



## Costruzione del simbolo e costruzione del sé: il bisogno di rappresentare

di Daniela Marengo\*

### ABSTRACT

*We suggest that the first graphic representations initially had the aim of signalling ownership of a hunting territory on the part of a certain group. Something like saying: "This is mine". The sign has gradually acquired the significance of a symbol and lost the uniqueness of a sign to become a representation of an object.*

*By definition a symbol is the result of a process of discovery as a result of subsequent steps of assimilation and adjustment. This means that the external object is recognised through the projection on it of cognitive schemes, which are modified by the perception of the object (adjustment) that gradually stimulate new assimilation.*

*In psychoanalytical terms, a symbol can be defined as the result of successive projection and identification. Among these stepwise cognitive processes, the identification and the definition of themselves is important. "This is mine" stimulates a reflection about who are we, what is being human? In this case as well the construction of identity occurs by projection and identification, by subsequent steps of separation from otherness (the definition through "it is not") and parallel attempts of assimilation to the known reality (being similar).*

### RIASSUNTO

*Si ipotizza che inizialmente i primi segni grafici avessero lo scopo di segnale, un indicatore della presa di possesso da parte di un determinato gruppo di un territorio di caccia. un po' come dire: "Questo è mio". Man mano il segnale ha acquistato le caratteristiche di simbolo perdendo l'univocità del segnale per diventare una rappresentazione dell'oggetto.*

*il simbolo per definizione è il risultato di un processo conoscitivo dovuto ad assimilazioni ed accomodamenti successivi. vale a dire che l'oggetto esterno viene riconosciuto attraverso la proiezione su di esso di schemi cognitivi, questi vengono modificati dalla percezione dell'oggetto (accomodamento) stimolando nuove assimilazioni.*

*In termini psicoanalitici si può definire il simbolo come il risultato di proiezioni ed identificazioni successive. In questi tentativi progressivi di conoscenza un capitolo importante è l'individuazione e la definizione di sé. "questo è mio" stimola la riflessione su chi si è, chi è l'uomo. anche qui la costruzione di un'identità avviene per proiezione ed identificazione, movimenti espulsivi di separazione dall'altro (la definizione tramite "non è") e contemporanei tentativi di assimilazione alla realtà conosciuta (è simile).*

\*\*\*

In questo lavoro mi occuperò, più che del significato dell'iconografia dell'arte rupestre e della sua simbologia, dell'esigenza dell'homo sapiens di costruire simboli e di funzionare secondo un pensiero simbolico.

Per analizzare la genesi e la funzione del simbolo, utilizzerò alcuni costrutti teorici della psicologia cognitiva e della psicoanalisi.

Il bisogno di costruire un'immagine interiore dell'oggetto, in sua assenza, è una caratteristica del pensiero umano che, non solo permette all'organismo di svincolarsi dal senso motorio per accedere al pensiero operatorio, ma è fondamentale per la costruzione di un apparato psichico così come lo conosciamo. La capacità di rappresentare è ciò che permette il differimento della scarica pulsionale, la nascita di imago e fantasmi; è la condizione essenziale e necessaria per il passaggio dal mero soddisfacimento immediato del bisogno al desiderio. La vita emotiva e relazionale stimola le costruzioni di immagini e simboli, nello stesso tempo è profondamente modificata dalla loro presenza e dalla loro azione.

---

\* Daniela Marengo

Psicologa e psicoterapeuta, membro titolare dell'Istituto Italiano di Micropsicoanalisi, lavora, come psicologa convenzionata, presso l'Unità Operativa di Neuropsichiatria Infantile dell'A.S.O. S. Croce e Carle di Cuneo.



## LA FORMAZIONE DEL SIMBOLO

Piaget, come altri autori, suddivide i segni in due grandi categorie: segnali e simboli.

Il segnale è un sostituto dello stimolo che fa scaturire una reazione comportamentale simile a quella dello stimolo originale. È un indice della situazione totale, l'organismo che lo riceve reagisce come se percepisse la situazione nella sua totalità.

