondo – necessariamente universale*. A questo punto possiamo avanzare l'ipotesi di lavoro che ciò avvenga in un senso vicino a quello usato dal famoso linguista Chomsky.

Il fatto che le sensazioni possano sussistere confusamente non è dovuto a incapacità o ad immaturità del bambino. Al contrario è bene che la "confusione" ci sia giacché essa è una parte essenziale dell'intelligenza come vedremo avanti e si fonda e si manifesta grazie ad un principio preciso di diffusione dell'eccitazione, ampiamente riconosciuta nella fisiologia del Sistema Nervoso Centrale.

L'apparente "confusione" in cui si troverebbe il bimbo inizialmente, ha fatto pensare ai filosofi e a schiere di pedagoghi e psicologi, che il bambino all'inizio si trovi in uno stato di "unità indifferenziata" e che solo con lo sviluppo (secondo noi di per sé in parte innato, almeno come programma del corpo) e con l'esperienza (dovuta all'ambiente) egli cominci a "differenziarsi".

Questa concezione ha portato inevitabilmente la conseguenza che lo stato iniziale del bambino inerme, poco o nulla comunicante, fosse del tutto sottovalutato insieme ai suoi scarabocchi. Questi ultimi erano considerati come evidente dimostrazione della sua immaturità e incompetenza anziché come di una formidabile capacità d'intelligenza ed affermazione, tanto più quanto maggiormente inespressa – non importa se linguisticamente o in altro modo.

In questa luce, lo scarabocchio cessa di essere allora un pasticcio senza importanza ed assurge invece a possibile spia e strumento d'osservazione profonda della psiche umana, compagno prezioso di sentimenti ancora inesplorati o non evidenti, radice di civiltà, base della scrittura, del comunicare, del linguaggio, dell'arte indifferentemente astratta o figurativa, rivelatore del piacere esistenziale più profondo e del senso del bello, compagno delle attività umane e della creatività in quanto gesto.

Il ritorno a questa capacità negli adulti, comporta altresì un ritorno allo stato più profondo del linguaggio, non di rado inespresso artisticamente, stato tanto più importante, significativo e giovevole quanto meno linguisticamente reso.

Lo scarabocchio, nascendo come *gesto*, è di volta in volta *intenzione, tentativo casuale, espressione, modellazione, affermazione nel suo essere prodotto, conferma nella sua ripetizione, progresso, mancamento durante il suo farsi, compagno del sentimento di speranza all'inizio del mancamento, gioia, estasi ad ogni intermedia o finale conferma dello scarabocchiare..*

10. Linguaggio muto.

Il "*linguaggio muto*" della mente in realtà non è un linguaggio ma un funzionamento globale non direttamente legato ad una qualsiasi lingua specifica e, in quanto tale, non è strettamente sequenziale come il parlato che si attua su una sola bocca o favella.

Esso è complesso e spaziale nel suo modo d'attuarsi, tanto che possiamo supporre una *coesistenza* di *modi di essere*, modi che non sono parole ma *modi di sentire*, veri e propri *vissuti* che possono sembrare compenetrarsi (transmodando) in un medesimo *spazio psichico* e che possono cambiare, evolvere e muoversi vagamente l'uno rispetto all'altro a seconda di quale, momento per momento, venga *fatto proprio dal soggetto* – vale a dire *centrato dall'attenzione interna*, sicché l'uno sembri avvicinarsi ed evidenziarsi e l'altro allontanarsi, recedere o offuscarsi.

Tutto avviene in un intervallo temporale di compresenza nel quale non vi sono un prima ed un dopo dettati da accadimenti fisici, ma da eventi resi dal soggetto per sé medesimo: ne abbiamo sentore nell'effetto stroboscopio, negli eventi temporali brevi, in particolare nella dislocazione temporale già nota fin dall'inizio del 1800 (Incarbone, 1994; Vicario, 1975).

E' l'attenzione che "pone in rilievo".

Abbiamo un bello esempio di questa *proprietà dell'attenzione* (produzione di avvicinamento, evidenziazione, illuminazione, rilievo, di movimento, .. di contro ad allontanamento, attenuazione, cedimento, stasi, ...) nella celebri cosiddette "illusioni di Kanisza".

Il triangolo centrale bianco appare "più bianco" (più "luminoso" o, meglio, più evidente in chiarezza) dello sfondo anche se obbiettivamente la tinta è la stessa. Sembra inoltre levitare sul foglio (più vicino all'osservatore ed in rilievo). L'altro triangolo, quello "coperto" dal primo, appare meno chiaro e più distante, comunque "sotto" al primo. Anche i cerchi appaiono sotto il triangolo sebbene questo non sia interamente delineato. Nella visione, tutte queste particolarità delle figure devono dunque dipendere non dalla loro conformazione fisica (i triangoli che si vedono percettivamente non esistono fisicamente sulla carta) ma dal soggetto, più specificamente dal lavoro combinato dell'*intuizione e dell'attenzione*.

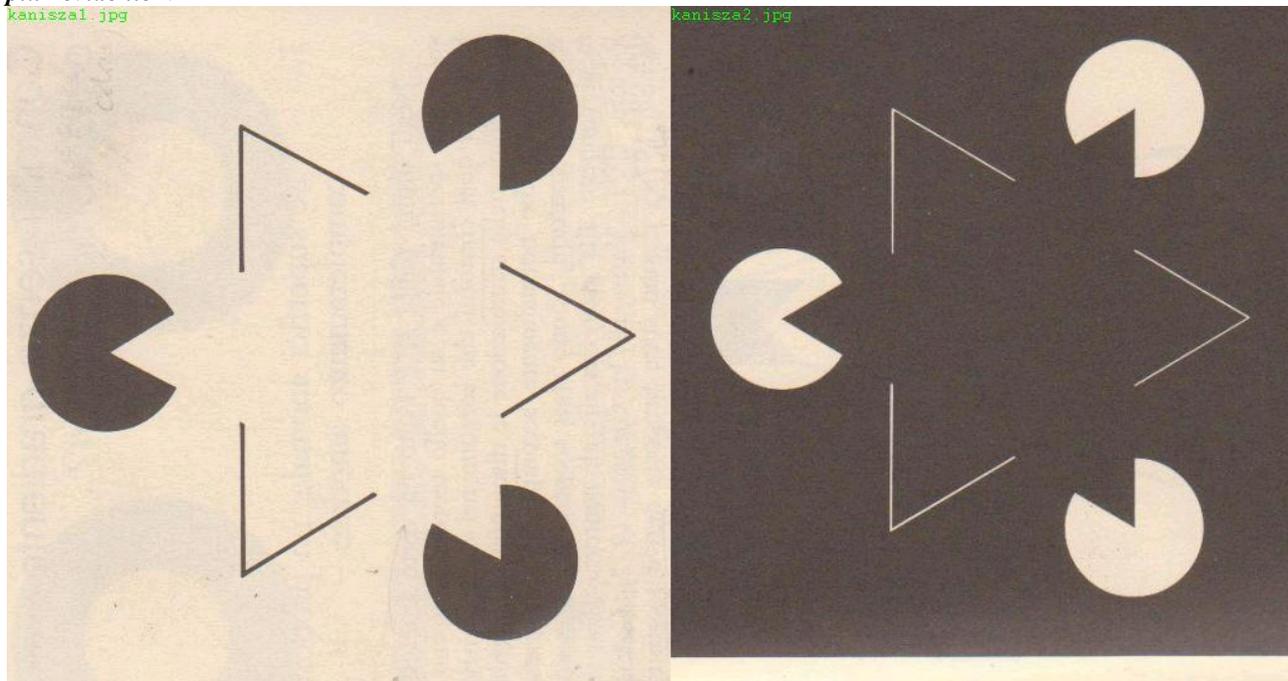
E' chiaro che a questo punto occorre dare una definizione di "intuizione" ed una di "attenzione", cosa che faremo in un prossimo articolo.

