

Ministero dell'Istruzione e della Ricerca
Alta Formazione Artistica Musicale e Coreutica

ACCADEMIA
DI BELLE ARTI
V E N E Z I A

CORSO DI DIPLOMA DI 1° LIVELLO
IN ARTI VISIVE E DISCIPLINE DELLO SPETTACOLO

INDIRIZZO IN SCULTURA
TESI DI DIPLOMA ACCADEMICO IN SCULTURA
CATTEDRA DEL PROF. GIUSEPPE LA BRUNA

La nascita della meraviglia e i suoi simboli

RELATORE
Prof. DANILO CIARAMAGLIA

CANDIDATO
RICCARDO MILANETTO Matricola 7505/T

ANNO ACCADEMICO 2015-2016

INDICE

p. 7 **PREFAZIONE** – *portatori di memorie antiche*

9 **PREMESSA STORICA**
l'ambiente naturale
la fauna
le industrie
le motivazioni

15 **INTRODUZIONE**

17 **Capitolo I**
L'HOMO SPIRITUALIS
1.1 *l'uomo e la bestia*
1.2 *reincarnazione*
1.3 *arte e magia*
1.4 *l'identità mistica*

25 **Capitolo II**
I SIMBOLI DELLA MERAVIGLIA
2.1 *il segno*
2.2 *l'atto creativo*
2.3 *il simbolo*
2.4 *il viaggio sciamanico*
2.5 *le rappresentazioni collettive*

35 **Capitolo III**
I SOGNI DIMENTICATI
3.1 *il "bambino" delle caverne*
3.2 *l'homo ludens*

41 **CONSCLUSIONE** – *orfano dell'universo*

42 bibliografia

43 sitografia

TAVOLE
didascalie tavole

PREFAZIONE

Provare a ripensare al momento in cui l'uomo primitivo cessa di essere solamente bestiale per staccarsi, seppur per poco, dalla natura, o meglio, dalla realtà della natura, per crearsene una propria, è un'azione profonda che arriva fino alla radice dell'evoluzione umana: Scavare dentro di sé attraverso la reminiscenza alla ricerca dell'antenato perduto è necessario. Quel mistico e misterioso, e quindi sacro, istante in cui l'uomo prova l'emozione della meraviglia e nella meraviglia trova la vera conoscenza. Questa meraviglia che rende l'uomo entusiasta -etimologicamente dal greco *enthous* o *en-theos*, cioè essere pieno di un dio, invasato completamente, essere divinamente ispirato- che fa vivere ed essere la cosa stessa, l'oggetto osservato, al di fuori di noi, causa di ogni nostra domanda e reazione. Con la meraviglia l'uomo ammira il nuovo, il non-ancora-conosciuto e non può che rimanere ammaliato; Crea in lui la passione e l'intuizione che, combinate tra loro, danno spirito e quindi vita alla materia che plasma, modifica, segna. L'arte non può che essere un effetto, una conseguenza di questo processo. L'uomo che fa arte è succube, è schiavo e devoto, un fedele riconoscente, e secondario, dove la singola persona, limitata in materia, ente nello spazio e nel tempo, viene annichilita in questo processo. Egli non si abbevera con un sorso al fiume della vita ma si immerge lasciandosi trasportare dalla corrente: Egli diventa strumento attraverso cui l'universo si esprime. Provando a ripensare a questi attimi ci si avvicina in un batter d'occhio all'uomo primordiale spazzando con un soffio i millenni di eventi e cambiamenti che ci separano. In questo modo scopriamo che oggi noi non siamo altro che meri rappresentanti di tutto ciò che ci ha preceduto, e testimoni, *portatori di memorie antiche*, tali da sembrare appartenenti all'*etterno*, fuori dal tempo, come se le avessimo vissute soltanto in un sogno ormai dimenticato.