In molte specie animali, l'insieme dei suoni emessi può essere considerato un sistema di segnali costituito in modo rigido. Il fischio della marmotta ne è un esempio: l'udire questo suono, in ogni membro della specie, scatena, immediatamente ed in modo coercitivo, la reazione di fuga.

I simboli, invece, sono in diretta relazione con l'oggetto cognitivo e, solo attraverso la conoscenza, sono in relazione con l'evento esterno.

L'organismo, attraverso un atto di conoscenza, comprende un evento, ne fa "conoscenza" costruendo ed immagazzinando schemi percettivi, motori, categorie mentali che coordina tra loro, parallelamente etichetta la sua costruzione mentale con un simbolo. La comparsa del simbolo evocherà questo insieme di schemi motori, cognitivi e comportamentali che sono la conoscenza dell'evento, la cosa conosciuta. La risposta non sarà mai massiva ed univoca ma dipenderà dagli schemi attivati che prevarranno ogni volta.

Prendiamo come esempio un evento molto specifico: il fuoco.

A livello di segnale, l'odore del fuoco attiva nell'animale la fuga. La parola fuoco potrà attivare invece, nell'uomo, varie risposte secondo la comprensione intellettuale del segno inviatogli: fuggire dal fuoco, controllarlo, spegnerlo ma anche avvicinarsi al fuoco per scaldarsi. Non vi è una relazione fissa e rigida tra il simbolo, l'evento e la reazione dell'organismo, anche quando, come in questo caso, il simbolo è fortemente specifico.

Fino ad ora ho parlato del simbolo in termini strettamente cognitivi ma questo esempio ci permette di illustrare le connotazioni affettive del simbolo.

Dalla scoperta del fuoco, per l'*homo sapiens*, l'oggetto fuoco ha emotivamente una connotazione ambivalente: l'immagine del fuoco possiede contemporaneamente una valenza sia salvifica sia distruttiva. Il simbolo del fuoco, o meglio, i suoi vari simboli, mantengono questa connotazione e susciteranno di volta in volta affetti assai differenti. Essi verranno anche utilizzati, del tutto indipendentemente dall'evento conosciuto "fuoco", per rappresentare l'uno o l'altro di questi affetti: amore, senso d'unione, paura, distruzione. In modo traslato, esso è utilizzato per rappresentare la gamma d'affetti ad esso collegati: il modo di dire "il fuoco della passione" ne è un esempio.

Il linguaggio è, per elezione, uno strumento costituito da simboli ma il funzionamento rappresentativo pervade ogni nostro agire, sia nella realtà che nelle fantasie. La psicoanalisi ci insegna come i moti pulsionali e le loro vicissitudini sono registrati in insiemi di rappresentazioni ed affetti: l'immagine, usando un termine micropsicoanalitico<sup>1</sup>. Sono questi insiemi il materiale costitutivo del desiderio e la soddisfazione del desiderio si attua nella ricerca, nella realtà esterna, di un oggetto che appaghi le esigenze dell'immagine interna.

## SIMBOLO, SPAZIO TRANSIZIONALE E CREAZIONE ARTISTICA

È indubbio che le varie produzioni dell'arte preistorica siano da iscriversi nel pensiero e nel linguaggio simbolico: testimonianze visive del risultato finale di processi cognitivi ed affettivi complessi volti a comprendere, spiegare, entrare in relazione, dominare realtà esterne ma anche interne. Abbiamo perso i codici per comprenderle cognitivamente ma esse risuonano in noi stimolandoci ad interpretarle, comprenderle, riattivare la comunicazione.

È su questo tentativo di comprensione, nel senso non tanto di individuare il significato del simbolo ma di ricostruire un possibile percorso di schemi cognitivi ed affettivi che ha portato a queste produzioni, che si articolerà la seconda parte del mio lavoro.