Qui, come preludio alle suddette definizioni, conviene proporre alla riflessione del lettore che l'evidenziazione sotto forma di colore, avvicinamento e forma è da intendersi in senso soggettivo e non in senso fisico.

11. L'accento.

Così se i colori bianco e nero sono scambiati, il nero della figura apparirà "più nero" del nero dello sfondo.

Più in generale, nelle illusioni di Kanisza, come in altre simili, si deve dunque dire *non* più "chiaro" o "luminoso", *ma più "evidente"*.



I triangoli – diversamente da come si fa di solito nelle presentazioni di queste due illusioni detta "di Kanisza" - sono presentati con le basi non orizzontali per evitare al lettore l'eventuale dubbio che l'illusione possa avere a che fare con l'inclinazione della base e quindi della figura. Il triangolo centrale (bianco a sinistra o nero a destra) riceve almeno *tre accenti*: uno *cromatico* (con apparente rafforzamento della tinta, bianca o nera), un secondo *di rilievo* (con avvicinamento, illusorio, all'osservatore) ed infine un terzo *morfologico* (con delimitazione netta e coercitiva della forma accentuando illusoriamente i contorni.. Sono possibili anche altri accenti, p. es. di grandezza (che sembra aumentata), qui non dimostrati.

Il fatto che in teatro un fascio di luce venga proiettato per illuminare la parte più importante della scena, dimostra che c'è nei teatranti una consapevolezza che la funzione dell'attenzione è quella di evidenziare, "porre in luce", "in rilievo", ed è, in un certo senso seppure improprio, luce, ma solo perché – ove occorresse – non si saprebbe come creare un fascio "nero".

Per dare un maggiore risalto, s'illumina più fortemente la scena così da accentuare i contrasti e porre meglio in rilievo, proprio come farebbe l'attenzione individuale dello spettatore. Questi sta al gioco e guarda più spesso e con maggiore attenzione e concentrazione proprio la parte di scena che è più illuminata.

I teatranti dimostrano così che *l'attenzione può essere indotta*: non importa se con un cenno, un battimano o una luce che investa l'oggetto "imposto all'attenzione degli spettatori". Il proiettore ha la funzione di porre maggiormente in evidenza; un vaso di ceramica bianca sembrerà ancora più bianco se illuminato e così pure un drappo nero sembrerà più

nero se, illuminato, godrà del contrasto rispetto agli altri colori delle cose in scena. Contrasto accentuato dalla luce, ma annullato dal buio.

Ciò che dunque importa non è tanto la tendenza ad un colore (come poteva sembrare il bianco per la prima figura, oppure il nero per la seconda) quanto invece l'evidenziazione di "quel" colore, qualunque esso sia. Più in generale l'attenzione ha il compito di evidenziare una caratteristica modale ovvero sia una determinata qualità modale; in maniera **complementare lavora l'intuizione** la quale ha il compito d'**indirizzare l'attenzione**.

Come vedremo, abbiamo ragione di ritenere che **intuizione ed attenzione sono indispensabili l'una all'altra** e lavorano in maniera appunto complementare.

Da sempre si sa che l'attenzione pone in risalto, in rilievo, evidenza. Nonostante la molteplicità dei termini usati si è sempre compreso che l'attenzione ha la funzione di porre qualcosa con la maggiore evidenza possibile nel campo della coscienza: noi riuniremo i diversi casi possibili indipendentemente dalla modalità dicendo semplicemente che l'attenzione pone un **accento**.

Nelle due figure di Kanisza si hanno almeno **tre accenti** abbastanza evidenti: un **accento cromatico**, uno **di vicinanza** (il triangolo centrale sembra più vicino dello sfondo) ed uno **morfologico** (al triangolo sono attribuiti contorni più netti di quanto sia possibile, ovviamente illusori). Questi tre accenti sono per così dire "**forti**". Il triangolo sottostante ed i tre cerchi, ricevono anche essi un **accento**, questa volta "**debole**" nel senso che tutti sono posti a maggiore distanza apparente dall'osservatore e quindi "sotto" al triangolo centrale ed inoltre ricevono accenti deboli morfologici nel senso che appaiono l'uno un triangolo e gli altri dei cerchi anche se i loro contorni non sono così coercitivi come quelli del triangolo centrale.

(I termini "forte, debole" sono tratti volutamente dalla terminologia musicale degli accenti che giustamente li distingue). L'evidenziazione o rilievo è infatti accentuazione. Questa funzione attentiva è comune a tutte le modalità e vige anche p. e. nell'udito. A questo riguardo, i musicisti sanno bene dove porre l'accento nelle battute che si susseguono.

Essi sanno anche che possono esserci diversi tipi di **accento**. Vari studiosi hanno tentato di studiare sia l'attenzione che l'accento ma con scarsi risultati, alcuni affermando che dell'attenzione si può dire "tutto ed il contrario di tutto". Ciò è accaduto, secondo noi, perché **si è confuso l'ambito oggettivo, fisico, con quello soggettivo, psicologico**. La domanda mal posta era: "qual è lo stimolo fisico che scatena o provoca l'attenzione?" A questa **errata impostazione** bisogna contrapporre la seguente osservazione.

A volte il silenzio – che di per sé sembra di dover considerare come **assenza di stimolo fisico** – risulta accentuato (un po' come il nero, che è assenza di luce – può sembrare più nero perché accentuato). Se l'accento di battuta (musicale) cade su una pausa, il silenzio si fa allora più intenso – perché accentuato. Eppure parrebbe evidente che il silenzio sia un'entità fisica nulla. Non c'è suono; manca "l'eccitazione" fisica, ma l'accento c'è. Questo accade perché **l'accento lo sentiamo noi**, è insomma un **ente psichico, non un ente fisico**. Esso è un'entità psichica positiva: c'è, è evidente, esiste.