PREMESSA STORICA

Ritengo importante prima di tutto fare chiarezza sul periodo e sulle relative motivazioni. Il periodo da me preso in considerazione è il Paleolitico Superiore (40.000-10.000~), nonché ultima fase dell'era geologica del Pleistocene. A sua volta il Paleolitico Superiore si suddivide in: Aurignaco-Perigordiano, Solutreano, Maddaleniano (tabella pag.II). Con l'inizio di questo periodo la terra si è iniziata a popolare del nostro diretto discendente: l'*Homo sapiens sapiens*. Ed è proprio in coincidenza con questa comparsa che gli studiosi hanno rinvenuto le più antiche manifestazione di ciò che oggi viene considerato "Arte" (In Africa le prime testimonianze di creatività artistica sono risalenti a più di 40.000 anni fa. In Asia le prime pitture note risalgono a circa 35.000. in Europa le si fa risalire al 34.000 circa. Nelle Americhe la datazione più antica viene dal Brasile ed è di 30.000 anni fa. In Australia, come date attendibili, siamo riportati ad almeno 22.000 anni fa).

* * *

Col concludersi dell'epoca del Pleistocene, caratterizzata dal succedersi di grandiosi fenomeni naturali, climatici (come le quattro grandi glaciazioni -Günz, Mindel, Riss, Würm- separate da tre interglaciazioni), geologici, biologici, a cagione dei quali l'ecologia e l'aspetto delle nostre regioni si presentava assai diverso da quello attuale. L'uomo, ultimo venuto nella evoluzione delle specie animali, fa la sua comparsa in un momento notevolmente antico del periodo del Quaternario, in quella sua prima parte del Pleistocene, la cui durata si calcola in centinaia di migliaia d'anni, tra 500.000 e 1.000.000 a seconda degli autori. Il tipo umano più vicino, il cugino dell'*Homo sapiens sapiens*, è l'*Homo neanderthalis*. La seconda parte, l'Olocene, epoca nella quale tuttora viviamo, conta invece una brevissima vita, di poche migliaia di anni...

* * *

Dal punto di vista zoologico gli animali in circolo, a seconda delle zone, erano i seguenti: la fauna di tipo "caldo", come il *Machairodus*, felino dalle enormi zanne, l'elefante meridionale, l'ippopotamo, l'elefante antico, il rinoceronte di Merk, queste tre ultime specie mantenutesi più a lungo nell'Europa meridionale, succede con l'avvento dei glaciali una fauna di tipo "freddo",

che persiste sino all fine del Pleistocene. Questa, insieme ad animali detti "indifferenti al clima", costituisce il panorama faunistico del periodo durante il quale l'uomo paleolitico manifestò le sue doti di artista. Grandi pachidermi adattati alla vita nella tundra sono i Mammut e il rinoceronte lanoso, altri come la renna e il pinguino artico. O ancora , presente soprattutto nell'ultimo Paleolitico, l'orso delle caverne, il leone delle caverne, la iena delle caverne, il cervo, il cavallo, antilopi *saiga*, stambecchi e camosci. Il mondo faunistico di quella lontana epoca, a modo suo, ha avuto un'azione determinante nell'evoluzione e nello sviluppo dell'arte paleolitica: l'uomo si ispirava al mondo animale più che alla figura umana. Come più avanti vedremo, la riproduzione degli animali da cui l'uomo traeva il proprio sostentamento, costituiva un atto di vera e propria magia venatoria.

* * *

Importanti sono i prodotti dell'attività umana, le cosi dette "industrie", armi e strumenti di pietra, che si incontrano durante il Paleolitico inferiore e medio, sono tecnicamente assai semplici e riferibili ad una limitata serie di tipi umani. Manufatti a scheggiatura bifacciale, cioè ottenuti da un ciottolo scheggiato su tutte e due le facce e in genere di forma ovale (amigdale), oppure da schegge di dimensioni varie che venivano più o meno ritoccate. Gli oggetti del primo tipo sono specialmente caratteristici del Paleolitico inferiore, mentre gli oggetti ottenuti da schegge si affermano maggiormente nel Paleolitico medio. Le industrie del Paleolitico superiore, che a noi interessano in modo particolare, sono fondamentalmente costituite da strumenti prodotti dalla cosiddetta "tecnica della lama", vale a dire dalla lavorazione di lame sottili staccate da un nucleo di selce e variamente ritoccate. Oltre a questa tecnica, che si differenzia assai da quelle precedenti, l'uomo ha sviluppato e complicato, inoltre, la lavorazione dei manufatti su osso e su corno, assenti in forme chiare e definite nei periodi precedenti. Tutto questo per sottolineare come l'*Homo sapiens* fosse tecnicamente avanzato. Questo livello di capacità di lavorazione della materia non è da sottovalutare: la tecnica ha consentito anche di fare incisioni e pitture rupestri.

