



La condensazione

di Manuela Tartari*

ABSTRACT

This work explores the borders of two concepts borrowed by psychology from archaeology and anthropology but used for various meanings, which are sometime contradictory and always based on the evolutionary model. Today this model has undergone important modifications, which need attention with regard to the consequences that the use of these terms has in the field of humanities. For example, palaeolithic visual art is the production of archaic minds which are closer to the subconscious than contemporary minds. Explanations about human motivations in making rock art should therefore be revised on the basis of new evolutionary models.

RIASSUNTO

Il lavoro esplora i confini di due concetti mutuati dall'archeologia ed antropologia e utilizzati in ambito psicoanalitico con accezioni diverse, a tratti contraddittorie e sempre impregnati di un modello evuzionistico. Questo modello oggi ha subito alcune importanti trasformazioni che saranno oggetto di riflessione per le loro conseguenze nella sua applicazione alle scienze umane. Ad esempio, l'interpretazione delle pittografie paleolitiche in quanto produzioni di una mente arcaica, e quindi più vicina all'inconscio di quanto lo siano le menti contemporanee, può essere rivista in modo tale da tentare una spiegazione circa i processi di pensiero che hanno spinto l'uomo a lasciare segni sulla pietra.

Negli anni in cui andava precisando il suo modello, Freud perfezionò una metafora adatta a descrivere il lavoro dell'analista: la psicoanalisi come forma di archeologia (Petrella, 1988). Essa percorre tutto il suo lavoro, dai primi studi sull'isteria fino agli ultimi scritti, nei quali si interrogava sul carattere ricostruttivo della tecnica. In tale "immagine guida" potevano infatti convergere le caratteristiche della teoria e del metodo analitico: "L'analista deve scoprire, o per essere più esatti costruire il materiale dimenticato a partire dalle tracce che di esso sono rimaste.(...) Il suo lavoro di ricostruzione rivela un'ampia concordanza con quello dell'archeologo che dissotterra una città distrutta." (Freud, 1937)

Era il periodo in cui Evans riportava alla luce la reggia minoica a Crosso, dal 1899 al 1935, gli stessi anni in cui Freud faceva le scoperte che lo portarono a confessare di aver provato a volte una sorpresa simile a quella suscitata dal rinvenimento di una civiltà anteriore alla greca.

L'inconscio gli apparve allora come un'antica città sepolta. L'analogia si concretizzava nel processo di rinvenimento delle antiche vestigia, recuperate una dopo l'altra. Sia che si tratti di individuare il significato di un sintomo, o la rete delle associazioni latenti che animano un sogno, l'analista-archeologo deve andare oltre ai materiali rinvenuti e chiedersi come questi furono lavorati e per quale scopo.

* Manuela Tartari
Micropsicoanalista didatta
Istituto Italiano di Micropsicoanalisi, Torino
Via Bossolasco 11
E-Mail etartari@tin.it



Certo lavorare su palazzi e città gli sembrava più agevole, tuttavia, quando affrontiamo il campo delle pittografie, lo scarto tra il dato concreto iscritto sulla pietra e i processi psichici che l'hanno reso possibile si fa meno evidente, poiché in entrambi i casi abbiamo a che fare direttamente con la traccia di un pensiero conservata sotto forma di immagine ma il suo codice espressivo resta enigmatico.

Ritengo che il contributo principale della psicoanalisi alla comprensione delle immagini incise sulle pietre dai nostri antenati risieda nel suo modello di spiegazione dei processi di generazione, memorizzazione ed elaborazione delle immagini psichiche. Come queste si connettano ed influenzino quelle che ritroviamo nelle incisioni rupestri è un campo di indagine tuttora aperto e potrebbe divenire un oggetto di ricerca tra la scienza del profondo e l'archeologia.

Partirò dunque dalla propensione umana a generare immagini e quindi subito ritorno a Freud che descrisse mirabilmente la nascita delle immagini oniriche.