Ciò appare lampante appena si consideri che non sussiste a priori alcun motivo per cui il silenzio non possa essere accentuato. I musicisti battono il tempo (per es. facendo fare un movimento alla mano o alla bacchetta come fa il direttore d'orchestra) e ciò anche quando l'accento cade su, connota, contrassegna, punteggia, un momento di silenzio. Non è dunque il suono a possedere l'accento ma è l'accento che, a seconda del momento, può possedere ora un suono, ora un silenzio che è un suono improprio (si potrebbe fare un paragone con lo zero dell'aritmetica)..

L'importanza pratica dello scarabocchio è legata principalmente al riconoscimento del ruolo fondamentale che esso ha e ha avuto, sia come una delle più preziose **radici della nostra civiltà** – le caverne preistoriche sono colme di scarabocchi - nonché come **mezzo di crescita del bambino**, che è come dire sia per l'evoluzione storica, sia per la continua formazione individuale dell'adulto.

L'importanza teorica è evidente nel momento in cui ci si renda conto che lo scarabocchio permette di comprendere meglio il funzionamento della psiche umana.

Per questi motivi che man mano avremo modo d'illustrare più in dettaglio, siamo lieti di trovare conferma delle nostre opinioni in quelle di vari studiosi secondo i quali lo scarabocchio è stato finora sottovalutato (Bernson, 1968; Edwards, 1986; Kellogg, 1969; Stern, 2003).

Tra gli altri, c'è anche chi sostiene che **l'importanza dello scarabocchio è ancora da scoprire**. Non solo scarabocchiare equivarrebbe ad esprimersi ma "il bambino che non scarabocchia non si sviluppa adeguatamente secondo un modello interno e rimane un bambino artificiale" (Golfari, in Bernson, 1968).

In questa particolare opinione riscontriamo un appoggio alla nostra idea di un Sé che si sviluppa grazie ad un modello in cui si vede riflesso e che nel manipolare il modello (di se stesso), in realtà si manipola. Il modello è uno strumento di autotrasformazione e realizzazione del Sé. Questa ultima idea, che ci veniva suggerita in atelier di creta ("**Osservazioni psicologiche e cliniche**" nel nostro sito, www.psicopoiesi.it; un cenno applicativo sui programmi in www.psiconica.eu) così tanto chiaramente da sembrare più una constatazione empirica che un'idea teorica, ha dato origine alla psicologia della creatività ovvero alla psicopoiesi. Questa è intesa come psicologia della creazione di qualcosa che, essendo **un modello del Sé**, viene a coincidere con la **psicologia della creazione continua di se stessi**.

12. Dettaglio e livello comunicativo.

Lo scarabocchio, considerato dai più come pasticcio, pastrugno o ghirigoro, e – specialmente se eseguito da un bambino e persino da educatori ed insegnanti - come immatura espressione di disegno (secondo la concezione comune

dell'adulto che il buon disegno dovrebbe essere figurativo) lo scarabocchio non è stato finora riconosciuto nella sua vera essenza e nemmeno nelle sue vere e più profonde implicazioni e significati che ha per il soggetto.

Noi **non** parliamo qui di possibili significati emotivi – in senso grafologico o emotivo - inerenti allo scarabocchio nel suo complesso. Noi ci riferiamo con la maggiore precisione possibile a **significati psicopoietici** in generale, vale a dire **creativi in relazione al Sé** che ne fa uso per **osservarsi, modellarsi e progredire** e che possono essere colti in maniera anche polivalente persino nel dettaglio.

Questi significati di autentica creatività, sussistono senza pregiudizio alcuno per il significato apparente dello scarabocchio globale nel suo insieme (sia che questo tenda ad un aspetto astratto, sia che invece sembri tendere ad un aspetto figurativo).

Dei **significati già presenti nel dettaglio**, generalmente inespressi, polivalenti ed essenziali, tipici – se non esclusivi - della specie umana, il soggetto medesimo di solito **non** si rende conto. I processi sottostanti sono inconsapevoli per ragioni che vedremo più avanti, in un prossimo lavoro. Essi tuttavia sono essenziali per l'espressione e lo sviluppo dell'intelligenza, sono alla base della vita psichica, sono alla fonte della possibilità di comunicare trasmutando in lingue e linguaggi diversi (pittura, invenzione, scrittura, linguaggio, gestualità, danza, arte plastica, musica).

Alcuni di questi significati sono o possono essere ben al di là dei pregiudizi e degli studi finora compiuti in questo campo, vale a dire anche di teorie e conoscenze psicologiche attualmente conosciute.

Nello scarabocchio è caratteristico che addirittura, già nel singolo dettaglio, ci sia qualcosa di più e di diverso da ciò che appare nella composizione di più parti in un insieme risultante, sebbene la composizione possa sembrare rivolta ad un singolo oggetto o situazione occasionale.

L'eventuale **oggetto rappresentato**, più o meno astratto o più o meno figurativo, può avere un **senso apparente diverso dal significato del singolo dettaglio** senza che ciò implichi contraddizione. Sono dunque possibili **almeno due livelli distinti** di comunicazione e d'espressione più o meno consapevoli.

Mentre i gestaltisti avevano notato che l'insieme è "più della somma delle parti", noi qui, al contrario, rivolgiamo la nostra attenzione al dettaglio più che all'insieme.

Secondo noi, infatti, rovesciando la nota massima gestaltistica, ogni parte elementare dello scarabocchio, ogni dettaglio, anche quello che sembra più insignificante, **"si sottrae all'insieme, si divide dall'insieme, perché è diverso da ciò che suggerisce l'insieme"**. Non è semplicemente un elemento dell'insieme; è anche e semplicemente un'altra cosa.

Vogliamo e dobbiamo precisare che ciò che c'interessa non è il dettaglio in senso grafologico o analitico quanto invece in senso profondo, creativo giacché è nel dettaglio che c'è un grande e complesso discorso mentale - sia pure non o non chiaramente espresso – mentre nella composizione risultante delle parti spesso appare un singolo **oggetto macroscopico** come "la casa", "l'albero", o "la famiglia", "l'omino", "il cavallo", "il vaso di fiori", che si situa ad un differente livello di possibile espressione ed interpretazione, spesso non univocamente determinabile e che in parte dipende dalla teoria adottata della scuola psicologica occasionalmente scelta la quale fa da chiave di lettura.

