

Elogio della claustrofilia. Worringer, il disegno infantile, la fiaba ecc.

Stefano Calabrese

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
(stefano.calabrese@unimore.it)

Abstract

Lo storico dell'arte Wilhelm Worringer è stato il primo a sostenere che gli stadi incoativi di un apparato morfologico sono sempre contraddistinti da elementi geometrici, astratti e inorganici per una difficoltà da parte degli individui a sentirsi in armonia con il contesto ambientale: 'agorafobia', la chiamava Worringer, mentre qui la chiameremo claustrofilia – la stessa cosa vista in senso immunizzante. Questa ipotesi sta oggi ricevendo più di un attestato probatorio sia dalla psicologia sperimentale che dalle neuroscienze, poiché si è visto che il cervello è predisposto a vedere nel contesto storico-ambientale solo le forme più marcate, primarie, ipercromatiche e soprattutto convesse. Questo contributo aggiunge una ulteriore attestazione di veridicità alla tesi di Worringer ritrovando negli scarabocchi dei bambini in età 0-3 segnatamente una propensione alle forme geometrizzanti, cristalline, inorganiche e inclusive, per le medesime ragioni addotte dallo storico dell'arte tedesco: da un lato un immaginario prenatale che predilige e ricorda le forme circolari e claustrofiliche della dimora uterina, dall'altro una renitenza a farsi individuo staccato dalla madre per entrare nel labirinto della natura organica. Al tempo stesso, così come il romanzo nella sua fase aurea, quando con Balzac vuole riscrivere la realtà intera sottoponendola a un astratto format tassonomico, la fiaba folklorica testimonia la presenza di iconemi fondati sulla claustrofilia e la geometrizzazione delle immagini – come la cornice nera entro cui cade la neve e su cui si posano le gocce di sangue della regina che, osservando questa immagine astratta e inclusiva, resterà magicamente gravida di Biancaneve.

Parole chiave

Rappresentazione grafica, *visual storytelling*, prima infanzia, analisi narrativa, competenze cognitivo-emotive, stile astratto, fiaba

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/761>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>. Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

1. Il fascino immunizzante della claustrofilia

Pochi saggi hanno avuto la risonanza di *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile* (1907), in cui Wilhelm Worringer riuscì a far confluire orientamenti storico-artistici, psicologici e antropologici. È la fase storico-culturale delle grandi dicotomie (ad es. apollineo/dionisiaco), della scoperta che la morfogenesi dell'arte va individuata nella predisposizione intenzionale dell'uomo verso la realtà (il cosiddetto *Kunstwollen* teorizzato da Alois Riegl), e naturalmente della certezza che esiste una dimensione *underground* dell'uomo, di cui Freud stava per diventare il conclamato geografo. Prima che tutto si infiammi con il primo conflitto mondiale il momento è propizio a un mutamento dei paradigmi scientifici: le certezze sono ormai assegni bancari scoperti e si attendono i testacoda della storia. La tesi innovativa proposta da Worringer è sufficientemente nota, ma per cercherò di farne una cursoria sintesi mettendo in luce gli aspetti che più interessano il prosieguo di questo contributo. Per lo storico dell'arte tedesco esistono due modelli artistici, corrispondenti a due differenti predisposizioni dell'uomo verso la realtà.

(a) Il modello dell'*empatia* è contraddistinto da una propensione estetica verso la natura, percepita come rassicurante e prodiga di benefici per l'uomo, per cui quest'ultimo sarebbe indotto a 'percepirla' con piacere, trasformando tale identificazione empatica in modelli artistici per i quali Worringer assume a modello l'arte greco-romana e quella occidentale moderna. Il naturalismo segna precisamente questa fusione empatica dell'uomo nella realtà che lo circonda, esemplata da risonanze interiori di tipo panteistico e perfusive, e orientata a forme organiche.

(b) Il modello dell'*astrazione* costituisce, al contrario, l'effetto *disempatico* di una angosciosa estraneità dell'uomo rispetto alla natura, qualcosa di caotico e irregolare, imprevedibile e tendenzialmente ostile («l'impulso di astrazione trova la propria bellezza nel mondo inorganico, negatore della vita, nel cristallino, o, in generale, in ogni legge e necessità astratta»)¹. Lo stile geometrico costituirebbe appunto lo strumento di difesa che l'uomo mette in campo contro la natura stocastica dei contesti ambientali e prediligerebbe dunque forme inorganiche, in grado per così dire di prendere le distanze dalla realtà e anzi di rimuoverla, riscontrabili all'origine dell'architettura greca con lo stile dorico – possente, trascendente, volumetrico – e soprattutto nell'arte egizia. Per questa ragione, sostiene giustamente Worringer, gli stili più arcaici sono sempre e comunque orientati all'astrazione, perché solo in un secondo tempo, attraverso processi graduali di civilizzazione, l'uomo riesce a governare la natura e a empatizzare con essa.

I contrassegni formali che più custodiscono la funzione apotropaica dell'*astrazione* sono la regolarità e l'uniformità, su cui appunto si fonda qualsiasi stile geometrico e in particolare il primo modello ornamentale della tradizione astratta, il meandro, ma la tendenza è in atto altresì nei manufatti delle civiltà a livello etnologico reperibili ancor oggi: straordinaria è ad esempio una cosiddetta *agiba* – proveniente dalla popolazione *bamu* della Papuaasia e risalente all'inizio del Novecento – dove il volto umano risulta letteralmente decostruito in forme primarie geometrizzanti (figura 1). Il contrassegno emozionale che funge da *marker* dell'astrazione è invece «un'immensa agorafobia

¹ Wilhelm Worringer, *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile*, trad. it., Torino, Einaudi, 2008, p. 7.

spirituale», il cui decorso è analogo a quello dell'agorafobia psichica². Il punto è essenziale, e poiché descrive esattamente un meccanismo neuro-cognitivo di pertinenza anche della psicanalisi che tra poco scopriremo negli scarabocchi infantili, è bene lasciare la parola a Worringer: «L'agorafobia fisica può venire spiegata quale residuo di una fase normale dell'evoluzione umana, nella quale l'individuo non era ancora in grado di affidarsi del tutto alle proprie impressioni visive per familiarizzarsi con l'ampio spazio che lo circondava, ed era quindi costretto a ricorrere all'aiuto del tatto. Diventato bipede, e come tale guidato soprattutto dalla vista, gli doveva rimanere un lieve senso di residua insicurezza... Analoga è la situazione dell'agorafobia spirituale nei confronti del vasto, incoerente e sconcertante mondo dei fenomeni», ma poi «l'evoluzione razionalistica dell'umanità rimosse l'istintiva angoscia che l'uomo aveva provato sentendosi smarrito nell'universo»³. Una pagina mirabile – in cui la 'vastità' spaziale ingenera *rêveries* geometrizzanti, inclusive e claustrofobiche –, dove la condizione originaria dell'uomo nella filogenesi così come quella del neonato nell'ontogenesi è quella di un'angoscia per la vastità e la non predicibilità del mondo, tale da suggerire «una bonifica del *phobos* originario»⁴. Ripeto, la condizione dell'uomo 'bipede' descritta da Worringer è esattamente quella neonatale almeno fino alla fine del secondo anno di età, una condizione di smarrimento perfusivo che induce, come stiamo per vedere, a geometrizzare i processi semiotici da cui si originano i cosiddetti *scribbles*.

2. Il disegno infantile, una perentoria affermazione ontologica

Infatti, le più recenti riflessioni della comunità scientifica sostengono che l'attività grafica primordiale degli individui appena nati, meglio nota come *scribbling*, è tutt'altro che una semplice esperienza di tipo ludico. *Scarabocchiare* significa esercitare simultaneamente abilità di tipo cognitivo, espressivo, comunicativo, ma altresì lasciare le prime tracce di una memoria autobiografica allo stadio germinale. Evidentemente, all'inizio della vita solo il codice iconico costituisce un *utensile cognitivo*, poiché prima dei tre anni di vita il linguaggio verbale ha un ruolo addirittura residuale nella rappresentazione di sé. Per entrare nella galassia primordiale dello storytelling disponiamo dunque di un unico accesso: gli scarabocchi infantili, a lungo ritenuti la manifestazione provvisoria e decidua del modo in cui prima dei tre anni noi rappresentiamo la realtà, ciò che ne ha determinato non lo solo la marginalizzazione nella comunità scientifica, ma anche nelle cure dei genitori, puntualmente decisi a non conservare traccia di questi primi abbozzi espressivi dei loro figli. Leggiamo la Treccani *ad vocem*: «scarabòcchio s. m. 1. Macchia d'inchiostro fatta nello scrivere; lettera o parola scritta male, in modo illeggibile, o altro svolazzo tracciato a caso su un foglio. 2. Disegno fatto male, senza arte e senza tecnica».

Con buona pace di questa inveterata convinzione, secondo recenti studi neuroscientifici il codice iconico costituisce la prima vera grammatica della comunicazione e della comprensione, una grammatica inappresa e adamitica, cioè ereditaria. È attraverso le aree cerebrali visive che, sin dai primi giorni di vita, i bambini apprendono l'alfabeto della realtà e iniziano ad attribuire significato a ciò che li circonda,

² Anthony Vidler, *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety*, Cambridge (mass.), MIT Press, 2000.

³ Worringer, *Astrazione e empatia*, cit., p. 19.