* * *

Oltre l'aspetto culturale che lo distingue dai suoi predecessori, l'*Homo sapiens* è riuscito nell'arco di 7.000-8.000 anni, che in termini preistorici è un arco breve, ad allargare i proprio limiti territoriali ovunque: sono presenti sue tracce in Africa, Asia, America, Australia ed infine Europa (cartina pag.13). Questo

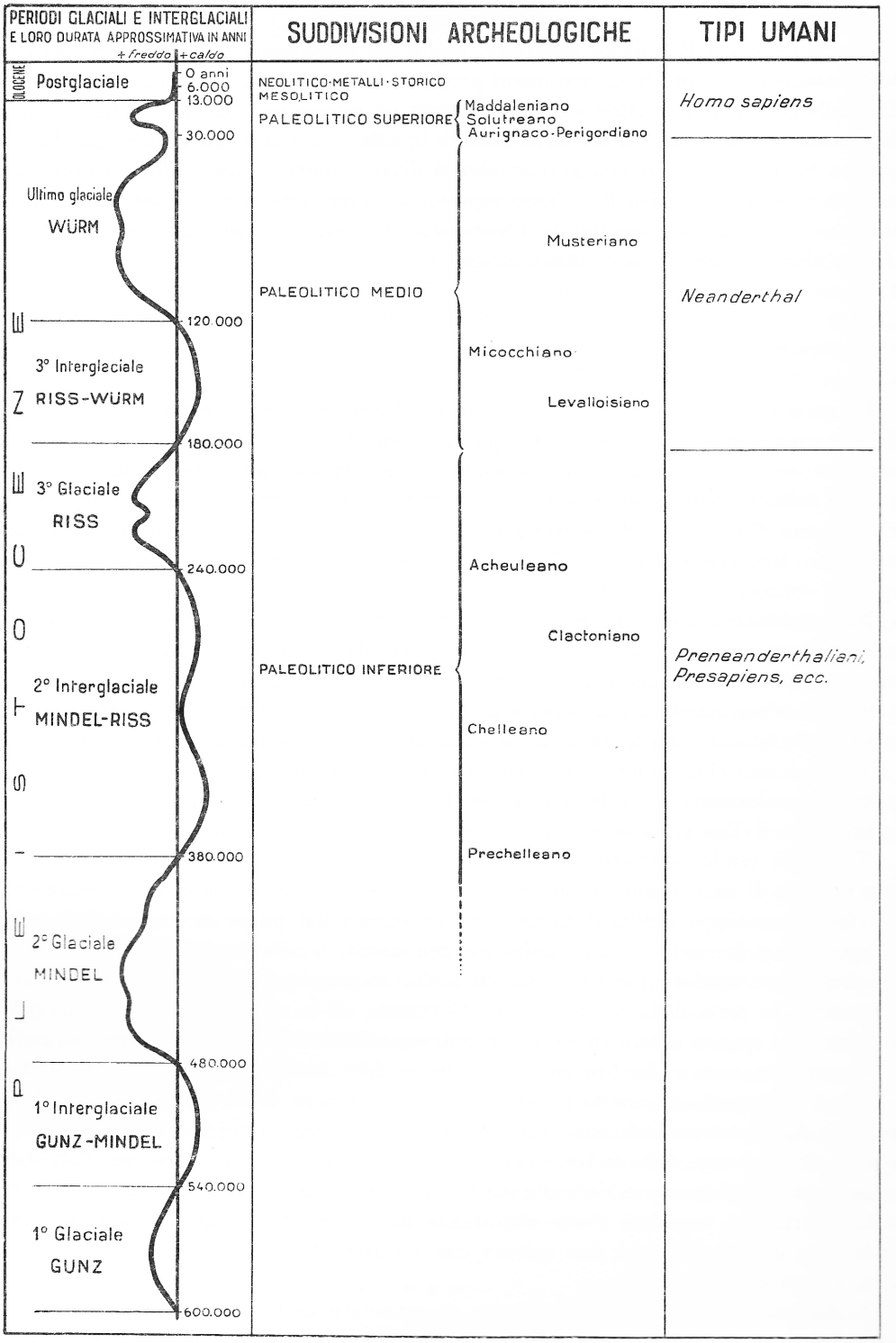


Tabella soprastante: La linea retta verticale più marcata rappresenta il clima e la estensione dei ghiacciai attuali, la linea curva riproduce l'alternanza dei glaciali e dei interglaciali. Presso di esse sono segnate le età approssimative in anni. Parallelamente è indicata la successione delle culture preistoriche.

In questa rappresentazione grafica dei tempi quaternari sono state mantenute le proporzioni reali della cronologia dei vari fenomeni a cui essa si riferisce, in modo da dare l'idea della enorme durata dei tempi paleolitici più antichi (Paleolitico medio e inferiore) rispetto alla fase più tarda, il paleolitico superiore, all'inizio della quale si incontrano le prime manifestazione d'arte.

(da Graziosi,1987)

mostra come l'uomo fosse stato di una curiosità morbosa; portatore di esigenze intellettuali e mistiche. Come accennato all'inizio di questa premessa le prime testimonianze in assoluto dell'arte risalgono a 40.000 anni fa in Africa. A giudicare dalle datazioni certe, man mano si è allargato negli altri continenti; ha migrato alla ricerca di qualcosa, senza mai interrompere la sua attività