Qui non c'interessiamo ai temi cari alle teorie o ideologie di moda, e neanche alla tecnica ed all'interpretazione dei test di disegno; siamo inoltre altrettanto lontani dall'indulgere a considerazioni grafologiche inerenti al segno, spesso inerenti all'emotività ed al carattere o alla personalità del soggetto. Temi questi di cui non ci occupiamo qui.

Ciò che ci differenzia per es. dalla comune grafologia è che questa tende a rintracciare nel singolo segno – ormai fissato una volta per sempre - un atteggiamento, un tratto o un sentimento abituali, stabili, mentre invece noi siamo più interessati a cogliere un **processo, un meccanismo** e quindi anche una possibile **metamorfosi, un'evoluzione attiva**, una conferma dopo un mancamento, **insita più nel gesto in movimento che nella muta traccia che ne è rimasta**.

13. Esame fisico e psicologico dello scarabocchio. Alcuni cenni.

L'apparenza fisica dello scarabocchio è la sua **estensione** su una superficie che lo accoglie. Essa può essere piana come nel caso di un foglio appoggiato su un piano, oppure variamente ondulata, come la superficie di una parete rocciosa, di una pietra o di un tronco d'albero

In ogni caso lo scarabocchio si estende su una superficie descrivibile con due dimensioni.

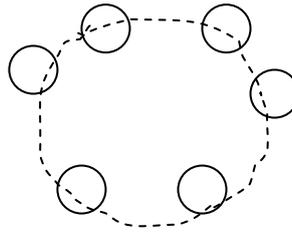
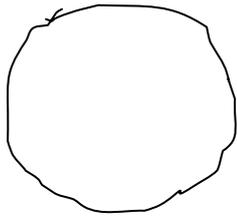
Lo scarabocchio inoltre si presenta inerte, privo di movimento; pur sapendo che esso è stato realizzato gradualmente nel tempo, nella stragrande maggioranza dei casi non sappiamo assolutamente alcunché di quale parte sia stata realizzata prima e quale dopo. La traccia impressa sulla superficie è solo una registrazione complessiva che tuttavia non conserva alcuna semplice informazione circa il proprio sviluppo nel tempo. Da un punto di vista fisico, possiamo dire che nello scarabocchio possiamo osservare la figura della traiettoria – o delle traiettorie – del moto ma non la sua "legge oraria" (cioè il tipo di moto o di ritmo nel tempo).

Come accennato, lo scarabocchio è generato con uno o più gesti attuati grazie al corpo. Questi stessi gesti si fermano sulla superficie che ne riceve l'impatto, di solito senza poterla attraversare.

I gesti corporei sono in realtà espressi nello spazio tridimensionale ma collassano nelle due dimensioni superficiali del supporto appena l'incontrano.

Da un punto di vista soggettivo del resto, il gesto singolo che dà vita momento per momento allo scarabocchio, nasce da un gesto mentale che sussiste nello spazio mentale che ha verosimilmente più di due dimensioni – visto che riusciamo a percepire e concepirne tre e persino – con le matematiche – più di tre. Questo moto interiore è a volte visibile all'esterno e scarabocchiato nell'aria grazie al movimento delle mani e del corpo dei parlanti, sono moti ben noti agli attori, agli oratori, alle persone gaie o eccitate da qualche avvenimento o particolare stato d'animo.

Si confrontino in proposito le due figure seguenti.



A sinistra un cerchio fisicamente osservabile. A destra schema scarabocchiato di un "girotondo". Sei bimbi giocano camminando l'uno dietro l'altro o danzando "in cerchio". Fisicamente il cerchio non esiste: Lo si riconosce tuttavia, in tratteggio per il lettore, e si vede che c'è, anche se i "bimbi", i cerchi piccoli, vi sono sistemati con approssimazione. Fisicamente non esiste. E' un cerchio interno, mentale.

Come si vede, le figure mentali sono a volte indirettamente osservabili in maniera apparentemente paradossale. .

I gesti che generano gli scarabocchi sono allora inizialmente spaziali specialmente nella mente – prima ancora che resi visibili nel e col corpo. Essi sono inoltre ben dotati di movimento. Si tratta quindi di moti interiori.

Da qui nascono la danza, la musica e tutte le espressioni che implicano spazio, tempo e qualità concepibili o concepite. Lo scarabocchio può sviluppare ed attuare solo una parte di questa vita interna complessa e intensa. Lo spazio interno viene tuttavia come tradotto e registrato all'esterno sulla superficie ricevente la quale s'adegua – per così dire - alla mente di chi sta scarabocchiando, sussumendo dentro di sé anche la terza dimensione, ed insieme, anche il tempo oltre ad altre caratteristiche come il colore, il movimento implicito immaginato, l'espressione – si pensi alle caricature – e così via.

14. Significati psicopoietici.

Ugualmente distanti dai *due poli interpretativi*, l'uno *tematico* relativo all'argomento, l'altro *grafologico* relativo al segno, entrambi tendenzialmente legati al discorso emotivo, noi focalizziamo la nostra attenzione sul *meccanismo che attua il processo creativo* che porta al gesto ed al vissuto che lo accompagna; un vissuto di sensazioni, di moti interiori, atteggiamenti, emozioni e significati creativi polivalenti, persino arbitrari e quindi per lo più imprevedibili che costituiscono un trampolino momentaneo e perciò effimero da cui il soggetto si lancia per costruire un prossimo gesto che sarà un nuovo trampolino e così via, realizzando così come l'impalcatura provvisoria e spesso effimera di una costruzione ben più importante che altro non è se non la costruzione del Sé.

Ciò riguarda non solo una continua costruzione di sé, momento per momento, ma anche l'affermazione e la conferma di un Sé che si va costruendo e completando, trasformandosi e progredendo.

I possibili significati macroscopici come "la casa", "l'albero", "il paesaggio" sono soltanto un pretesto per potere fare posto ai gesti mentali sottostanti che si evidenziano, parzialmente, con i singoli segni che procurano quella sensazione di benessere e di piacere che si ricava non per un motivo misterioso ma perché affermazione e conferma del Sé che si sviluppa nel suo trasformarsi e nel suo ritrovarsi, ora in un cerchio che si chiude, ora in un incrocio, ora in una figura *simmetrica che ruotata mentalmente si sovrappone a se stessa ritrovandosi*, ora nella ripetizione di segni in parte sovrapposti - come i cerchi di un grappolo d'uva che si celano l'uno dietro l'altro, oppure separati l'uno dall'altro come i fiori sparsi in un campo (in questo caso, un "pullulamento"). Sappiamo che il bimbo ruota facilmente le figure mentalmente; scrive e legge lettere capovolte o speculari (come R, Я; A, ∇). Non ci meraviglia quindi se apprezza le figure simmetriche: tutti noi ne subiamo uno strano "fascino" che in realtà ci sembra derivare proprio dalla possibilità di ritrovare la figura ruotandola; una figura che *si pone*, poi *manca* mentre la si ruota a mente, infine *si conferma* nel suo ritrovarsi; ed ecco il bimbo sorridere alla figura dopo averla osservata in silenzio (fenomeno notato in una bimba di due mesi! che distesa sul fasciatolo, osservava un lampadario ventilatore a quattro pale).