⁴ Andrea Pinotti *Introduzione*, in Worringer, *Astrazione e empatia*, cit., p. XX.

per cui anche le emozioni sembrano generarsi dalle tracce grafiche: le immagini rappresentano nella storia dell'*homo sapiens* la prima dotazione biologica e cognitiva per trasmettere concetti in maniera comprensibile. E non è tutto. Altri studi condotti nel medesimo ambito disciplinare ci ricordano che anche nel momento in cui decodifichiamo i testi verbali, simuliamo mentalmente le immagini evocate e attiviamo *inaspettatamente* le aree visive. Insomma, addirittura le pratiche quotidiane correlate alla *literacy* e ai *reading habits* in età infantile sembrerebbero essere una questione di esclusiva pertinenza del codice iconico⁵.

D'altronde questa è anche la convinzione del celebre neuroscienziato di origini portoghesi Antonio Damasio, per il quale il compito principale del nostro cervello, nato tre bilioni di anni or sono sia pure nella forma più elementare dei primi organismi multicellulari, è fornire una 'mappatura' interna all'individuo (per decodificare i processi omeostatici) ed esterna ad esso, posto che la rappresentazione delle condizioni ambientali include altresì l'osservazione dei comportamenti di altri organismi in una varietà di situazioni complesse, generate da interazioni sociali e da intenzioni condivise. Con lo sviluppo dell'apprendimento e della memoria, nel corso di milioni di anni, gli individui sono stati in grado di stabilire, ricordare e manipolare memorie di fatti ed eventi, aprendo la strada a un nuovo livello di intelligenza basato sulla conoscenza e sui sentimenti. Ma in tale processo di espansione intellettuale la produzione, rielaborazione e archiviazione delle *immagini* appaiono primarie⁶. Sì, le immagini. Ci sono volute generazioni e generazioni per lo sviluppo completo di un sistema nervoso in grado di offrire un *mapping* adeguato della realtà: la capacità percettiva assai limitata dei primi organismi multi-cellulari e la struttura elementare della loro rete neurale sono stati per Damasio responsabili di una scarsa capacità di produrre fotografie della realtà e di stoccarle nella memoria per servirsene all'occasione, dando luogo a ciò che chiamiamo 'mente'. L'assenza della capacità di creare immagini avrebbe infatti delle conseguenze fatali, in quanto senza tale abilità non c'è coscienza, non sussiste una rielaborazione mentale e non ci sono neppure i sentimenti, cioè «immagini interconnesse di operazioni corporee»⁷.

Per Damasio il ruolo cruciale delle immagini è dovuto al fatto che attraverso di esse ciascun organismo mono o pluricellulare – dall'ameba all'*homo sapiens* – è in grado di allestire rappresentazioni basate sulla descrizione sensoriale simultanea di eventi interni (grazie al cosiddetto 'cervello viscerale' o omeostatico, per lo più identificabile nell'apparato digerente) ed esterni, ossia relativi all'habitat circostante. Damasio parla di un autentico *visual thinking*, più complesso e potente di quello ipotizzato a suo tempo da Rudolf Arnheim, in grado tra l'altro di convertire le immagini in simboli iconici e, infine, in linguaggio verbale, l'ultimo arrivato della progenie semiotica pertinente all'*homo sapiens*⁸. L'idea stessa di realtà dipenderebbe da una rielaborazione visiva che non è fatta solo di elementi iconici, ma che si avvale dell'intero arsenale percettivo, dal

⁵ Stefano Calabrese, Valentina Conti, Ludovica Broglia, *Elogio della visual literacy*, «Enthymema», 27, 2021, pp. 90-113, pp. 98 ss.

⁶ Antonio Damasio, *Lo strano ordine delle cose*, trad. it., Milano, Adelphi, 2018, p. 24.

⁷ *Ibidem*, pp. 55-66.

⁸ *Ibidem*, p. 61.

tatto all'olfatto, e va al di là della mera attività dell'occhio, con il funzionamento della retina e delle aree cerebrali deputate alla vista, poiché occorre anche che il corpo posizioni l'occhio in modo da vedere l'immagine prescelta, compiendo dunque un'operazione muscolo-scheletrica assai più complessa. In conclusione, per Damasio il sistema nervoso è l'artefice del *mapping* e le immagini sono l'alimento principale della mente. Meglio ancora: l'esistenza del *mapping* stesso è stata resa possibile dalla crescente complessità del sistema nervoso, e solo a questo punto sarebbe nato il linguaggio verbale⁹.

Se questo è il dato da cui partire nella filogenesi dell'*homo sapiens*, lo è altresì, e ne abbiamo le testimonianze, nell'ontogenesi, perché i bambini di tutto il mondo nei primi mesi di vita e fino ai tre anni producono delle rappresentazioni iconiche disordinate denominate scarabocchi o, con il termine inglese più diffuso, *scribbles*, e che poi evolvono verso forme più complesse.

Ma ricostruire l'identità del disegno infantile costituisce un compito davvero arduo, che chiede di considerare molteplici prospettive di ricerca contemporaneamente. È dai tempi di Corrado Ricci e dalla pubblicazione nel 1887 del suo fortunatissimo *L'arte dei bambini* che l'attenzione nei confronti del disegno infantile è decollata e non si è più interrotta. Senza dubbio, Ricci è stato il primo a sostenere che disegnare significa rappresentare all'esterno – *estroflettere* – gli oggetti della realtà senza disgiungerli dalle operazioni neuro-cognitive necessarie per percepirli. *In breve*, i bambini non disegnerebbero in nessun modo ciò che vedono, quanto piuttosto ciò che sanno, come dimostra l'applicazione puntuale del principio della trasparenza, in base al quale un bambino disegna anche una figura la cui vista è ostacolata da qualcosa in quanto conosce quel qualcosa. Sapere e disegnare: in questo binomio è già contenuto lo spirito antimimetico dei disegni prodotti almeno fino ai 6 anni. Ascoltiamo Ricci: «Gli esempi hanno provato che il bambino dapprima non riproduce artisticamente un oggetto, ma lo descrive a seconda che la memoria più o meno compiutamente gli suggerisce, mentre disegna, le parti dell'oggetto stesso... Ho infatti constatato sopra i bambini di molte scuole, che quelli che hanno fatto i disegni migliori, salvo una o due eccezioni, sono i migliori fra gli scolari; sono quelli che, più esattamente guardando e ricordando, sono in caso di completare meglio un inventario di cose da loro imparato come hanno imparata la lezione»¹⁰.

Attività cognitiva cruciale per lo sviluppo del pensiero narrativo o mera attività ludica? Ricci teorizzava già la relazione imprescindibile che legherebbe il network neuro-cognitivo e la rappresentazione grafica, la conoscenza e la rappresentazione di tale conoscenza, anticipando in qualche modo le teorie di Piaget circa l'evoluzione delle strutture cognitive, solo a partire dai due anni in grado di giungere a una sia pur sommaria rappresentazione mentale e astratta degli eventi: sarebbero gli schemi d'azione cognitivi che porterebbero i bambini a selezionare dei simboli utili a rappresentare la realtà. Solo da questo momento i bambini inizierebbero a riprodurre un comportamento in assenza di alcun modello da imitare – *ab ovo*, dunque –, scoprendo contemporaneamente la possibilità di lasciare tracce di sé nell'ambiente, nello specifico

⁹ Neil Cohn, *A visual lexicon*, «Public Journal of Semiotics», 1, 1, 2007, pp. 35-56: 37.

¹⁰ Corrado Ricci, *L'arte dei bambini*, Roma, Zanichelli, 1887, p. 78.

su un supporto cartaceo. Al contrario, gli scarabocchi (*scribbles*) eseguiti dai bambini prima dei due anni sembrerebbero non essere governati da nessun tipo di intenzionalità in quanto risponderebbero semplicemente ad un principio di piacere motorio del tutto istintivo¹¹: un puro *divertissement* aptico e oculo-motorio, niente di più. Il passaggio dallo scarabocchio al disegno in questo senso ha a che vedere con la genesi di schemi cognitivi e modelli interni già assai simili a mircosceneggiature (*script*) e tassonomie ontologiche (*frame*) in grado finalmente di ottenere prodotti grafici sempre più somiglianti alla cosiddetta realtà¹².

Ma sull'evoluzione graduale delle competenze grafiche la comunità scientifica non ha ancora le idee chiare. Nei suoi studi fondativi Henri Luquet – ci riferiamo soprattutto a *Il disegno infantile* (1969) – l'autore individuava tra la prima infanzia e l'inizio dell'adolescenza ben quattro fasi di sviluppo grafico.

a. Intorno ai tre anni i bambini iniziano ad attribuire al loro scarabocchio un nome in quanto riconoscono una specifica analogia tra il tracciato e un determinato oggetto appartenente al mondo reale: ad esempio, un 'girulo' (ossia un tracciato tondeggiante o a sviluppo spiraliforme) può essere considerato contemporaneamente sia una palla che il volto della mamma. È la fase del realismo fortuito, nel corso della quale i bambini tracciano segni primordiali geneticamente innati – quali i 'giruli' e i 'punctili' (costellazioni di punti o trattini), come li chiamerà un altro conoscitore del disegno infantile, il maestro tedesco Arno Stern – e li interpretano in base alla loro somiglianza con elementi reali assegnando loro un nome specifico, che consente di collocarli entro specifiche categorie semantiche¹³.

b. Intorno ai cinque anni inizia a presentarsi in modo preponderante l'intento rappresentativo (ciò che significa avere imparato a perimetrare me stesso dagli altri), che tuttavia si trova a dover fare i conti con numerose limitazioni cognitive che impediscono ai piccoli disegnatori di rispondere in modo soddisfacente alle impellenti necessità figurative. Essi sanno che esiste qualcosa laggiù nel mondo reale, ma mancano di un repertorio semiotico per riprodurlo: non possiedono né un codice né la grammatica. Non per caso è in questa fase – nota come *realismo mancato* – che fanno la loro comparsa le prime rappresentazioni della figura umana, preponderanti nella realtà affettiva dei bambini, caratterizzate da una grande forma arrotondata che simboleggia la testa¹⁴. Prove grafiche che hanno davvero poco a che vedere con la reale struttura corporea.

c. Con l'affinarsi delle abilità oculo-motorie e del consolidarsi dell'architettura neuro-cognitiva, dai sei ai nove anni i bambini iniziano a disegnare gli elementi della realtà riproducendo non tanto ciò che vedono, ma facendo riferimento alle cose come sono in sé e per sé, enti astratti e concettualmente scolpiti in una sorta di fermo-immagine su cui nessun contesto ambientale potrà esercitare una pressione. Secondo i bambini di

¹¹ Claudio Longobardi, T. Pasta, Rocco Quaglia, *Manuale di disegno infantile. Vecchie e nuove prospettive in ambito educativo e psicologico*, Novara, UTET, 2012, p. 14.