Prenderò in considerazione un particolare tipo di iconografie dell'arte rupestre: le opere in cui l'utilizzazione di una convessità della parete o di un'asperità della roccia ha sembrato suggerire la figura da riprodurre.

Ne sono esempi l'itifallico di Le Portel, il cui sesso è una stalagmite, il bisonte morente della galleria di Niaux il cui dorso è interamente configurato da uno spigolo vivo, il cervide nero della grotta di Mas d'Azil.

Guardando le fotografie di queste opere, la mia prima associazione di pensiero è stata che quella asperità, quelle porzioni di roccia fossero un luogo privilegiato. Non era solo per un'esigenza gestaltistica di chiusura della forma ma qualcosa di più profondo che legava la roccia con l'anonimo artista e l'eventuale gruppo di cui faceva parte. Quelle rocce erano il cervide, il bisonte, l'uomo con il fallo eretto, o meglio, quelle rocce erano il luogo privilegiato su cui potevano essere proiettati l'insieme di schemi cognitivi, affettivi e relazionali che costituivano l'immagine del cervo, del bisonte, dell'uomo potente con tutte le sue connotazioni di significato: realistiche e fantasmatiche. Il luogo elettivo di relazione con l'immagine.

Simultaneamente mi venne in mente l'oggetto transizionale di Winnicott. Non sapevo al momento perché, ma sentivo una sorta di risonanza tra i due schemi di conoscenza. Ho riletto Winnicott, nel tentativo di dare una struttura logica a questa mia associazione intuitiva.

D. Winnicott con il concetto di oggetto transizionale e di fenomeni transizionali introduce una terza dimensione che fa da intercapedine tra realtà esterna e realtà interna: "La terza parte della vita di un essere umano, una parte che non possiamo ignorare, è un'area intermedia di esperienza a cui contribuiscono, sia la realtà interna, sia la vita esterna. Si tratta di un'area che non viene messa in causa perché non si pretende nulla da essa se nonché esista come rifugio per l'individuo perpetuamente impegnato nel suo compito umano di tenere le due realtà, interna ed esterna, separate e pur tuttavia in relazione l'una con l'altra".<sup>2</sup>

Per l'autore, si sta studiando qui la sostanza dell'illusione, l'area intermedia tra il soggetto e ciò che viene percepito. Precursore del simbolo, l'oggetto transizionale non ha ancora i caratteri dell'oggetto esterno, separato del tutto dal sé, ma neanche i caratteri dell'oggetto interno allucinato all'esterno, partecipa ad entrambi non essendo, però, pienamente nessuno dei due.

Per Winnicott il compito di accettazione della realtà non è mai completato, nessun essere umano è libero dalla tensione di mettere in rapporto la realtà interna con la realtà esterna, il sollievo da questa tensione è dato da questa area intermedia di esperienza. Essa non appartiene né alla realtà interna né alla realtà esterna condivisa, è alla base delle iniziali esperienze del bambino ma si mantiene per tutta la vita come fenomeni tradizionali che si manifestano nelle esperienze che appartengono alle arti, alla religione così al vivere immaginativo ed al lavoro creativo scientifico.

Propendo a pensare alla situazione roccia-artista-gruppo-oggetto rappresentata come una situazione transizionale in cui il tratto grafico è nel contempo la rappresentazione della realtà esterna (il cervo, il bisonte) così come è conosciuta, lo schermo di proiezioni della propria realtà interna, personale e del gruppo, proiezioni che vengono reintroiettate, modificate dal confronto con l'immagine che si va via via producendo stimolando nuove proiezioni.

Probabilmente la conformazione rocciosa particolare era il primo induttore associativo per la riproduzione grafica. La concavità o l'asperità era associata ad una qualità dell'oggetto che, per la legge di una parte del tutto, definiva l'oggetto in sé. La schiena del bisonte era il bisonte tout court. A questa prima proiezione ne seguivano altre.