15. L'estasi.

E' questa continua *ascesa e conferma di sé* che *procura una gioia interiore*, avvertita di volta in volta come benessere, piacere, divertimento e addirittura – come ci è capitato d'osservare, specialmente nei malati gravi – un'*estasi profonda* che coinvolge sensi, pensieri e vissuti a prima vista estranei allo scarabocchiare, estranei perché trasmodanti (il verbo trasmodare è usato come sinonimo di transmodare).

Alludiamo qui per es. all'evidente piacere gustativo con cui bambini ed adulti mentre disegnano o scarabocchiano, per transmodazione, succhiano la culatta della matita o della penna, o ancora alla danza della testa e a volte dell'intero corpo durante il lavoro creativo, al piacere tattile indiretto che si prova nell'accarezzare il segno con la punta della matita e così via.

Se da un lato riconosciamo l'importanza del processo creativo del proprio Sé, nel *modello* che si va man mano perfezionando, *come se il Sé si modellasse autenticamente ed in evoluzione attraverso il segno*, e attraverso la composizione dei segni attraverso la composizione dello scarabocchio, attraverso l'attribuzione di un significato d'insieme e persino attraverso l'eleganza della traccia (spesso tale quando appare veramente continua per tratto, per curvatura e per variazione di curvatura in una dolcezza di segno che sembra assicurare l'intoccabilità del Sé), dall'altro lato tutto ciò non significa che il soggetto conservi necessariamente memoria del proprio processo creativo, anche se così importante, né del significato profondo del dettaglio sebbene esso sia stato realizzato dal soggetto stesso.

Tutto al contrario, egli utilizza ogni momento, ogni fase del processo creativo come base, come trampolino per una nuova formazione e trasformazione di un Sé in continua evoluzione.

Ciò tendenzialmente vieta l'attaccamento del soggetto a ciò che è stato e lo spinge a ciò che sarà.

Questa evoluzione, per sua natura tende dunque ad un'espansione continua, normalmente rivolta al futuro e non può accadere nel passato ormai consegnato alla storia di ciò che si è ormai consumato, tranne nel caso in cui il Sé sia impossibilitato a progredire come nella vecchiaia priva d'interessi o nell'evenienza di grave depressione oppure di particolari disturbi mentali. Quando per qualsiasi motivo il Sé si senta costretto alla rinuncia, può allora rivolgersi al passato – anche per un solo secondo - se è unicamente là che può attingervi i ricordi migliori nei quali si sentiva più espanso di quanto non sia nel momento attuale..

16. Memoria funzionale, Automatismo.

Possiamo dunque assumere che non sempre si conservi memoria adatta alla consapevolezza magari inerente ad un singolo dettaglio. E' indubbio che la memoria ci sia ma indiretta. Essa consiste principalmente della nuova personalità che si va formando ad ogni passo quale prodotto delle proprie attività, delle proprie funzioni, possibilmente in continuo esercizio e miglioramento. E' questa struttura che si conserva come materiale mnemonico come se fosse una "memoria funzionale", una sorta di "meccanismo memorizzato" che permette un funzionamento eventualmente complesso, formato cioè da più meccanismi interiori.

Chi sa andare in bicicletta "conserva in memoria" il saper andare – come meccanismo utile e versatile per ottenere questa capacità – non le singole esperienze e sensazioni che hanno costituito il successivo evolversi dell'apprendimento dal momento in cui *non* si reggeva in equilibrio fino al momento dell'*acquisto* della capacità. Esiste dunque una memoria funzionale che si può porre alla base di determinati comportamenti nel tempo, diversa da quella che ci fornisce rappresentazioni e sensazioni o concetti *statici*; che siano ben definiti o approssimativi non importa, qui interessa che in ogni caso, per loro stessa natura, questi ultimi sono *crystallizzati*.

Per questa ragione tentiamo di rifuggire dalle classificazioni che sotto le spoglie di categorie e termini di cultura celerebbero la nostra ignoranza circa i meccanismi che si celano nella natura che ci circonda e di cui siamo fatti.

La memoria funzionale sembra dovere contenere una sorta di concetto generale di *movimento o di mutamento* per ogni tipo di movimento o mutamento, astraendo dalle condizioni particolari con cui si manifesta. Concetti di questo tipo potrebbero essere chiamati "*dincetti*" (da dinamico e concetto) per distinguerli dai comuni concetti di *cose* statiche. In alternativa, il dincetto potrebbe essere chiamato "*automatismo*" in omaggio al fatto che esso sarebbe capace di generare, perцепire o scatenare un intero movimento – relativo ad un corpo o ad un oggetto immerso nell'ambiente.

Come l'*andare in bicicletta* implica un continuo creare le condizioni per restare in equilibrio ma ciò non comporta memoria di come e quali pedalate e sterzate siano state messe in atto in ogni singolo attimo della corsa, forse a causa di un impegno costante dell'attenzione - volta all'equilibrio e non alla memorizzazione – o forse (al contrario) a causa di un disimpegno dell'attenzione p. es. volta ad ammirare il paesaggio approfittando della propria bravura nel restare in sella, così avviene durante lo sviluppo e con la conferma del Sé. Ciò può accadere durante il nostro scarabocchiare sia che siamo molto presi da una nostra intenzione estetica volontaria, sia che al contrario agiamo distrattamente, presi da altri pensieri, abbandonandoci all'*automatismo dell'azione ormai per noi naturale*.

Nel caso di scarabocchio intenzionale con partecipazione volontaria e cosciente si può avere un'interferenza negativa dell'emisfero sinistro S, linguistico, che può pretendere l'applicazione eccessiva di canoni, stereotipie, classificazioni mentre la condizione in cui l'emisfero S è distratto, occupato in altri pensieri, favorisce il lavoro dell'emisfero destro D, globale e non sequenziale, che è più adatto a trattare lo spazio nel suo insieme (Edwards, 1986).

Come il concetto di triangolo è unico per tutti i possibili triangoli, così l'automatismo "andare in bicicletta" è unico per tutte le possibili evenienze e particolarità del pedalare, dello sterzare e del reggersi in equilibrio...

L'insieme degli automatismi analoghi a questo risiede evidentemente in una capacità mnemonica che chiamiamo appunto – ma è solo un nome, non una spiegazione - "*memoria funzionale*".