¹² Henri Luquet, *Il disegno infantile*, Roma, Armando Editore, 1969, pp. 113-114.

¹³ Arno Stern, *Dal disegno infantile alla semiologia dell'espressione. Iniziazione ad un altro sguardo sulla traccia*, Roma, Armando Editore, 2003, pp. 30-40; E. Cannoni, *Il disegno dei bambini*, Roma, Carocci, 2003, p. 11.

¹⁴ Glyn V. Thomas, Angele M. J. Silk, *Psicologia del disegno infantile*, Bologna, Il Mulino, 1998, p. 39.

questa età, solo un elaborato grafico che contenga tutti gli elementi essenziali necessari per identificarlo può assomigliare alla realtà¹⁵. Per rappresentare la madre in un periodo di gravidanza, ad esempio, un bambino di sette anni disegnerebbe all'interno del ventre anche il futuro fratellino. Tutto ciò che esiste deve essere rappresentato, travolgendo qualsiasi ostacolo visivo si frapponga al sapere che qualcosa esiste.

d. Infine, al *realismo intellettuale* si sostituisce gradualmente il *realismo visivo*, in grado di condurre i bambini al termine della scuola primaria a non rappresentare più solamente i dettagli costitutivi di un oggetto, quanto piuttosto a metterli in relazione tra loro attraverso opportune connessioni di tipo logico-spaziale.

3. Astrazioni gestaltiche

Per entrare più nel merito degli *scribbles*, degni di nota sono gli studi di Rhoda Kellogg, secondo la quale il bambino è spinto a disegnare da un *piacere visivo* e non prettamente motorio, benchè lo *scribble* non si presenti in nessun modo come un atto percettivo, quanto piuttosto un *atto mentale* che consente di dare vita a forme *gestalticamente* determinate. Per questa ragione, sin dai primissimi *scribbles* i bambini sarebbero *naturalmente* portati a produrre configurazioni di complessità crescente e caratterizzate da un determinato equilibrio visivo: «L'arte del bambino è spontanea e i suoi schemi sono costituiti da Gestalten basate sull'equilibrio, sulla proporzione e sulla strutturazione delle linee»¹⁶. Poiché è esattamente questa propensione geometrica, *worringeriana* a interessarmi, va ricordato che anche per il maestro tedesco Arno Stern (un educatore tedesco che per cinquant'anni studiò il disegno infantile) gli *scribbles* sarebbero da considerare l'espressione di un sistema evolutivo *geneticamente determinato*: i bambini non disegnerebbero in nessun modo per ideare nuove forme, ma per obbedire ad una necessità innata che li porta ad attribuire un ordine alla realtà a partire dall'integrazione di tratti grafici dal valore universale, in particolare i movimenti rotatori noti come *giruli*¹⁷. Se Stern torna sul concetto di ereditarietà, alcuni studiosi dell'Università di Torino hanno spostato l'attenzione su una prospettiva psicodinamica, in base alla quale la traccia grafica dei bambini consenta loro di comprendere la loro esistenza a partire dalla inseparabilità dalla madre: «La fase dello scarabocchio è il momento dell'espressività pura, è un periodo in cui le parole non hanno ancora identificato e dato voce agli stati emozionali del bambino: come il neonato è un tutt'uno con quello che sente, così il bambino piccolo utilizza lo scarabocchio come traduzione registrata dei propri movimenti del sentito»¹⁸.

A questo punto non potevano mancare le osservazioni dei neuroscienziati¹⁹, che grazie a rilevazioni in risonanza magnetica funzionale (fMRI) hanno constatato che

¹⁵ Luquet, *Il disegno infantile*, cit., p. 87.

¹⁶ Rhoda Kellogg, *Analisi dell'arte infantile. Una fondamentale ricerca sugli scarabocchi dei bambini dai due agli otto anni*, trad. it., Milano, Emme, 1979, p. 118.

¹⁷ Stern, *Dal disegno infantile alla semiologia dell'espressione*, cit., pp. 27 ss.

¹⁸ Fiorella Monti, Ramona Fava, Barbara Luppi, *Lo scarabocchio al nido: emozioni e tracce grafiche*, Azzano San Paolo, Edizioni Junior, 2005, p. 41.

¹⁹ Ye Yuan, Steven Brown, *The neural basis of mark making: a functional MRI study of drawing*, «PloS one», 9, 10, 2014, pp. 1-15: 8ss.

quando i bambini scarabocchiano attivano simultaneamente più aree cerebrali, da cui emerge l'esistenza di un vero e proprio *drawing network* comprendente le aree motorie che consentono di pianificare il movimento per lasciare intenzionalmente delle tracce (ad esempio l'area premotoria, che si attiva quando progettiamo un movimento) e le aree che si occupano della percezione visiva e della coordinazione oculo-motoria. Non solo: per riuscire a rappresentare il modello di un *imprinting* mentale stoccato nel loro serbatoio mnemonico, i bambini devono coinvolgere anche le aree fronto-parietali, che da un lato si occupano della percezione della realtà e dall'altro della sua traduzione *topologica*. E ancora: entra in gioco il precuneo, che gestisce il carico della memoria di lavoro e il processo esecutivo noto come *action planning*, indispensabile per integrare mentalmente più segni a partire da un obiettivo figurativo prestabilito²⁰.

Si pensi, a riprova dell'importanza degli *scribbles* e della loro natura, se non ereditaria, preterintenzionale, che solo con l'avvicinarsi dei tre anni fa la sua comparsa il *realismo mancato*, perdurante almeno fino ai cinque: a questo stadio, l'intento rappresentativo inizia ad essere più *marcato* grazie alle abilità simboliche in continua evoluzione, ed è per questo che l'oggetto da rappresentare viene questa volta stabilito *a priori*, ancora prima di iniziare a tracciare i segni sul foglio, e si tratta puntualmente della figura umana, denominata *omino-testone*: sulla base di un criterio di *salianza semantica*, che afferisce sempre a quella grammatica geometrizzante di cui parlava Worringer in riferimento alle prime testimonianze dell'*homo sapiens* sul piano filogenetico, la prima forma costitutiva ad essere disegnata dai bambini è *circolare*, di grandi dimensioni e simboleggiante la testa²¹. Spesso capita che tale forma occupi l'intero spazio grafico a disposizione, tanto che per questa ragione i bambini sono portati a ridurre le dimensioni dei rimanenti dettagli costitutivi della figura umana, ad es. gli arti superiori e inferiori (figura 2). È la forma circolare della testa a essere rappresentata con iporealismo evidente o è il modello gestaltico della figura autocontenuta e inclusiva per eccellenza (il cerchio) a imporsi con una irridimibile potenza *top-down* al disegnatore?

Vediamo cosa accade nei due *self-portraits* realizzati da una bambina di quasi tre anni (figure 3 e 4): in un primo scarabocchio si raffigura intenta in un'attività da lei considerata piacevole (giocare con le figurine) attraverso brevi linee verticali poste al centro del foglio (A) che si diramano in una lunga linea arrotondata che circonda la prima traccia; nel secondo scarabocchio si rappresenta in una situazione autobiografica negativa, ossia nel momento in cui un compagno di classe la picchia: il bambino è disegnato nella parte superiore del foglio attraverso un groviglio di linee di dimensioni ridotte (B), mentre l'azione è comunicata a partire dalle linee spezzate sottostanti che non hanno in nessun modo una specifica direzione e che al tempo stesso si sovrappongono²². Un fatto è certo: nei primi anni di vita l'orientamento topologico e la forma delle linee (oltre al colore) sembrano variare solo in base all'emozione che il

²⁰ Schaer K., Georg Jahn, Martin Lotze, *fMRI-activation during drawing a naturalistic or sketchy portrait*, «Behavioural Brain Research», 233, 1, 2013, pp. 209-216.

²¹ Delphine Picard, Annie Vinter, *Development of Graphic Formulas for the Depiction of Familiar Objects*, «International Journal of Behavioral Development», 29, 5, 2005, pp. 418-432.

²² Claudio Longobardi, Rocco Quaglia, Nathalie O. Iotti, *Reconsidering the scribbling stage of drawing: a new perspective on toddlers' representational processes*, «Frontiers in Psychology», 6, 2015, pp. 1-9: 7-8.

bambino intende rappresentare, ma il punto è che queste forme e queste linee sono universalmente presenti negli *scribbles* dei bambini dell'intera ecumene.