Nella sua opera "L'interpretazione dei sogni" (1900), egli ha formulato una teoria generale del funzionamento dell'inconscio e del processo primario, che ci consente ancora oggi di costruire dei parallelismi tra la produzione dei sogni ed il funzionamento della psiche nella vita di veglia.

Freud è riuscito a mostrare che il contenuto manifesto di un sogno, ciò che ci si ricorda al risveglio, è la rielaborazione mascherata di un vasto insieme di associazioni le quali annodano rappresentazioni ed affetti in una dinamica fluttuante lungo le linee di maggiore o minore tensione psichica. Il sogno crea delle rappresentazioni che consentono la realizzazione di un desiderio inconscio, allo scopo di abbassare la tensione dell'intero sistema.

Tale dinamica viene definita "pensieri del sogno": "*Pensieri onirici e contenuto onirico manifesto stanno davanti a noi come due esposizioni del medesimo contenuto in due lingue diverse, o meglio, il contenuto manifesto ci appare come una traduzione dei pensieri del sogno in un altro modo di espressione...*" (pag. 257).

Analizziamo più in dettaglio questo altro modo di espressione che si compone di alcuni meccanismi specifici, primo fra tutti la condensazione.

La condensazione delle associazioni, produce una rappresentazione che sta al posto di una serie di catene associative, di cui costituisce il punto di intersezione. Il contenuto del sogno è laconico rispetto alla quantità di associazioni che lo hanno composto, ma non ne costituisce un riassunto: se il contenuto onirico, è una riproduzione incompleta e lacunosa dei "pensieri del sogno", viceversa ogni suo dettaglio è sovradeterminato, cioè rappresenta più pensieri del sogno, e ogni pensiero conduce a più elementi del sogno.

Questo duplice processo fa sì che non si possa dare una traduzione semplice, lineare degli oggetti onirici, e si debba piuttosto tornare alla rete intricata di pensieri latenti che li hanno generati.

Analogamente ritengo che ciò valga per le rappresentazioni iconografiche di tipo espressivo, come le pittografie paleolitiche. Si potrebbero considerare i segni tracciati sulla roccia come sequenze iconiche che stanno in rapporto complementare con i sistemi di pensiero soggiacenti, infatti mostrano qualcosa che questi ultimi nascondono e celano altre cose che gli altri contengono.

Sto suggerendo che condensazione e sovradeterminazione - processi tipici dell'inconscio - pervadano tutta l'attività espressiva, in particolare quella che concerne delle esperienze che per il momento chiamerò: di base.

Il secondo meccanismo onirico in azione è lo spostamento: ciò che nei pensieri del sogno è il nucleo centrale, non viene necessariamente rappresentato nei sogni, i cui contenuti sono rivolti verso altri elementi, sovente di minore intensità psichica.

Attraverso questi due meccanismi, il complesso di pensieri e ricordi "*di intricatissima struttura*" viene trasformato in modo tale che il sogno divenga il prodotto finale di un importante lavoro di selezione, deformazione, condensazione di una fitta rete di associazioni inconse.

Il "lavoro del sogno", come Freud ha definito tale processo di trasposizione in immagini, avviene per motivi di economia psichica, poiché il sognatore deve ubbidire ai dettami di una censura che non consente la libera realizzazione di un desiderio inconscio.

Lo stesso "lavoro" avviene per tutta la dinamica psichica che trasforma i processi inconsci, il libero fluire delle associazioni psichiche, in emozioni, azioni, ragionamenti e pensieri consci, diretti a uno scopo ed in contatto con la realtà esterna.

La grande scoperta del funzionamento onirico risiede in una descrizione estesa a tutta la vita mentale, che mette in luce il continuo passaggio dal conscio all'inconscio e viceversa, compiuto tramite un'attività che modifica, condensa, sposta, rende accettabili alla coscienza quei processi di pensiero in diretto contatto con le tensioni ed i desideri profondi.

Tale lavoro, più che le immagini da esso create, è il centro dell'interesse della psicoanalisi, meno attenta di altre discipline ai contenuti manifesti, siano essi sogni, sintomi, prodotti culturali quali miti o elementi iconografici.