17. Il Processo come attività. Il Prodotto finale. Il prodotto vuoto.

Se è vero che ogni momento dello scarabocchiare è rivolto alla modellazione del Sé o di un proprio problema di cui lo scarabocchio è specchio, banco di prova e rifacimento in un modello – non importa se in maniera spesso per noi astratta o incomprensibile eppure reale - dobbiamo rimanere persuasi che importante *non è tanto il prodotto finale dell'intero processo creativo, quanto invece tutta l'evoluzione che accompagna l'attività della produzione*, persino nel caso che questa ultima non dia luogo ad alcunché di visibile: cosa che infatti è stata osservata e che può accadere quando il foglio, interamente cancellato e tornato pulito, ci si consegna "vuoto", "bianco".

Una conferma definitiva che *il processo conta molto di più del prodotto finale* ci fu data più volte nel corso delle nostre osservazioni in atelier di creta con cui trattavamo in ambiente ospedaliero alcuni pazienti affetti da disturbi mentali gravi; un'altra volta da una bimba di 4 anni che era solita appendere i propri fogli scarabocchiati alle pareti di casa.

Un giorno, dopo avere scarabocchiato su un foglio, osservò il risultato, poi lo cancellò interamente con una gomma e soddisfatta, subito *corse ad appendere il foglio interamente bianco come se fosse veramente, e lo era, un'opera*. Non pensammo che appendesse un risultato, ma il processo attivo, l'attività svolta per giungere al foglio così come ora era.

La cancellazione dello scarabocchio non era un vero e proprio atto di rinuncia ma – al contrario - solo un momento del processo creativo, un momento finale certo, ma comunque facente parte del medesimo flusso di pensiero.

Quel foglio, come qualsiasi altro scarabocchiato e altrettanto teatro del nostro modellare, rappresentava tutto il suo prodigo, attivo “facendo”, non un oggetto finale definito, ormai “fatto”, inerte, inattivo, sterile anche se fosse stato pieno.

A questo punto il lettore potrà domandarsi come o da cosa s’origina lo scarabocchio, tanto più che tutti i bambini del mondo scarabocchiano allo stesso modo (Kellogg, 1979).

In primo luogo, occorrerebbe una definizione di scarabocchio universalmente accettata: secondo noi, almeno provvisoriamente, esso può essere visto come un’attività grafica occasionale spontanea, *sia nel bambino* (almeno in un certo periodo iniziale quando non si preoccupa del giudizio dell’adulto e non s’attende ricompense né rifiuti repressivi), *sia nell’adulto*.

Questa definizione è proposta tuttavia in relazione a ciò che abbiamo detto essere il “*piacere o gioia esistenziale*” tipico dello scarabocchiare che non si fa per soldi né per avidità di elogi né per tema di rimbrotti. In questo senso, anche il pittore più famoso può in realtà “scarabocchiare” quando dipinge volentieri e senza altri scopi se non quello di provare il benessere, la gioia esistenziale. Condizione, per lui adulto con i suoi bisogni, difficile da raggiungere.

Volendo specificare in che cosa consista l’attività grafica, abbiamo notato che essa s’origina da un gesto che comincia nello spazio e solo successivamente si posa sul piano di un supporto, p. e. un foglio. Il gesto può compiersi grazie alla mano, o ad un piede, alla testa (ci sono artisti che lavorano con la bocca non potendo usare le mani).

18. Moti dell’animo e moti somatici. Moti ciclici. Moti periodici.

Ancora più notevole e sorprendente è il *gesto* che può essere *compiuto mentalmente*, non come gesto immaginato di un arto (si pensi all’arto fantasma che “si muove” ed avanza oltre il moncherino) ma come gesto mentale dell’intero nostro essere nella sua più intima essenza e nel senso suggerito dall’espressione “*moto dell’animo*”.

Dobbiamo ora notare che il *gesto compiuto dal corpo* è anatomicamente e fisicamente limitato e, per sua natura, *ciclico*. Diciamo ciclico qualsiasi movimento che partendo da un punto o da un insieme di punti ben specificati, torna – prima o poi – in quello stesso punto o a quell’insieme di punti.

Diremo invece che un *movimento è periodico* quando avviene e si ripete sempre uguale ad ogni *periodo* ben determinato di tempo.

Ciclico è ad es. il movimento delle mani che essendo vincolate al tronco, non possono compiere movimenti illimitati rispetto a questo ma prima o poi dovranno tornare alle posizioni di partenza: questa regola naturale è intimamente ben conosciuta dai danzatori, dai mimo e dagli attori. Tutti noi non possiamo usufruire di movimenti illimitati ma dobbiamo prima o poi tornare nell’ambito dello spazio possibile, permesso che è quello raggiungibile.

Un esempio di movimento periodico di una parte del corpo è invece il moto del cuore che si ripete approssimativamente sempre uguale in un periodo pressappoco costante.

Nella maggioranza dei casi lo scarabocchio è compiuto dalla mano, per lo più la destra per i destrimani, mediante un gesto limitato ovverosia tale che, giunto ad un certo punto limite, ove termina il moto, il moto s’inverte e la mano torna indietro o comunque ad un punto o zona di partenza per poter ripetere il movimento o iniziarne un altro.

Si tenga presente che lo *spazio raggiungibile* intorno al corpo è *limitato*: pertanto qualsiasi punto si consideri rispetto al corpo, esso sarà prima o poi protagonista del passaggio di una parte del corpo.

Ad esempio il bimbo di poche settimane, al quale è stata messa una matita o una penna nella piccola mano, muove nell’aria la penna casualmente finché colpisce la carta del blocco tenuto fermo da un adulto (esperienza realmente fatta e che chiunque può ripetere con un piccolo, facendo attenzione che la culatta della penna o matita sia arrotondata e corta affinché occasionalmente non si ferisca in viso).

Nell’istante in cui il moto della mano s’inverte e torna indietro, si ha anche il rumore di un colpo e la produzione di un segno – punto o traccia a seconda dei casi – segno che egli può vedere e tutto ciò contribuisce all’istante a destare meraviglia nel bimbo.

Osserviamolo mentre fa questa esperienza la prima volta.

Subito infatti egli ha uno scossone – come per orientarsi – dilata le pupille fissando l’impronta sulla carta.

Egli ha percepito un evento nuovo, un evento complesso legato a più sensazioni modalmente diverse.

In questo evento, in questo manifestarsi di sensazioni, *il bimbo si “ritrova”*. Tutto ciò che desta la sua attenzione, in questo caso le molte sensazioni concomitanti, favorisce l’instaurarsi, il rinfrancarsi della sua propria coscienza, tende a risvegliare l’intuizione inespressa della propria esistenza come pensiero – vissuto mentale – che gli altri non vedono ma che invece c’è – noi lo arguiamo dal suo comportamento visibile. Gli astanti presenti si abbandonano di solito ai commenti più entusiastici, meravigliandosi e complimentando i gesti spontanei ed innocenti della piccola creatura la quale dà evidenti segni di attenzione manifesta.