Sempre Rhoda Kellogg ha constatato che a due anni i bambini sono già in grado di eseguire circa venti *scribbles* di base, intesi come le strutture portanti del disegno, una vera e propria grammatica di segni (figura 5), tra cui ci interessano le linee semplici e complesse dalle *silhouette* arrotondate oppure spezzate, e le forme chiuse, costituite da linee sovrapposte; poco tempo dopo fanno la loro comparsa i *modelli di collocazione*, per cui le linee vengono *accorpate* a determinate latitudini del piano grafico per creare configurazioni comprensibili, cioè enti reali o comunque pensati come *esistenti* (figura 6)²³.

Tali accorpamenti, intorno al secondo anno di età, danno infine luogo a una tipologia espressiva e multimediale di *scribble* nota come *scarabocchio onomatopeico*, in quanto i bambini sono portati a rappresentare oltre al movimento dell'oggetto i riferimenti sonori utili per restituire un'immagine fedele. L'intento qui non è tuttavia di rappresentare l'identità degli oggetti, ma ciò che gli stessi disegnatori *possono compiere* con quegli oggetti. Un esempio psicodinamico di questo *scribble* onomatopeico è quello di un bambino di due anni e quattro mesi che decide di rappresentare una moto e realizza due *scarabocchi* costituiti da linee arrotondate e sovrapposte che *significano* il suo movimento. Nondimeno, per trasmettere in maniera più efficace il *dinamismo* dell'oggetto egli pronuncia un suono che ricorda il rombo del mezzo di trasporto (figura 7a e b), e alcuni mesi dopo – a due anni e otto mesi circa – il medesimo oggetto viene raffigurato tramite due *scribbles* in cui la supremazia è lasciata agli elementi semantici e gestaltici essenziali della moto, ossia le due ruote e il manubrio (figura 7c e d); solamente dopo i tre anni il bambino riesce a ridurre le dimensioni delle ruote e a posizionarle sul medesimo piano grafico per restituire un'immagine del veicolo più realistica (figura 7e). Insomma la realtà penetra lentamente nel focus visivo dei bambini, e ingaggia una lotta fratricida con una sorta di inconismo innato, in cui le forme autoconcluse, concave e circolari spadroneggiano liberamente sulla scena visiva.

Teniamo conto di una abilità oculo-motoria inizialmente assai approssimativa, ma proprio per questo sorprende il grado elevato di similarità negli *scribbles* prodotti dai bambini di ogni parte del mondo sotto i tre anni, documentati nell'Archivio digitale del disegno infantile da me aperto presso l'Università di Modena e Reggio Emilia. Nello *scribble* realizzato da una bambina di 20 mesi (figura 8) grazie a tre pennarelli e senza alcun intento mimetico vengono realizzate linee sia singole che ripetute, il che dimostra una vera e propria *psicosi motoria* sostenuta dalla volontà di sperimentare tutte le opzioni formali; ma già a intorno ai 18 mesi i bambini perfezionano ulteriormente la coordinazione occhio-mano e iniziano a tracciare segni *auto-conclusi* come quelli *a spirale* e *circolari*: forme già presenti nella mente dei bambini ma prima di allora irrepresentabili e inibite da questa sorta di dromofilia del pennarello, mentre adesso compare la capacità di controllare il movimento di rotazione dell'avambraccio intorno

²³ Kellogg, *Analisi dell'arte infantile*, cit., p. 121; Hui-Chin Yang, Andrea M. Noel., *The developmental characteristics of four-and five-year-old pre-schoolers' darling: An analysis of scribbles, placement patterns, emergent writing, and name writing in archived spontaneous drawing samples*, «Journal of Early Childhood Literacy», 6, 2, 2006, pp. 145-162: 150 ss.

al gomito, del polso, del pollice e dell'indice. Ecco spiegato il motivo per il quale un bambino di 24 mesi decide di perfezionare sempre più le forme circolari tramite un processo di *ripetizione* che lo porta a riempire il foglio con infinite tracce morfologicamente speculari (figura 9).

Ebbene, in modo simile alla teoria worringeriana circa la precessione dello stile geometrico rispetto a quello realistico-mimetico, all'inizio del loro cammino rappresentazionale i bambini entro i tre anni non guardano, cercando di imitarlo sia pure in modo approssimativo, lo scenario reale, ma attivano una capacità innata di tracciare forme dalle *silhouettes* puntualmente arrotondate, chiuse e circoscritte, le quali giocano un ruolo imprescindibile in questa fase evolutiva del segno simbolico. Ma prima di interpretare questa tendenza, desidero documentarla in modo più inoppugnabile mostrando come il ricorso a linee chiuse e contenitive sia funzionale alla rappresentazione dell'esistenza di qualcosa. Come avevano ben compreso i gestaltisti, le forme autoconcluse sono infatti quelle delle cellule viventi e degli organismi mono- e pluricellulari. *L'imprinting* qui agisce come una autentica propriocezione, in cui sin dai primi giorni di vita o prima ancora, come vedremo, si osserva dall'interno il proprio corpo e la forma della vita è quella di uno sferoide.

Ora, negli *scribbles* dei bambini le *forme contenitive* e la *logica inclusiva* costituiscono sia un criterio di organizzazione spaziale, sia un criterio di organizzazione semantica: nei due scarabocchi delle figure 10 e 11 una bambina di due anni sperimenta la *curved line* integrando nell'intero foglio più tracciati simili per ottenere uno *scribble* semanticamente indeterminato (figura 10), mentre una bambina di poco più grande seleziona sì il medesimo *pattern* grafico ma riproducendolo più volte in modo ordinato, allo scopo di riuscire a *rendere presente e vivente* una balena di colore azzurro (figura 11). Rileggiamo Worringer quando descriveva il gesto artistico dell'astrazione e vedremo in atto lo stesso *Kustwollen*: infatti, i popoli primitivi, nel loro bisogno di 'quiete', non si proiettavano nella realtà esterna, bensì trovavano piacere solo «nell'isolare il singolo oggetto dalla sua arbitrarietà e apparente casualità, nell'immortalarlo accostandolo a forme astratte, e nel trovare quindi in tal modo un punto di quiete nella fuga dei fenomeni. Il loro impulso più forte era quello di strappare l'oggetto dal suo contesto naturale, dall'inarrestabile fluire dell'esistenza»²⁴. Questi contenitori, questi ampi *frames* che abbiamo appena visto negli *scribbles* svolgono appunto una funzione di isolamento dal fluire informe della realtà: un primo gesto segmentale, origine stessa della cognizione umana.

Infine, attraverso gli *scribbles* i bambini mettono in atto una forma germinale di storytelling: raccontano una storia, temporalizzando la disposizione dei segni. Se nello *scarabocchio* in figura 12 una bambina di tre anni disegna per esempio una giostra e mentre traccia i singoli segni costitutivi ipotizza le sue *modalità d'azione* attraverso segni circolari e inclusivi, una bambina di tre anni e mezzo decide di raccontare la storia (sequenziale, si badi bene) di due nonni che un giorno si svegliano e decidono di andare alla ricerca di una lumaca di colore viola, per regalarla alla loro nipotina (figure 13 e 14). Sorprendentemente, anche in questo caso gli eventi e i personaggi gravitano in una bolla circolare, che torna sui propri passi, si aggroviglia, diviene elicoidale ma conserva la sua

²⁴ Worringer, *Astrazione e empatia*, cit., p. 20.

funzione contenitiva, inclusiva e, questa volta il lessema ci riporta a Worringer, claustrofiliaca²⁵. Così anche nello *scribble* della figura 15, in cui l'autore ricorre sempre a linee circolari e concentriche per fotografare l'interno del proprio cervello mentre è in corso una tempesta sinaptica, dipinta rigorosamente di rosso, là dove il verde raffigura la mente del bambino da cui fuoriescono schegge di cortisolo... Tutto è fatto di linee e di elementi geometrizzanti, perché, scriveva Worringer, «la semplice linea e la sua evoluzione in conformità a leggi puramente geometriche» offrono all'uomo «la massima felicità possibile» e l'unica difesa contro «la confusione dei fenomeni»²⁶.

4. La claustrofilia, le neuroscienze e la psicoanalisi

Ebbene, a quanto pare Worringer aveva ragione. L'hanno dimostrato prima i Gestaltisti, che negli anni Trenta del Novecento hanno riscontrato nei pattern formali autoconclusi e convessi un'autentica predilezione cognitiva, poiché il cervello è predisposto a individuare quali 'enti' della realtà innanzitutto quelli che hanno una forma chiusa e convessa²⁷; poi, a partire dalla fine del Novecento, i neuroscienziati, che hanno misurato le reazioni puntualmente *positive* degli individui dinanzi a materiali dai contorni arrotondati e convessi per ragioni che coinvolgono la filogenesi dell'*homo sapiens*: saremmo evolutivamente predisposti alla percezione di figure *convesse* in quanto ricordano il principio morfologico della cellula vivente (uno sferoide contenente il Dna)²⁸. Inoltre, si è visto che il principio 'estetico' dell'ordine e le disposizioni geometriche dette 'frattali' – in breve, il principio worringeriano dell'astrazione – attraggono in modo mirato l'attenzione delle aree visive del cervello²⁹. Cosa dedurre? Che il nostro sistema visivo sarebbe evolutivamente predisposto alla percezione di elementi di questo tipo nelle scene ambientali perché svolgerebbero una funzione ansiolitica, ed è per questo che a opinione dei neuroscienziati percepiremmo positivamente ambienti architettonici dotati di *omotetia* interna, cioè costituiti da elementi che si ripetono più volte e dalla medesima forma, ma di cui cambiano solo le dimensioni. Claustrofilia. O se si vuole, con Worringer, agorafobia³⁰.