Anche l'antropologia ha iniziato a cercare una definizione di cultura maggiormente centrata sui dinamismi latenti e difensivi, piuttosto che sui loro prodotti finali, quali essi siano. Così Obeyesekere (1990) suggerisce che le regole di funzionamento dell'inconscio siano replicate nei processi di creazione di certi aspetti della cultura. Non si intende proporre una analogia tra il dinamismo culturale e quello psichico soggettivo, quanto piuttosto mostrare che se la nostra mente funziona in un certo modo, tale modalità di funzionamento lascerà le sue tracce, ad esempio nella elaborazione di rappresentazioni collettive: *"If, however, the rules of the dream work are operative in the work of culture, then one might argue that the rules of the work of culture might also be operative in the former."*

L'autore prospetta l'agire di differenti livelli di simbolizzazione nel lavoro della cultura, alcuni più vicini ed altri più distanti dalle motivazioni inconse che hanno innescato la formazione simbolica. Quest'ultima avviene, nella mente del bambino, attraverso un processo di identificazione che connette - sulla base di analogie formali - oggetti del mondo interno a oggetti del mondo esterno sui quali vengono proiettate qualità del corpo o di parti di esso, o relative funzioni.

Secondo la Klein (1930) è il corpo della madre ed il rapporto che il bambino costruisce con esso ad essere proiettato nel mondo esterno: *"Il simbolismo, dunque, non è solo la base di tutte le fantasie e sublimazioni ma qualcosa di più: è su di esso che si edifica il rapporto del soggetto con il mondo esterno e con la realtà nel suo complesso."*

L'attività di simbolizzazione che fonda la nascita del pensiero non può essere ridotta alla semplice traduzione di un simbolo nel suo (ipotetico) contenuto primario. Essa è una vera e propria modalità di funzionamento psichico che tende a costruire connessioni e legami tra oggetti, funzioni e fantasie. Interviene quindi anche nella generazione delle rappresentazioni inconse e nei loro derivati preconsce, consci.

In questo specifico senso, è presente anche nelle produzioni culturali, delle quali dunque non cercheremo una decodificazione lineare ma piuttosto le modalità operative di trasposizione della dinamica profonda in un prodotto concreto.

Già V. Marinov (1986) si è occupato del ruolo della condensazione nelle pittografie parietali. L'autore ritiene che la condensazione, come ad esempio ci appare nella costruzione di figure che contengono parti di diversi animali o animali ed esseri umani, sia il frutto di un'operazione psichica che ha rimosso, cancellato, un'immagine a forte contenuto angoscioso, il fantasma della scena primaria, vale a dire l'unione sessuale dei genitori che il bambino percepisce e fantastica associandovi importanti vissuti di invidia, esclusione, abbandono.

La scena primaria a sua volta condensa - nella raffigurazione di un coito - la figura maschile e quella femminile, nonché l'atto sessuale con quello aggressivo del ferire e mutilare.

La condensazione che forma le creature fantastiche si basa, secondo lo studioso, su un'operazione di eliminazione di un elemento, alcuni dettagli del quale verrebbero spostati su un altro elemento estraneo al primo.

Seguiamo uno dei suoi esempi, quello che riguarda la figura detta dello Sciamano (o Dio cornuto), presente nella grotta dei Les Trois Frères. Essa assembla elementi somatici appartenenti ad animali carnivori, erbivori. Più in dettaglio, compaiono un muso di civetta, orecchie e corna di renna, corpo e coda di cavallo, sesso nella posizione di quello di un felino, zampe anteriori di orso o di felino, piedi umani (Leroi-Gourham, 1983). Altri autori segnalano anche il ginocchio come tratto umano.