In merito, bisogna riconoscere che da tempo la scienza psicologica tenta di penetrare il fenomeno – che ritiene fondamentale – ed i segreti dell’attenzione, senza peraltro riuscirci completamente (Stablum, 2002).

Sostanzialmente si tratta di un evento che richiama fortemente attenzione, che dà la conferma del proprio essere, della propria esistenza ed in questo e per questo si prova piacere, il piacere primordiale di vivere, di esserci, di essere ricettacolo di sensazioni e di vissuti diversi.

19. Penso, sono, gioisco. “Cogito ergo sum, ergo gaudeo”

In generale è forse bene, allora, non parlare di attività puramente grafica o gestuale. Scarabocchio è anche il vocalizzo, la lallazione dell’infante, il gusto della matita in bocca: anche l’attività dell’apparato fonatorio lascia una traccia

nell'aria e in questo caso, si tratta di una traccia sonora, effimera sì, ma perdurante nel "quantum" temporale dell'udito (Incarbone, 1994). E' la lallazione che permette il sorgere e l'invenzione dei linguaggi. I bambini possono inventarne uno interamente nuovo se si trovano abbandonati a loro stessi (Pinker, 1997) ed i più piccoli imparano da quelli più grandi ma, in più, introducono nuove migliorie, nuove regole grammaticali e sintattiche facendo evolvere rapidamente la lingua da uno stato rudimentale ad uno sempre più sofisticato, versatile e soddisfacente.

Analogo piacere esistenziale può procurare lo scarabocchio tattile nel lavoro manipolativo della creta, il canto la cui traccia risuona come un eco nell'orecchio del piccolo ascoltatore, ed in generale in qualsiasi attività senza un vero e proprio fine (per es. di lucro o volto al successo), ma il semplice piacere di eseguirla e che per noi è il piacere che abbiamo riconosciuto e definito come "**esistenziale**". Il principio esistenziale era stato intuito da Cartesio con il suo "cogito ergo sum", un "penso dunque sono" che dovremmo allora – in virtù dell'esistenza del piacere esistenziale - ampliare e generalizzare come segue: "**Penso, sono, gioisco**". Abbiamo l'impressione che Cartesio abbia trascurato un aspetto dell'essere umano: quello di essere capace di emozioni di gioia e di dolore. Nell'espressione "**Cogito ergo sum, ergo gaudeo**" omise il gaudeo. Eppure nell'istante in cui dall'attività del pensiero si ha la certezza di essere, nello stesso istante l'essere se ne rallegra, ha un moto di intima gioia. E poiché nel pensiero ci sono i contenuti sensibili disposti in uno spazio-tempo psichico, avrebbe potuto forse scrivere anche: "Cogito, sentio ergo sum, ergo gaudeo"

20. Scarabocchio, radice di civiltà.

Qui il lettore corre il rischio di considerare la percezione come qualcosa di passivo, una sorta di "ricevere" con poca o senza attività. Si tenga invece presente che il percepire non è un semplice ricevere passivamente, ma l'attività del soggetto è, al contrario, intensa e tende a facilitare la formazione del percolato. P. es. nella visione, gli occhi convergono, focalizzano, scelgono un modo di vedere.

Quando nello scarabocchio tutta questa attività è liberata ed è davvero libera da altri fini eccetto i piaceri puramente ed essenzialmente esistenziali, si è naturalmente nella **gioia dell'attività** che, ripetiamo, è importante di per sé – essendo appunto in rapporto immediato con il proprio esistere, il proprio essere – non per il risultato, non per il prodotto finale ma, ripetiamo ancora una volta, **per il processo attivo in atto**, un'attività del pensiero e del corpo da cui deriva la coscienza e la gioia di essere ("cogito" come attività del pensiero, "sum" come coscienza di esistere).

Lo scarabocchio è alla radice di tutto questo: come da un balbettio nasce una lingua, così dallo scarabocchio nasce una civiltà. Le pitture rupestri lo testimoniano.

Scarabocchio, radice di un albero immenso, radice della complessa e sterminata storia umana

I suoi rami da una parte danno origine al disegno, dall'altra alla scrittura. Da un'altra parte ancora, aiutano il pensiero dando coscienza e gioia.

E' da notare che in tutti i popoli anche preistorici, diversi e lontani da noi storicamente e geograficamente, sono presenti gli scarabocchi che spesso inizialmente costituivano i primi simboli di scrittura, chiaramente giunti fino a noi nelle caverne o sulle rocce come traccia della specie, indipendentemente dalla cultura, dalla lingua e dai costumi dei popoli.

Lo scarabocchio è tanto più indipendente dal tipo occasionale di civiltà, pur contribuendo a formarla, quanto più è eseguito dai bambini che ad ogni nuova generazione reinventano i medesimi scarabocchi ad insaputa l'uno dell'altro con meccanismi di combinazione dei simboli elementari e universali già riconosciuti da vari studiosi (Kellog, 1979; Stern 2003). Si può discutere su quali siano veramente questi simboli elementari e su quale sia la loro origine – innata o no - ma non sul principio fondamentale che essi ci siano e che siano poi combinati così come i suoni fondamentali presenti in qualsiasi lingua riescono poi a formare le parole per **combinazione**.

Secondo noi i segni fondamentali preferiti sono quelli che danno luogo a conferme con ritrovamento di punti (cerchio, croce, ripetizione di segni, figure simmetriche, ...).

L'universalità dei segni fondamentali e degli scarabocchi composti che risultano dalla loro composizione ci sembra in buona parte legata alla **conformazione del corpo** che è **innata** (il **pollice opponibile** consente la prensione di un oggetto scrivente) e dai **meccanismi dell'attenzione e dell'intuizione**, nonché dai principi della **modellazione** e della capacità di provare la **gioia di essere** che sono tutte caratteristiche tipiche della mente della specie, doti anche queste **innate** dunque. Questi meccanismi mentali consentono al bimbo di divertirsi nel produrre scarabocchi sia sulla carta, sia sulla sabbia del bagnasciuga con l'alluce o un rametto.

Lo scarabocchio quale gesto mentale, non si rende visibile se prima non è – in tutto o in parte - ben alloggiato nella mente, sia pure vagamente e quasi informe, "astratto", a volte, ma altre volte invece ben delineato e previsto come nel "girotondo" più sopra illustrato..