Frederick Marks, fondatore dell'Academy of Neuroscience for Architecture (ANFA), è convinto che la prospettiva neuro-cognitivista debba informare di sé il design contemporaneo, e che non si possa più prescindere dalla ingente mole di sperimentazioni in fMRI e EEG sul modo in cui il nostro cervello si attiva mentre

²⁵ Klena M. Swallow, Jeffrey M. Zacks, Richard A. Abrams, *Event boundaries in perception affect memory encoding and updating*, «Journal of Experimental Psychology: General», 138, 2, 2009, pp. 236-246; Ageliki Nicolopoulou A., Elizabeth S. Richner, *From actors to agents to persons: The development of character representation in young children's narratives*, «Child Development», 78, 2, 2007, pp. 412-429.

²⁶ Worringer, *Astrazione e empatia*, cit., p. 23.

²⁷ Gateano Kanizsa, *Grammatica del vedere. Saggi su percezione e gestalt*, Bologna, il Mulino, 1980.

²⁸ Gerardo Gómez-Puerto, Enric Munar, Marcos Nadal, *Preference for curvature: A historical and conceptual framework*, «Frontiers in Human Neuroscience», 9, 712, 2016, pp. 1-8.

²⁹ Pall J. Lindal, Terry Hartig, *Architectural variation, building height, and the restorative quality of urban residential streetscapes*, «Journal of Environmental Psychology», 33, 2013, pp. 26-36.

³⁰ Richard P. Taylor, *The potential of biophilic fractal designs to promote health and performance: A review of experiments and applications*, «Sustainability», 13, 2, 2021, pp. 823-847.

guardiamo o siamo inclusi in un edificio³¹. Già, cosa accade nel nostro cervello quando processiamo uno spazio? Ad esempio accade che le linee orizzontali sono decodificate da una rete neurale del sistema visivo di destra (area V1), mentre le linee verticali sono di spettanza dell'area V1 di sinistra: ebbene, il fatto che il cervello adibisca a questo tratto formale intere e specifiche reti spiega perché alcuni elementi architettonici verticali – come le colonne all'interno di una chiesa gotica – o orizzontali – come le nervature ornamentali che contraddistinguono i piani di un edificio rinascimentale – siano istintivamente assimilati dal cervello e messi in memoria. La ricerca attuale, che si avvale dei risultati in fMRI, evidenzia tre principali parti del cervello che si attivano quando ci sentiamo inclusi in uno spazio: il giro paraippocampale (PPA); l'area occipitale del luogo (OPA), che contiene i centri dell'area visiva primaria e consente il riconoscimento degli oggetti visualizzati; il complesso retrospleniale (RSC). Situato nella regione più arcaica del cervello, quella limbica, deputata alle funzioni fondamentali per la conservazione della specie, il paraippocampo si attiva in modo differente a seconda che percepisca *negativamente* scene aperte (ad es. un paesaggio) o *positivamente* scene chiuse (ad es. una stanza o una caverna), per cui possiamo dire che non solo spetta al PPA di processare la disposizione generale di uno spazio e i suoi confini, attivando principalmente l'emisfero destro, ma che è sempre lui a decretare il potere immunizzante delle forme inclusive³² (vedi figura 16).

La cognizione spaziale costituisce un'abilità di natura relazionale che consente ai soggetti di simulare scenari a livello mentale a partire dall'adozione di una particolare prospettiva. Riuscire a localizzare se stessi e gli oggetti nello spazio, essere in grado di rappresentare mentalmente i luoghi abitativi e riprodurli graficamente sono tendenze adattive che si sviluppano in modo graduale nella vita degli individui: già a tre mesi i bambini mostrano di avere ricordi relativi alla posizione degli oggetti più familiari, e a cinque riescono a orientarsi in un *setting* contrassegnato da elementi salienti e affettivamente distintivi, detti *landmarks*. Nella prima infanzia il processo di costruzione di una mappa spaziale sembra dunque essere sostenuto dalla presenza di confini fisici (riusciamo a simulare mentalmente la nostra camera perché è un ambiente circoscritto e separato dagli altri): ulteriore conferma dell'attribuzione worringeriana al principio dell'astrazione di un potere di disinnescare del 'disordine' della natura. All'inizio della nostra esistenza il ruolo della simmetria e degli stili geometrici sembra essere sistemico: infatti i bambini di tutto il mondo dispongono regolarmente gli elementi di una figura e adottano una strategia cosiddetta *diedrica*, che li porta a simulare mentalmente la figura considerata suddividendola in due parti uguali a partire da una *dividing line*, e a ripetere le medesime informazioni grafiche ai due lati opposti³³. È questo il motivo per il quale solitamente a sei anni i bambini inseriscono nel corpo centrale di una casa due finestre collocate simmetricamente a partire da una linea retta immaginaria.

³¹ Steven A Marchette, Lindsay K. Vass, Jack Ryan, Russell A. Epstein, *Outside looking in: Landmark generalization in the human navigational system*, «Journal of Neuroscience», 35, 44, 2015, pp. 14896-14908.

³² Dwight J. Kravitz, Kadharbatcha S. Saleem, Chris I. Baker, Mortimer Mishkin, *A new neural framework for visuospatial processing*, «Nature Reviews Neuroscience», 12, 4, 2011, pp. 217-230.

³³ José Domingo Villarroel, María Merino, Álvaro Antón, *Symmetrical motifs in young children's drawings: A study on their representations of plant life*, «Symmetry», 11, 1, 2018, pp. 26-38.

Come se non bastasse, un'ulteriore, insperata conferma del principio immunizzante che Worringer ha riscontrato nello stile dell'astrazione, antimimetico, ordinato e simmetrico, proviene dalla psicoanalisi post-freudiana. Attraverso una lunga esperienza maturata con pazienti assai diversi tra loro, Elvio Fachinelli negli anni Ottanta riscontrò un'area simbolica ricorrente nei resoconti dei pazienti che egli definì *perinatale*, ossia relativa all'esistenza prenatale, al trauma del parto e all'esistenza immediatamente postnatale. Ora, va detto che si tratta di un'area di studi molto praticata negli ultimi anni: infatti, sappiamo ormai come l'utero sia il primo ambiente ecologico che qualifica l'inizio dell'esperienza umana, per cui durante la gestazione si costruiscono le fondamenta per lo sviluppo delle potenzialità latenti, cruciali per consentire all'individuo di essere se stesso nella vita e realizzarsi come persona. Inoltre, le osservazioni ecografiche del comportamento fetale hanno dimostrato che il nascituro manifesta da subito una propria intelligenza di fondo: è in grado di ricevere, attraverso l'apparato sensoriale, uno stimolo esterno, selezionarlo, focalizzarsi su di esso, elaborarne il contenuto e fornire una risposta precisa e creativa, evidenziando così anche delle capacità neuropsichiche³⁴. Addirittura è stata rilevata una capacità visiva precoce, che si sviluppa tra il quarto e il sesto mese, e di fatto intorno alla ventiseiesima settimana di gestazione le palpebre si dischiudono e si assiste ad una risposta agli stimoli luminosi intensi.

Non solo. Le neuroscienze hanno dimostrato l'esistenza di una memoria cellulare in quanto una serie di leganti (peptidi, neurotrasmettitori ed ormoni) consentono di collegare il corpo, il cervello e la mente, e di immagazzinare ed elaborare delle informazioni anche in assenza di un sistema nervoso non sviluppato. Il nascituro utilizza fin dai primi momenti di vita le sue capacità di apprendimento, memorizzazione e adattamento per arricchirsi, affrontando le diverse situazioni ambientali³⁵. Le tracce di memoria possono emergere più o meno spontaneamente durante il corso della vita. Molte persone sono riuscite ad accedere ai ricordi della vita prenatale, che si presentano in forma di vissuto globale, e non come riflesso passato ma come adattamento ad un evento presente (terapia prenatale). In particolare l'intelligenza spaziale del nascituro, in grado di muoversi, orientarsi nell'ambiente uterino e poterlo riconoscere nelle sue diverse parti imprime nella formattazione figurativa della mente le caratteristiche strutturali dell'utero materno: di qui la presenza nelle lingue di tutto il mondo di metafore di orientamento spaziale come «essere dentro»/«essere fuori»³⁶.

Ora, elemento ricorrente di quest'area prenatale e perinatale è appunto l'agorafobia, o meglio la ricerca di un'area claustrofila, un vero e proprio *claustrum* per tenere alla larga il flusso esperienziale incontrollabile che contraddistingue la cosiddetta realtà: nei sogni dei pazienti a farla da padroni sono dunque di volta in volta ascensori, o caverne, o armadi, o scatole che *evocano*, più che simboleggiare, un'esistenza prenatale

³⁴ Adelheid Lang, Peter Ott, Renata Del Giudice, Manuel Schabus, *Memory traces formed in utero—newborns' autonomic and neuronal responses to prenatal stimuli and the maternal voice*, «Brain Sciences», 10, 837, 2020, pp. 1-10.