In una composizione di questo tipo l'uomo esprimerebbe la sua ambigua natura di essere carnivoro e al contempo erbivoro, e le attività connesse, come la caccia (attraverso l'evocazione delle "prede" erbivore ed i loro antagonisti). Ma, prosegue Marinov, una condensazione non si opera assemblando parti di corpi; è necessario che altre parti scompaiano, siano "strappate, tagliate" e sostituite con altri elementi estranei. I tagli sottintesi sono come controbilanciati dalla costruzione di un personaggio che annovera una grande quantità di simboli di virilità, ma è il tagliare l'azione più importante nella costruzione di tali immagini. L'autore presenta altri esempi che mostrano l'assenza pura e semplice di tratti somatici, come animali senza testa o senza sesso, oppure umani la cui testa è stata sostituita da altre parti somatiche animali.

Soffermiamoci dunque sul significato che la scena primaria ha in psicoanalisi: Essa è definita come un fantasma inconscio, ovvero un canovaccio in cui il bambino dà corpo a una molteplicità di vissuti traumatici, l'elaborazione dei quali tuttavia lo spinge a metabolizzare la perdita della propria onnipotente aspettativa di essere il centro del mondo. Un vissuto che si associa a tutti gli altri analoghi: perdita della fusionalità intrauterina, perdita del seno, dell'integrità fisica: ciò che viene chiamato *castrazione* è un complesso insieme di vissuti di perdita, annullamento, distruzione, la cui riattivazione genera un sentimento di allarme come di fronte a un pericolo imminente.

L'impatto psichico di questi fantasmi richiede un'elaborazione che può spingersi fino ai processi consci attraverso rappresentazioni sostitutive capaci di contenere l'angoscia tramite una trasformazione ed uno spostamento degli affetti concomitanti. Il caso di una zoofobia può servire a chiarire il processo: un impulso edipico ostile si manifesta, invece l'affetto - sottoposto alla censura - si trasforma in angoscia e si dirige verso una rappresentazione sostitutiva in grado di prendere a prestito la forma di un animale, che il soggetto ora teme quanto le proprie spinte edipiche. L'animale temuto e la sua effigie divengono i rappresentanti materiali di un desiderio inconscio cui si è negata la realizzazione, o meglio, della rappresentazione inconscia di tale desiderio.

Esistono quindi immagini concrete che si comportano come ambasciatrici di altre immagini, imprigionate in sistemi psichici nei quali la realtà non ha accesso.

Peluffo (1984) definisce l'immagine come la forma rimossa della relazione con l'oggetto. La parte perduta della relazione lascia una traccia nello psichismo: una forma, ossia un modulo che genera sequenze associative.

Il percorso di trasformazione seguito dalle associazioni lungo i processi psichici inconsci e consci è complesso e quando siamo in presenza di un dato concreto, come un sogno, o un prodotto culturale, non possiamo far altro che ipotizzarlo.

Abbiamo tuttavia un metodo, molto sommariamente ripercorso nelle considerazioni precedenti, che ci orienta. Sulla sua base, possiamo rischiare qualche ipotesi. Prendiamo l'esempio dell'immagine dello Sciamano, già discussa da Marinov, e da molti altri autori (Anati 2002).

È una raffigurazione altamente condensata e in ciò segue un processo di composizione analogo a quello delle raffigurazioni oniriche. Potrebbe avere la medesima funzione difensiva, ovvero rappresentare qualcosa e nascondere qualcos'altro. L'assemblaggio di parti umane e animali evoca un fantasma psichico di base, quello della scena primaria, con il suo corredo di angoscia panica.

Abbiamo dunque una figura ambivalente che suscita un sentimento di allarme. Questa figura entra in risonanza con le immagini psichiche interne e riattiva un processo inconscio di elaborazione dei percorsi associativi correlati a quelle immagini.

Da un punto di vista soggettivo è possibile che la sua visione fosse un'esperienza emotiva e mentale acuta e stimolasse processi di pensiero particolari. Anche oggi il viso dello Sciamano è perturbante, il suo sguardo si rivolge direttamente allo spettatore, mentre la figura intera è colta di profilo, in movimento, nell'atto di attraversare la scena da destra verso sinistra. Alcuni psicoanalisti, ad esempio Sacco (2005), lo interpretano come l'evocazione di un mito di indifferenziazione originaria uomo-animale, un fantasma utile *"alla costituzione della credenza, del sapere e dei legami gruppalì ... e la cui visione va a risuscitare i processi di identificazione... Processi intrapsichici e intersichici necessari all'individuo per costituirsi."*

È un'ipotesi interessante, soprattutto se la avviciniamo ad una riflessione sul mito e sul rituale che lo mette in scena.