La presenza dei segni "fondamentali" che precedono lo sviluppo degli scarabocchi composti, a nostro parere testimonia che il bambino si evolve e si sviluppa da una **mente inizialmente astratta** che solo gradualmente passa al concreto. Per molto tempo si è creduto il contrario: una trattazione sullo scarabocchio ed il disegno apparirà ancora in un nuovo articolo.

21. Scuole e scarabocchi. Politica e Società.

La scuola non è una nave che va da qualche parte. E' piuttosto una zattera che va alla deriva, non si sa dove. In tutte il mondo le scuole sono poco comprese da parte degli adulti e, di conseguenza, considerate con scarsa attenzione anche da parte dei politici che temono la vera e reale formazione degli allievi.

Nella grande maggioranza dei casi, la didattica, soprattutto pratica, è ignorata proprio dalla classe degli insegnanti che invece dovrebbero conoscerla perfettamente e praticarla con efficacia. Agli insegnanti viene inflitta l'illusione di sapere di pedagogia e di didattica lasciando che essi studino la pedagogia teorica di alcuni grandi pedagoghi del passato secondo linee di guida astratte, nozionistiche e a volte anacronistiche.

Nelle scuole i direttori ed i presidi non hanno competenze didattiche a meno che non se ne siano fatto un bagaglio personale a proprie spese. In ogni caso, essi non hanno sistemi consolidati né poteri, né di valutazione dell'efficacia didattica degli insegnanti. In queste condizioni è un bene - paradossalmente - che siano del tutto privi di poteri riconosciuti d'intervento, tanto che la loro eventuale partecipazione alla didattica dei singoli insegnanti sarebbe o è vista come indebita ingerenza e non come collaborazione o come guida.

Ai direttori o presidi è riservata la funzione legale di “parafulmine”, ossia di responsabilità legale in caso d’inconvenienti che si verificassero entro le mura o nelle attività scolastiche. Funzione puramente legale, giacché al preside non viene data solitamente alcuna competenza didattica né poteri d’intervento che non siano quelli puramente legali ed amministrativi. Se qualcosa di brutto succede, si sa a chi dare la colpa: ovviamente al preside o direttore che spesso non c’entra per nulla. Ma lui è lì, vero parafulmine sociale scolastico che può intervenire solo con generiche raccomandazioni di conformarsi al luogo ed allo spirito scolastico non meglio definiti.

La classe insegnante vive di conseguenza nell’illusione di godere di condizioni di “indipendenza” della propria “capacità” d’insegnamento che si dovrebbe chiamare piuttosto “arbitrio” visto che l’unica cosa che gli insegnanti di solito conoscono è la propria materia – e a volte neanche quella – e ignorano completamente il “come s’insegna”.

Nelle università sono rari i corsi che insegnano ad insegnare. Non ci sono lezioni di come svolgere una lezione, come preparare gli allievi ad un compito scritto, come valutarlo, come condurre un’interrogazione né, tanto meno, di come spiegare di nuovo un argomento non capito mediante per esempio una spiegazione alternativa. Accade così che non di rado l’insegnante si limita a dare la medesima spiegazione precedente, magari alzando la voce – quasi che in questo modo l’argomento entri meglio nelle orecchie di chi è obbligato ad ascoltarlo; altre volte si limita a segnalare che il tale argomento si trova sul libro e di studiarlo a casa.

Chi ne fa le spese sono proprio i massimi fruitori della scuola; i piccoli ed i giovani, allievi “non allievi” che non di rado scaldano i banchi semplicemente in attesa di acquisire l’altezza fisica sufficiente per divenire a loro volta ignoranti partecipi di una società troppo spesso inefficiente e corrotta.

Se si dovesse fare un’analisi del perché di queste condizioni generali delle scuole nel mondo, si potrebbe cominciare dalla scarsa considerazione che gli adulti hanno degli “scarabocchi infantili” che trattano con sufficienza, ignorandone quasi sempre completamente la straordinaria importanza.

Gli stessi genitori vedono negli scarabocchi un occasionale motivo di bonaria vanteria e d’orgogliosa ma miope affermazione alla stessa stregua con cui sono pronti a vantare gli escrementi ottenuti “in regalo” dai loro piccoli e poi regolarmente eliminati.

A volte gli scarabocchi hanno migliore sorte quando vengono conservati ma a puro titolo dimostrativo o ricordo di qualcosa che è successo ma di cosa si sia trattato in realtà nessuno lo sa o, meglio, nessuno se ne occupa visto che “non” ha... effettiva importanza.

Nelle scuole troppi politici del nostro mondo globale vedono a volte uno strumento di propaganda o un serbatoio di votanti e in ogni caso una relativamente grossa opportunità occupazionale e voti ma quasi mai la sacra funzione di preparazione di un piccolo alla vita. I migliori politici sono troppo pochi e operano con difficoltà in un ambiente culturale di vedute ristrette, interessato a ignorare o sottovalutare il problema. Così risulta esiguo il numero degli stati in cui l’istruzione è eccellente.

Le dittature dichiarate o camuffate, temono il libero pensiero e non sono interessate o addirittura ostacolano la preparazione degli allievi, così la scuola è indirizzata e obbligata a preparare automi oppure è abbandonata a se stessa sotto una vernice di proclami che si potrebbero definire ipocriti.

Non c’è da meravigliarsi quindi se la scuola risulta una fucina di diseredati morali che in avvenire da adulti saranno occupati a preparare disastri sociali come genocidi, privilegi iniqui, guerre e corruzione capillare e pretenziosa.

Lo scarabocchio è solo un ritaglio di questa realtà. L’ostilità di troppi politici e la conseguente incompetenza insegnante vi si rivelano sotto svariate forme, come la banalizzazione, l’ignoranza, la generica tolleranza senza comprensione, il dogmatismo, l’impreparazione, la scarsa intelligenza sociale.

Bibliografia.

- Berson, M. (1968). Dallo scarabocchio al disegno. Armando. Roma.
Cannoni, E. (2003). Il disegno dei bambini. Carocci.
Edwards, B. (1986). Disegnare ascoltando l’artista che è in noi. Longanesi.
Goodnow, J. (1981). Il disegno dei bambini. Armando.
Incarbone, S. (1994). Il quantum di tempo psicologico. Tesi non pubblicata. Padova.
Kellogg, R. (1969). Analyzing Children Art. Mountain View California.
Kellogg, R. (1979). Alisi dell’arte infantile. Emme. Milano.
Pinker, S. (1997). L’istinto del linguaggio. Mondadori.
Pizzo Russo, L. (1988). Il disegno infantile. Aesthetica.
Stablum, F. (2002). L’attenzione. Carocci. Roma.
Stern, A. (2003). Dal disegno infantile alla semiologia dell’espressione. Armando. Roma.
Vicario, G. (1973). Tempo psicologico ed eventi. Giunti Barbera.