³⁵ Ludwig Janus, *Prenatal dimension of cultural psychology*, in Klaus Evertz, Ludwig Janus, Rupert Linder (eds.), *Handbook of Prenatal and Perinatal Psychology: Integrating Research and Practice*, Cham, Springer, 2021, pp. 673-683: 680.

³⁶ George Lakoff, Mark Johnson, *Metafora e vita quotidiana*, Milano, Bompiani, 1998, pp. 38 ss.

gioiosa e rassicurante, o ancora immersioni nell'acqua, evidentemente acqua intrauterina. Ascoltiamo Fachinelli: «Riflettendo su molti elementi simbolici mi venne fatto di comprenderli sotto il termine di claustrofilia o area claustrofilica. Mi decisi a coniare questo nuovo termine per sottolineare l'intensità e la forza della spinta al *claustrum*, al chiuso. Rispetto a questa spinta, la situazione in apparenza simmetrica e opposta, la claustrofobia, mi apparve come un incidente di percorso individuale, qualcosa che era pur sempre compreso... dentro l'area claustrofilica... Questo *claustrum* indica solo in ultima istanza un luogo chiuso, riconducibile al modello dell'utero materno. Esso piuttosto si riferisce per me primariamente all'atto del chiudersi, dello sbarrarsi, del serrarsi dentro. *Claustrum* in latino significa chiave, serratura, catenaccio e simili; solo molto più tardi è passato a significare luogo chiuso»³⁷.

Se gli oggetti cavi (stanze, astucci, valigie) e tutto ciò che svolge una funzione contenitiva riconducono per Fachinelli al corpo femminile, poiché esso è contraddistinto proprio dall'essere cavo, anche gran parte della simbolica onirica evocherebbe questo soggiorno prenatale³⁸. rifiutato da Freud, perché a suo avviso tutto doveva partire dalla scena originaria, cioè da una fase già post-natale, e al contrario ammesso da Otto Rank, il primo a parlare nel 1924 da un lato della rassicurante permanenza del feto nel corpo della madre – spesso metaforizzato nelle fiabe del folklore come un 'giardino' –, dall'altro del trauma della nascita³⁹. Così, l'area cosiddetta intrauterina sarebbe edificata sui principi antinaturalistici e continuerebbe a popolare le fantasie dell'uomo secondo principi logico-formali che Worringer aveva in parte e più volte evocato: «1. Situazioni di predominanza percettiva; 2. Rapporti di co-identità; 3. Coincidenze inquadrature di solito nella cosiddetta percezione extra-sensoriale»⁴⁰.

In conclusione la claustrofilia, per Elvio Fachinelli come per Silvia Vegetti Finzi, coincide con l'area perinatale e fusionale del materno, quando è addirittura impensabile una separazione: la «situazione duale simmetrica, ipnotica, immobile» che contraddistingue la perinatalità (chiaramente pre-edipica, e quindi rifiutata da Freud) si oppone a tutto ciò che è esterno – alla 'natura', diremmo con Worringer – generando sogni di discesa, di entrata, di soggiorno in spazi umidi e chiusi, di uscite in ambiti aperti e oppressivi», da interpretare come «vicende di gestazione, intimità col corpo materno, compartecipazione alla sua sessualità (scena primaria), di parto-nascita»⁴¹. Qui la logica inclusiva e geometrizzante regna sovrana, incarnandosi nell'immagine metallica dello 'scrinio', come scrisse Freud nel saggio del 1913 *Il motivo della scelta degli scrigni*.

5. Il *Volksmärchen* e il principio dell'astrazione

Le fiabe popolari, che contengono relitti semantici e figurativi dell'origine dell'uomo perché per millenni – almeno sino ai Grimm – nessuno si è scomodato a epurarle e aggiornarle ai sistemi estetico-culturali della modernità, testimoniano di questa logica

³⁷ Elvio Fachinelli, *Claustrofilia*, Milano, Adelphi, 1983, p. 64.

³⁸ Silvia Vegetti Finzi, *Claustrofilia tra nostalgia e utopia del materno*, «Iride», 12, 27, 1999, pp. 353-375: 358 ss.

³⁹ Otto Rank, *Il trauma della nascita e il suo significato psicoanalitico*, Rimini, Guaraldi, 1972.

⁴⁰ Fachinelli, *Claustrofilia*, cit., p. 142.

⁴¹ Vegetti Finzi, *Claustrofilia tra nostalgia e utopia del materno*, cit., p. 371.

immunizzante, inclusiva e astratta che abbiamo riscontrato in Worringer e negli scarabocchi infantili. I tratti salienti della fiaba popolare, la cui originaria funzione apotropica è ormai nota, ricordano il modo in cui i bambini più piccoli rappresentano la realtà attraverso disegni a prospetti e dai colori fluo, in cui le figure non hanno ancora uno sfondo e cedono con le loro astratte *silhouettes* in uno spazio, per così dire, generalista⁴². La latente ostilità del racconto di magia per il disgregato e l'informe, insomma la sua vocazione all'*astrazione* worringeriana, lo induce non solo a metallizzare paesaggi e oggetti, ma anche a estrarre dalle figure che esso disegna essenze sature di identità: la fiaba sa solo quanto vede e ci fa vedere, al punto che nessuna descrizione procedente dal noto all'ignoto o dal perspicuo all'indefinito potrebbe convivere con essa⁴³. Come nello stile egizio che Worringer assume a modello dell'*astrazione*, nella fiaba lo spazio è *aprospettico* poiché tutto vi è ritratto in un codice bidimensionale privo di profondità; *cubista* perché visioni frontali si sovrappongono a profilature oblique, esattamente come nei disegni dei bambini; *ubiquo* e *discreto* in quanto un luogo può trovarsi dove è ma anche altrove, sradicato dal suo contesto geoambientale; *astratto* e *omogeneo* perché, al contrario degli stili realistici, i margini silhouettistici di ciascuna figura – tendenzialmente monocroma – non vengono mai offuscati da informazioni contrastanti iscritte al loro interno.

Le seducenti invenzioni della fiaba ritornano spesso su questo sogno di un corpo estraneo all'alterazione del tempo e che Jolles ha posto sotto il segno di una utopistica 'coagulazione'⁴⁴, grazie alla quale i «frammenti storici» si sedimentebbero in un'immagine coesa, ordinata, colma di speranza. Corpi che non conoscono la putrefazione, corpi secchi, quasi cyborg, velatamente fluorescenti hanno indubbiamente sancito un patto di non-usura con il tempo, e anzi capovolgono quest'ultimo nella metafora di un'eternità fossile, insolubile, immemore: 'cristallina', come Worringer definiva questo sogno immunitario. La densità compatta dell'anatomia riscontrabile nella fiabistica mondiale, cui corrisponde la rimozione di tessuti organici friabili, spiega d'altronde le lunghe digressioni filosofiche sulle rocce nelle fiabe di Tieck e Novalis, la figura-orizzonte del cristallo assunta a modello di fluidità rappresa (trasparente «come il vetro» è «l'angelo floreale» che sposa l'omonima protagonista della *Mignolina anderseniana*)⁴⁵. La natura, il *green*, sono i nemici giurati della fiaba.

Altrettanto diffusa e anzi predominante nel *Volksmärchen* è la logica inclusiva, che per Fachinelli rinvia al ricordo di un'esistenza pre-natale. Ciò spiega perché la pelle costituisca uno dei topoi più ricorrenti della fiabistica mondiale: è la pelle a condensare l'identità del personaggio, poiché essa gli offre dei confini protettivi oppure decide della inesistenza di un personaggio se sottoposto a scorticamenti e metamorfosi epidermiche (pelli di serpente, di pulce, di pidocchio, d'asino, epidermidi piumate o a squame ecc.),

⁴² August Nitschke, *Soziale Ordnungen im Spiegel der Märchen*, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog, 1976.

⁴³ Max Lüthi, *La fiaba popolare europea. Forma e natura*, Milano, Mursia, 1979, p. 38.

⁴⁴ Kurt Rank, *Blut*, in *Enzyklopidie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, vol. II, Berlin-New York, de Gruyter, 1979.

⁴⁵ André Jolles., *Forme semplici. Leggenda sacra e profana, mito, enigma, sentenza, caso memorabile, fiaba, scherzo*, Milano, Mursia, 1980; Stefano Calabrese, *Letteratura per l'infanzia. Fiaba, romanzo di formazione, crossover*, Milano, Bruno Mondadori, 2013.

o talvolta irrobustita dalle «sottili foglie d'oro» che difendono dallo scorrere del tempo, come nello *Happy Prince* di Oscar Wilde. Nella fiaba la pelle non è affatto una semplice superficie che rinvii a profondità invisibili di significato: nel «dermascheletro» del personaggio fiabesco, erogatore di identità, si cela anzi il mistero della metamorfosi e, per così dire, il fondamento biologico della sua possibilità: solo un corpo che si riduce a una luminosa pellicola avvolgente e che non ha una gestazione biologica, nascendo d'improvviso e senza alcun travaglio, può concepire il mutamento come acquisizione di una nuova pelle⁴⁶. Un corpo antinaturalistico, gommoso e inorganico: un corpo worringeriano. Va aggiunto che ultimamente il motivo dell'epidermide che avvolge le ossa di un morto, assai diffuso in Europa nelle fiabe cosiddette del 'figlio dell'orso', ha dato luogo a una vivace discussione circa un'ipotetica influenza del folklore siberiano su quello mediterraneo: questi simboli corporei, che per Carlo Ginzburg rinvierebbero allo sciamanismo e più in generale al sostrato totemico della civiltà indoeuropea, dopo essersi diffusi «a onda» da est a ovest avrebbero dato luogo a un processo di risimbolizzazione (anche la fuliggine che copre il volto di Cenerentola viene ritenuta una lontana pronipote della pelle dell'animale totemico), pur conservando le originarie funzioni difensive⁴⁷.