Certamente i miti adoperano un materiale psichico incandescente, e i riti lo rendono vivo ed attuale inserendolo in una particolare visione del mondo. Tuttavia, l'esperienza antropologica contemporanea mostra che essi sono principalmente apparati complessi atti a conservare e produrre memoria.

Vorrei seguire questo tema in un testo di Carlo Severi (2004), che ha studiato le tradizioni iconografiche di culture senza scrittura.

Il suo lavoro è pertinente anche per le importanti conclusioni a cui giunge circa la produzione di immagini combinate uomo-animale.

L'autore si interroga sui processi di trasmissione della memoria culturale. L'effetto mnemonico della comunicazione rituale è la generazione di una credenza, ossia la capacità di orientare l'immaginazione all'interno del sapere tradizionale. La credenza sottintende un complicato processo che non produce tanto l'adesione a una particolare concezione del mondo, quanto piuttosto uno speciale legame tra le proiezioni individuali e un canovaccio comune: *"Molto più spesso i veicoli della credenza sono immagini (anche formulate in parole) passibili di interpretazione, o, ancora di più, di proiezione. Discorsi intessuti di immagini dunque, che si offrono all'interpretazione personale, guidata dal contesto rituale, molto più di quanto si impongano come regole a cui obbedire"*. (pag. 219)

La formazione di queste immagini capaci di aprirsi alla proiezione individuale e divenire al contempo supporti per la memoria collettiva, secondo Severi, ubbidisce a precisi criteri. Discuterò quello che qui più mi interessa, vale a dire la produzione di chimere.

Va precisato il contesto di tale produzione, ovvero la pratica narrativa o rituale di trasmissione della memoria culturale. Tale pratica nel testo citato è sempre accompagnata da un supporto iconico, le cui immagini sovente sono combinate e condensano tratti di più soggetti - umani e animali - in modo contraddittorio, e questo aspetto assegna all'immagine una intensità che *"la rende memorabile"* (pag. 33). *"Un pensiero visivo"* è all'opera nell'invenzione di queste forme e l'attività mentale soggiacente non coincide con la semplice attribuzione di un senso, bensì conduce appunto agli aspetti mnemonici dell'immagine. Le chimere comportano infatti l'elaborazione di una classificazione degli oggetti che devono essere decodificati a partire da un dettaglio. La decifrazione della parte mancante avviene per proiezione.

Severi prosegue: *"La trasmissione culturale del simbolo avviene attraverso l'intensificazione dell'efficacia dell'immagine, operata con la mobilitazione della parte invisibile dell'oggetto evocato."* (pag. 84)

La chimera viene dunque a collocarsi come uno degli oggetti capaci di costituire un legame tra percezione, proiezione e memoria.

Queste considerazioni, unitamente a quanto sappiamo sul processo psichico di condensazione, ci permettono, forse, di guardare in altra luce le incredibili immagini chimeriche incise sulle rocce nel paleolitico.

Le pittografie rupestri sono un prodotto culturale volto a fissare sulla pietra un processo di pensiero che ha a che fare con la trasformazione e con la memoria.

Esse utilizzano un codice espressivo che riattiva i meccanismi di condensazione, spostamento, proiezione, tipici del sogno e di ogni attività psichica inconscia, che per questa via entrano in risonanza con il segno graffito aprendo la strada all'elaborazione profonda di contenuti impastati di angoscia.

Certe immagini divengono capaci di produrre stati d'animo intensi e per ciò stesso capaci di conservare traccia di questi ultimi, se pur deformata.