Quello che ipotizzo è che queste produzioni artistiche possedano valenze diverse, erano sia la roccia-bisonte individuata dall'artista o dal gruppo, sia la rappresentazione grafica di un insieme di schemi cognitivi relativi ad un oggetto-evento (il bisonte), sia l'insieme di desideri, paure, aspettative legate all'oggetto. Forse, questa rappresentazione faceva anche da supporto a spinte epistemofiliche legate direttamente o indirettamente al oggetto-evento rappresentato. Ad esempio, l'associazione più volte constatata tra i pittogrammi di bovidi e l'ideogramma femminile può far pensare a tentativi di riflessione e sistematizzazione di idee rispetto alla differenziazione sessuale e la riproduzione.

Vorrei concludere con un'ultima riflessione, più che altro, uno stimolo alla discussione.

Esistono istoriazioni sulla roccia che non appartengono né alla categoria dei pittogrammi, né a quella degli ideogrammi. Anati nel suo libro "La struttura elementare dell'arte", li chiama psicogrammi ed afferma: "Gli psicogrammi non sono né raffigurazioni di oggetti, né simboli, appaiono violente scariche di energia, espressione di sentimenti, desideri ed altre sensazioni. Talvolta sembrano avere la funzione di emanatori di energia, talaltra appaiono come grandi punti esclamativi. Mentre gli ideogrammi sono ripetitivi, gli psicogrammi sono quasi sempre unici anche se psicogrammi assai simili possono apparire in continenti diversi".<sup>3</sup>

Se pensiamo ad uno spazio transizionale in cui, tra soggetto rappresentante, oggetto rappresentato e supporto della rappresentazione, i confini sono labili e sfumati, lo psicogramma può essere considerato come traccia di un movimento che esprime una scarica emotiva o forse una scarica motoria su un oggetto, scarica, però, non solo finalizzata al ristabilimento dell'omeostasi ma, forse, anche tentativo di visualizzare, capire lo stato emotivo di cui si è preda. Ci si addolorava, addolorando la pietra, si esplodeva facendo esplodere una serie di incisioni sulla parete.

In questo modo, però, si dava una prima rappresentazione alle sensazioni interne e questa rappresentazione, vincolando l'affetto ad una percezione dotata di significato, aveva forse il potere di calmare, rassicurare.

Un primo tentativo di comprensione del mondo interno, forse?

(Footnotes)

<sup>1</sup> Parafrasando Piaget, si potrebbe parlare di insiemi organizzati di schemi rappresentazionali-affettivi e relazionali.

<sup>2</sup> Winnicott D., 1958, *Dalla pediatria alla psicoanalisi*, pag. 276, Martinelli, 1975 Firenze.

<sup>3</sup> Anati E., 2002, *La struttura elementare dell'arte*, Studi Camuni, Vol. XXII, Edizioni del Centro.



**BIBLIOGRAFIA**

ANATI E.

1992 *Le radici della cultura* Milano (Jaca Book)

ANATI E.

2002 *La struttura elementare dell'arte*, Studi Camuni vol. XXII, Capo di Ponte (Edizioni del Centro)

DI STEFANO G.

1973 *Lo sviluppo cognitivo* Firenze (Giunti - Barbera)

FREUD S.

1911 *Precisazioni sui due principi dell'accadere psichico*, in *Freud Opere*, Vol. VI, Torino 1979 (Boringhieri)

LEROI-GOURHAN

1964 *Le religioni della preistoria* Milano 1979 (Adelphi)

PELUFFO N.

1984 *Immagine e fotografia* Roma (Borla)

SACCO F. SAUVET G. (a cura di)

1998 *Il centro dell'uomo: psicoanalisi e preistoria* Palermo 2005 (Flaccovio ed.)

WINNICOTT D.

1958 *Dalla pediatria alla psicoanalisi* Firenze 1975 (Martinielli)

WINNICOTT D.

1971 *Gioco e realtà* Roma 1999 (Armando ed.)