6. La bulimia inclusiva del romanzo dell'Ottocento

Ma c'è un altro esempio di logica inclusiva, in cui il *sensu della fine* teorizzato da Frank Kermode conduce a una forma nuovissima di claustrofilia, ed è il romanzo ciclico dell'Ottocento, quando le trasformazioni socio-economiche indotte dalla seconda, virulenta ondata del capitalismo rivoluziona gli stili rappresentazionali, mettendo gli individui dinanzi a scenari nuovi e perniciosi. Il *novum* genera il *novel*, ma già all'altezza di Balzac quest'ultimo ha l'ambizione contenere tutto per immunizzarsene: il 'fuori' si svuota a vantaggio del 'dentro', e l'agorafobia crescente di contesti metropolitani della cui problematicità ha a lungo parlato Walter Benjamin cambia la stessa morfogenesi del romanzo. Inaugurata da Balzac – che nel corso di un ventennio le affida la definizione complessiva di *'Études de moeurs au XIXe siècle'*, poi corretta progressivamente in *'Études sociales'* e infine *'Comédie humaine'* – la nuova morfologia romanzesca nutre il sogno di equivalere a una galassia testuale sistemica.

Da dove si genera questo sogno, e di cosa si alimenta? Già intorno al 1824 Balzac inizia a organizzare tutto ciò che ha scritto in pangee narrative denominate 'scènes' («Scènes de la vie privée», «Scènes de la vie militaire», «Scènes de la vie politiques»)⁴⁸. Rallentiamo la marcia di Balzac, e osserviamolo mentre ammicca alla realtà e ne espianta generosi, informi lembi. È contro quel non-formato che il suo impulso sistemico si accanisce, anche perché – giusta la coeva *Théorie du conte* – egli crede che «il racconto sia ancora la più alta espressione della letteratura» e ha necessità di un'energia testuale che sappia aggregare il pulviscolo narrativo. Siamo alle soglie della *Comédie*: il cantiere è aperto da tempo, i lavori morfologici fervono, le commesse tematiche vengono

⁴⁶ Dieter Richter, *La luce azzurra. Saggi sulla fiaba*, Milano, Mondadori, 1995.

⁴⁷ Carlo Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1989.

⁴⁸ Stéphane Vachon, *Construction d'une cathédrale de papier*, in *Les travaux et les jours d'Honoré de Balzac. Chronologie de la création balzacienne*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1992, pp. 16 ss.

puntualmente evase, e la 'cattedrale di carta' comincia la sua ascesa. Il passaggio dall'immagine scottiana del romanziere quale storico ufficiale di una nazione a quella del narratore che si dedica alla raccolta, classificazione, manutenzione dei *moeurs* indica un'ossessione di completezza, il desiderio di immettere in un'opera quanto più materiale referenziale sia possibile, la volontà di fungere da 'segretario' della società contemporanea. Vincolato all'attività giornalistica svolta da Balzac nei primi anni Trenta, questo pulviscolo si divide in archi-titoli contenenti romanzi autonomi che vanno e vengono da un editore all'altro, da un aggregato diegetico all'altro. Almeno per adesso, l'unica cosa certa è il desiderio di proiettare sulla realtà un principio federativo, e non solo secondo modalità romanzesche: nelle vesti di recensore letterario, il 20 febbraio 1830 Balzac dichiara ai lettori della 'Mode' di «voler tracciare un quadro che comprenda *tutte* le opere letterarie degne di attenzione della nostra epoca»⁴⁹, o addirittura di costruire «un monumento che si segnali più per la *quantità* e l'insieme dei materiali che per la bellezza dell'edificio»⁵⁰. Nel 1834 la *langue* della *Comédie* sta per diventare quello che poi sarà, una struttura ternaria ('Études de moeurs', 'Études philosophiques' e qualcosa di simile alle posteriori 'Études analytiques') offerta a un *pool* di editori. Adesso non resta che descrivere tutte le patologie sociali, le 'professioni', i 'luoghi' urbani e extraurbani, i comportamenti femminili e maschili in ogni fascia di età o ceti sociali, le azioni 'fisiche e morali', 'civili e naturali', e si giungerà ben presto alla definizione ultima della *Comédie humaine*, edita da Furne tra il 1842 e il 1846⁵¹.

La logica inclusiva che sta alla base della claustrofilia – cioè il sogno del *claustrum* entro cui chiudere anche se stesso – si trasforma in una paranoica ambizione di riduzione della complessità del mondo, perché il mondo ora assume un volto persecutorio, illiberale, aperto e non definitivo.

I conti sono presto fatti: Balzac annota che, per approssimarsi a un'idea delle tipologie umane, la massa narrativa deve importare sulla pagina almeno «tre o quattromila personaggi» da dividersi per classi sociali (aristocrazia, borghesia, popolo), professionali (finanzieri, commercianti, *gens de lettres*, *dandies* ecc.) e generazionali, non senza un effetto di moltiplicazione indotto dalle dinamiche spaziali (un aristocratico di provincia ha comportamenti differenti quando si trasferisce a Parigi, e viceversa) e dal principio dell'ereditarietà. Non solo: questi stessi personaggi, vocati a un polisomatismo che ne moltiplica la presenza (è il caso di Jacques Collin, definito in *Splendeurs et misères des courtisanes* «una sorta di *colonna vertebrale* che collega *Père Goriot* a *Illusions perdues* e *Illusions perdues* a *Splendeurs et misères*»), sono poi destinati a incontrarsi secondo combinazioni numericamente non saturabili. 'Correlazione' (*reliement*), 'apparizione' (*apparition*) e ripetizione (*répétition*) sono i lemmi ossessivi di questa nuova, ciclopica cattedrale, in cui l'autore armeggia di continuo intorno ai limiti del testo ed è costretto a inventare inediti strumenti di scasso per gestire una pleora di personaggi che non stanno mai fermi, alzano la voce e pretendono di farsi sentire. Il risultato riguadagna

⁴⁹ Honoré de Balzac, *De la mode en littérature*, in Id., *Oeuvres complètes illustrées*, Paris, Les Bibliophiles de l'Originale, vol. XXVI, 1972, p. 261.

⁵⁰ Vachon, *Construction d'une cathédrale de papier*, cit., p. 22.

⁵¹ Honoré de Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, Paris, Laffont, 1990, p. 269.

della fatica: nulla più sembra fittizio, niente è stregato dalla disappartenenza e dall'esilio. Il *claustrum* regge.

A rendere più efficace questo testualismo illimitato sovengono infine una decisa restrizione degli spazi (la *Comédie* non oltrepassa facilmente i confini della Francia), un ricompattamento del decorso temporale (limitato sostanzialmente agli anni in cui visse Balzac, con una preferenza per la Restaurazione), l'ingresso di personaggi che favoriscono nel lettore un *sight-seeing* sull'intero tracciato narrativo (è il caso di Lucien de Rubempré, un provinciale di Angoulême che si trasferisce a Parigi). Il testo si nebulizza in un *network* di rinvii che da un lato conduce all'ampliamento concentrico degli intrecci, dall'altro trasforma la lettura in un gesto di suturazione cui sfugge un senso *ne varietur*: comprendere è correlare, riannodare, tessere un sistema coerente di tipologie, eventi, tempi.

Tuttavia, perché ampliare il quadro diegetico sino a trasformare il romanzesco in una cartografia borghese, coincidente con i territori catalogati? Come ha scritto Giacomo Debenedetti, Balzac gulliverizza sistemi sociali sempre più complessi per fornirne una mappa catastale, un doppio razionalizzato e depurato in grado di assicurare «a scadenza illimitata l'ordine del mondo» e un suo creativo riadattamento. Il *claustrum* funge da immunosoppressore rispetto al disordine della realtà, ed evidentemente nell'attivarsi dinanzi all'avanzare del secondo capitalismo gli scrittori, e con loro gli individui, ritrovano meccanismi atavici di difesa, la cui forma è sempre e comunque quella concava del grembo materno, del sacco dermico che contiene la vita e della madre di tutte le claustrofobie: la sfera. Di fronte allo sradicamento territoriale indotto dalla seconda rivoluzione industriale, alla frenetica mobilità sociale e al consolidarsi di aggregati nazionali multi-etnici, per così dire senza *pedigree*, la cultura europea concede al romanzo ciclico le più efficaci funzioni addomesticanti, ma la passione claustrofilica continuerà a offrire i suoi servizi nei momenti di difficoltà, ad esempio nel 1915, quando arrivando dall'amata Parigi alla straniata Ferrara Giorgio De Chirico, sull'onda di un'urticante nostalgia, inizierà a popolare quadri sempre più piccoli di elementi geometrici, goniometri accatastati su un tavolo, listelli di legno, pipe raddoppiate dalla loro ombra, cornici, righelli e squadre a T: ancora una volta, per allontanare il testo pittorico da qualsiasi intento figurativo e empatico, lo stile dell'astrazione arriverà a depositare un poco di polvere di stelle sulla realtà⁵².

⁵² Ara H. Merjian, *Giorgio de Chirico's Willful Claustrophobia: The Ferrara Interiors, 1915–18*, «The Art Bulletin», 101, 2, 2019, pp. 54-82: 55.