La riattualizzazione di stati d'animo come ad esempio di quelli connessi alla scena primaria, tuttavia, non rappresenta il fine dell'immagine, bensì il suo mezzo. Un mezzo che rende *"memorabili"* i gesti ed i pensieri che si organizzano intorno ad essa.

In questo senso la figura dello Sciamano, dio cornuto, non può essere compresa se colta in modo isolato dal suo contesto. Si dovrebbe per esempio mettere in relazione il suo sguardo di civetta con quell'altro sguardo, colto in un insieme di incisioni situate nel corridoio che porta verso lo Sciamano, in cui una renna femmina dalla testa di bisonte si volge verso un essere composito uomo-bisonte (Vialou, cit. in: Sacco 2005). A un metro dalle figure, in un altro insieme costituito da un cumulo di tratti e di raffigurazioni animali, si staglia una nuova immagine composita,



uomo-bisonte, con la testa girata verso qualcosa, e un occhio marcato da una intensa espressione.

Le interpretazioni psicoanalitiche relative alle dinamiche profonde, quali il riemergere di stati di indifferenziazione fusionale, da sole non giungono a cogliere la complessità di questi sguardi incrociati, come pure quelle antropologiche relative alle esigenze rituali.

La natura del problema si specifica piuttosto nel tracciare il punto di incontro tra rappresentazioni che non descrivono la realtà, bensì ne generano una, e l'uso culturale di tali rappresentazioni.

Ciò che sappiamo si riassume purtroppo in scarse considerazioni: Le figure chimeriche usano procedimenti di realizzazione che riattivano i processi psichici più profondamente connessi alle esperienze traumatiche e trasformative. Vanno a sfiorare il punto di cui nasce il pensiero e il conflitto. Esse probabilmente fanno parte di un insieme di elementi che fonda un processo di memoria culturale.

Il luogo di intersezione tra gli aspetti traumatici e quelli mnemonici comprende la natura stessa dell'atto di memoria, ovvero il suo essere non tanto un processo che fissa qualcosa, quanto l'elaborazione di un'esperienza in modo da trasformarla in traccia, in una forma che si trasmetta nel tempo. Una forma che non trasmette contenuti, bensì i modi per generare contenuti.

Vorrei fare un breve esempio di quanto affermo, e prenderò in considerazione il graffito della spirale, molto presente nelle incisioni rupestri.

Essa è stata variamente interpretata, nelle sue diverse specificazioni, come simbolo di fertilità connesso ai ritmi della vita e come simbolo solare, astronomico (De Lumley, 1986). La più antica sembra essere quella incisa su un osso di mammut, ritrovato in Siberia, risalente a circa 26.000 anni fa. Vi sono alcune incisioni sahariane in cui l'insieme delle spirali ha fatto pensare alla rappresentazione di costellazioni, altre in cui una spirale collega il ventre di un bovide ad una seconda spirale posta all'esterno (Boccazzi, 1985), un'altra ancora in cui dal ventre di una pecora partono delle linee che fuoriescono a formare una spirale al centro della quale è situato un agnello.

Brunod (1989) ha studiato il motivo della spirale e del meandro, anche nella sua specificazione di rosa camuna; egli estende il suo studio al motivo della svastica che insegue anche nel mondo greco arcaico ritenendo di intravedere una sequenza associativa che dalla svastica porta ai significati di accoppiamento: "*Vi è un rapporto stretto vaso-femminile-ombelico-genitale-svastica: quasi una continuità grafica associativa.*" L'autore pensa che i significati associati siano molteplici e tuttavia questi segni gli appaiono come dei "concetti" in grado di esprimere non tanto degli oggetti ma delle relazioni tra oggetti. Egli ipotizza che la svastica rappresenti un segno di movimento, di tipo astronomico.

Io sono incline a pensare che anche la spirale sia un segno di movimento, raffiguri cioè l'azione di congiungere un punto a un altro punto con moto non lineare venendo così a rappresentare un moto di tipo circolare. Esso verrebbe generato da un processo di pensiero che esprime una dinamica e cerca una traccia grafica di tipo motorio. Questo segno non descriverebbe un contenuto ma un'azione e dunque può variamente essere collocato in un contesto il cui significato rimanda a un moto ciclico, un moto reversibile. Potrebbe quindi essere un movimento di tipo astronomico, così come è possibile ritrovarlo in altri contesti in cui il significato sarà piuttosto correlato a un succedere ciclicamente.

Succede che qualcosa esca da qualcosa, come l'agnello dalla pecora, succede che il disco solare si sposti lungo l'orizzonte, succede che un rituale si appoggi su immagini che evocano il movimento, succede che i miti sviluppino questo movimento in altre immagini, come quella del labirinto, un luogo in cui il moto diviene paradossale perché riporta esattamente al punto da cui si è partiti. Non per nulla Kerenyi lo pensava come simbolo del mondo dei morti.

Allora diviene facile associare la spirale alle rappresentazioni delle viscere composte come una spirale, come in un particolare della composizione del Pozzo di Lascaux (Anati, 1992), graffito in cui da un animale ferito fuoriescono le circonvoluzioni intestinali. Oppure la spirale che circonda il volto di un essere umano, nel sito di Laxe do Pombal, in Spagna (Anati, 1994).

Tutte le raffigurazioni evocano un movimento che ritorna, quello astrale, solare, il pensiero, la nascita e altre funzioni somatiche: la fecondazione, la digestione, e il punto zero, l'assenza assoluta di motricità: la morte.

Una sequenza associativa che ruota i suoi significati intorno a un segno capace di evocare una dinamica psichica il cui punto di partenza potrebbe appunto essere l'angoscia di morte e il cui punto di arrivo potrebbe essere la produzione di un pensiero onirico, come quello della ciclicità del tempo, del ritorno del sole e della vita, nei riti e nelle coscienze.

La mia interpretazione è fantastica, non si appoggia su uno studio minuzioso dei dati, come dovrebbe. Ad esempio, si dovrebbe definire le differenze nella classe di oggetti: spirale, meandro, svastica, labirinto. La propongo perché desidero sottolineare il metodo più che le conclusioni: ho cercato di ricostruire la sequenza associativa delle immagini generate a partire da un segno, la spirale, che a mio parere non è il prodotto di un'astrazione bensì di una condensazione estrema.

Suggerisco che osservando una spirale la mente non veda un movimento ma piuttosto si metta in movimento, attivi un movimento psichico, così come osservando il dio cornuto non si veda uno stregone o una rappresentazione di scena primaria, ma piuttosto si attivi un processo tale da spingere inesorabilmente verso una certa modalità di funzionamento psichico che ha a che fare con le risposte ai fantasmi della scena primaria.

Questa ambigua potenza delle immagini anima le pittografie e il loro uso rituale trasformando quest'ultimo in un percorso in cui il farsi e disfarsi della memoria culturale intercettano le esperienze soggettive del dolore e della trasformazione.

CONCLUSIONI

Nel 2004, al XXI Valcamonica Symposium, avevo cercato di mostrare come la condensazione giocasse un ruolo importante nelle cosmografie della Grecia arcaica (Tartari, 2004). Il tema è analogo a quello presente, tuttavia è il metodo a sembrarmi significativo.

Si tratta di maneggiare le pittografie, come altri materiali culturali, reinserendole in una serie associativa che può essere costruita per somiglianza, in modo comparativo, come nel caso della spirale, oppure per coesistenza nello stesso sito, come nel caso dello sguardo del dio cornuto.

La serie può essere quindi studiata in quanto espressione di un processo di pensiero e di una dinamica psichica che interseca gli strati profondi e inconsci in cui si elaborano esperienze di base, come i vissuti di perdita.

Essa va poi reinserita in contesto di azione culturale dove acquisisce un ruolo strumentale, ad esempio come mezzo per organizzare una memoria. Tale memoria non cristallizza contenuti particolari ma tracce, forme che danno senso ai contenuti via via prodotti.