Figura 1. Agiba proveniente dalla popolazione bamu della Papuaasia e risalente all'inizio del Novecento (Musée du Quai Branly, Paris).

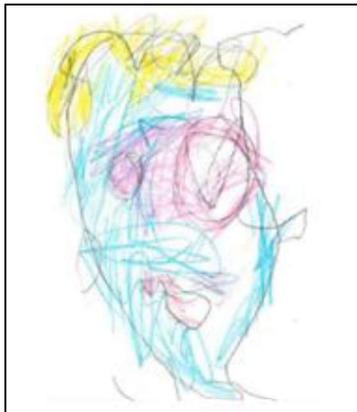


Figura 2. Tentativo di rappresentazione della figura umana da parte di una bambina di tre anni (Reggio Emilia, 2022).

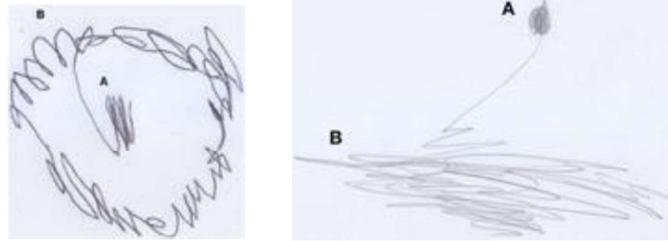


Figure 3 e 4. Scribbles che rappresentano un'azione positiva (A) e un'azione negativa (B) realizzati da una bambina di quasi tre anni⁵³.

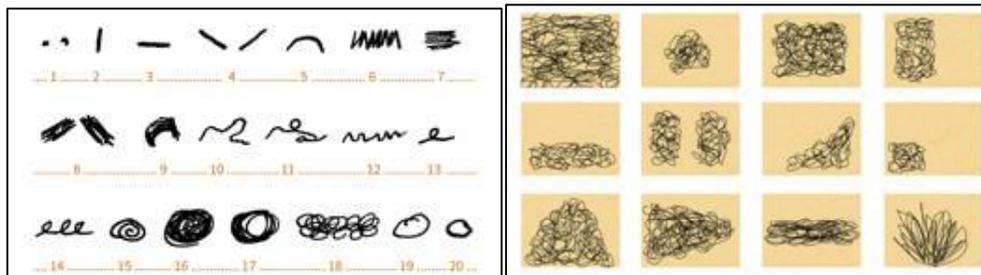
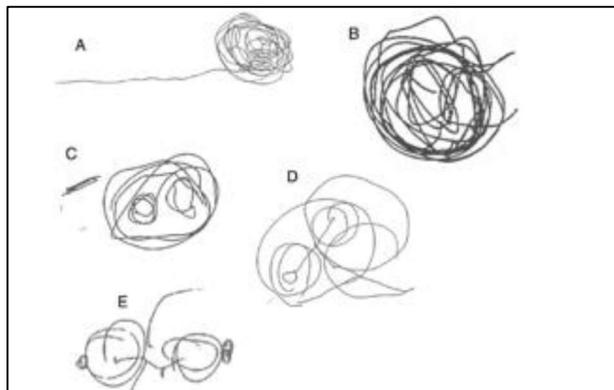


Figure 4. e 5. I venti scarabocchi di base e i modelli di collocazione secondo R. Kellogg⁵⁴.



scribble rappresentante una moto⁵⁵.

Figura 7. L'evoluzione di uno

⁵³ Longobardi, Quaglia, Iotti, *Reconsidering the scribbling stage of drawing: a new perspective on toddlers' representational processes*, cit., p. 4.

⁵⁴ Yang, Noel, *The developmental characteristics of four- and five-year-old pre-schoolers' drawing*, cit., pp. 152-154.

⁵⁵ Rocco Quaglia, Claudio Longobardi C., Nathalie O. Iotti, Laura E. Prino, *A new theory on children's drawings: Analyzing the role of emotion and movement in graphical development*, «*Infant Behavior and Development*», 39, 2015, pp. 81-91: 86.

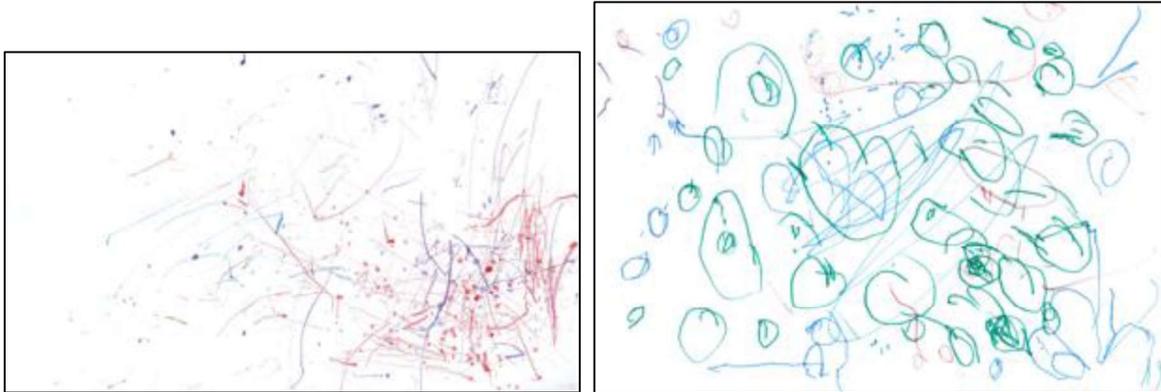


Figure 6. e 9. Scribbles realizzati rispettivamente da una bambina di 20 mesi (sopra) e da un bambino di 24 (sotto), testimoni dell'evoluzione delle unità sintattiche del disegno.

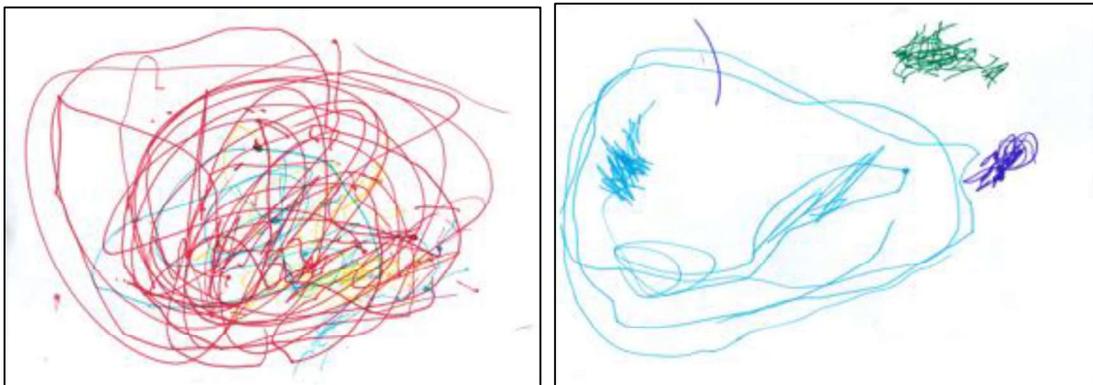


Figure 7. e 11. Scribbles realizzati da una bambina rispettivamente di due anni (sopra) e di quasi tre (sotto), testimoni dell'evoluzione delle unità sintattiche del disegno.





Figure 12., 13. e 14. Scribbles sequenziali che comportano il coinvolgimento di abilità immaginativo-controfattuali.

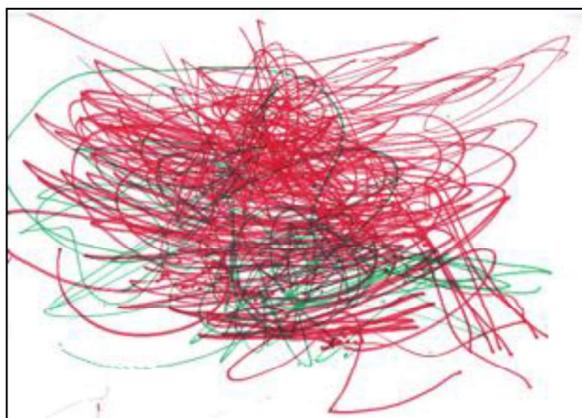


Figura 15. Scribble realizzato da un bambino di tre anni nel tentativo di rappresentare la rabbia.

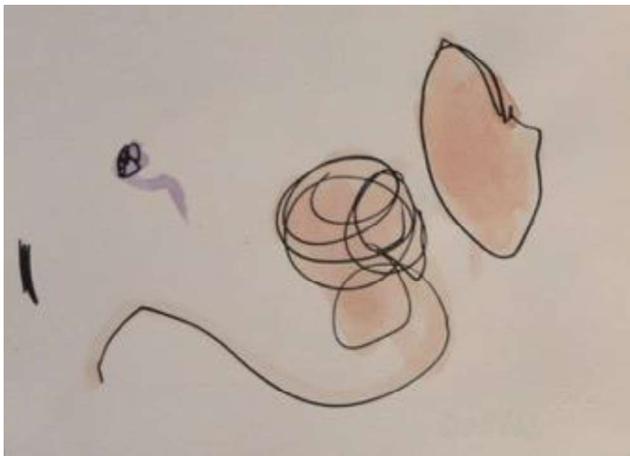


Figura 16. Ricorso alla logica contenitiva e allo stile astratto nello scribble di una bambina di 2 anni e mezzo eseguito nel 2022 a Fidenza dal titolo Cuori, luna e stelle.