Il nostro studio così impostato permette di formulare domande diverse da quelle usuali, ad esempio non ci rivolgeremo ad una teoria sciamanica o magica per comprendere i diversi temi che appaiono nelle pittografie, piuttosto ci chiederemo che uso si può attribuire a una data immagine se essa viene collocata in un contesto rituale, mitico, narrativo o di altra natura.

L'antropologia contemporanea insegna che è opportuno evitare la confusione tra culture che adottano sistemi di spiegazione tradizionali, come la magia, e le forme di pensiero a questi soggiacenti, non necessariamente riferibili al cosiddetto pensiero magico. Quest'ultimo non appare una modalità arcaica sopravvissuta in alcuni popoli primitivi e tipica dell'umanità primordiale, quanto invece il frutto dell'attivazione di un particolare dinamismo psichico che entra in funzione nelle situazioni di grave angoscia, nell'umanità di ogni tempo.

Ciò comporta per noi l'abbandono di teorie esemplificative, come quelle che nelle grandi pittografie parietali, nelle quali compare la descrizione naturalistica di stupendi animali, ne individuano un uso magico volto ad appropriarsi delle prede o dei loro attributi.

Ci dobbiamo costringere ad una rinuncia e spingerci più rigorosamente verso un pensiero che resta come sospeso e non interpreta ma fa parlare le immagini. Queste, liberate dalle nostre proiezioni, svelano una trama "di intricatissima struttura", come quella onirica, che non ha significato in sé, bensì richiede un lento lavoro per consentire ai suoi fili associativi di dipanarsi.

Uno studio comparativo che richiede il contributo di discipline diverse, come la psicoanalisi, l'archeologia, l'antropologia. Un progetto, mi auguro, per il nostro futuro.



BIBLIOGRAFIA

- E. ANATI
1992 *Le radici della cultura*, Milano (Jaca Book)
- E. ANATI
1994 *Arte rupestre. Il linguaggio dei primordi*, CCSP vol. XII (fig. 144)
- E. ANATI
2002 *Lo stile come fattore diagnostico nell'arte preistorica*, CCSP vol. XXIII
- C. BOCCAZZI
1985 *Pagine di pietra*, Milano (Longanesi)
- G. BRUNOD
1989 *Alcune considerazioni sul significato della rosa camusa*, *Appunti*, n° 8, *Rivista del Circolo Culturale Ghislandi*, Breno
- H. DE LUMLEY
1996 *Le rocce delle meraviglie*, Milano (Jaca Book)
- S. FREUD
(1900) *L'interpretazione dei sogni*, *Opere*, vol. n° III, Torino (Boringhieri) 1977
- S. FREUD,
(1937) *Costruzioni dell'analisi*, *Opere*, vol. 11, Torino (Boringhieri) 1979
- LEROI-GOURHAM
1983 *Les religions de la Préhistoire*, Paris (PUF)
- G. OBEYESEKERE
1990 *The work of culture*, The University of Chicago Press
- V. MARINOV
1986 *L'art des cavernes et l'art du rêve*, *Psa. Univ.* 11, 43
- M. KLEIN
(1930) *L'importanza della formazione di simboli nello sviluppo dell'Io*, *Scritti* Torino (Boringhieri) 1978 (pag. 250)
- N. PELUFFO
1984 *Immagine e fotografia* Roma (Borla)
- F. PETRELLA
1988 *Il modello freudiano*, a cura di A. Semi, *Trattato di psicoanalisi* Milano (Raffaello Cortina Editore)
- F. SACCO
2005 *Problema di stile: faccia e profilo*, a cura di F. Sacco e G. Sauvet, *Il centro dell'uomo. Psicoanalisi e preistoria* Palermo (Flaccovio Editore)
- C. SEVERI
2004 *Il percorso e la voce. Un antropologia della memoria* Torino (Biblioteca Einaudi)
- M. TARTARI
2004 *La rappresentazione del mondo nella Grecia arcaica*, *Atti. Nuove scoperte, nuove interpretazioni, nuovi metodi di ricerca*, XXI Valcamonica Symposium