artistica. Quest'ultima, inoltre, mostra caratteristiche grafiche pressapoco identiche in ogni tribù, con qualche rara eccezione, fino all'inizio del mesolitico e del neolitico, periodo in cui è avvenuto il primo passo verso la civilizzazione, con l'introduzione dell'allevamento e dell'agricoltura.

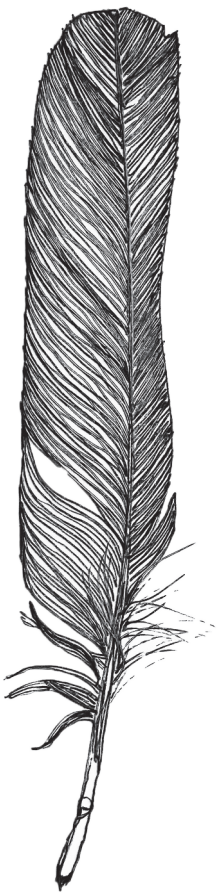
nella pagina seguente:
cartina con località raggiunte
dall'Homo sapiens
(da Anati,1995)

▲ principali siti con arte rupestre
● aree maggiori di siti con arte rupestre



INTRODUZIONE

L'intento è quello di ragionare intorno all'esistenza degli esseri primitivi, alla loro mentalità e intorno alle uniche testimonianze da loro lasciate, quelle dell'arte rupestre, cercando di intuire le necessità che hanno portato a questa pratica. Nel primo capitolo il lettore potrà entrare nelle abitudini, nei ritmi e nelle usanze che l'uomo della pietra ha avuto. Sarà possibile capire come queste abbiano determinato, in un modo o nell'altro, la forma delle prime manifestazioni artistiche e come la superiorità intellettuale dell'*Homo sapiens* derivi dalla sua spiritualità. Nel secondo capitolo si analizzeranno nello specifico i disegni dell'arte, da dove derivano e cosa ne conseguono, per arrivare al loro utilizzo e al loro significato. Nel terzo capitolo si cercherà di ricordare i sogni dimenticati, quelli dell'infanzia, con lo scopo di trovare il segreto dell'evoluzione umana. Si affronterà infine l'aspetto ludico e trasgressivo dell'arte, e come questa possa definirsi una pratica sacra.



I
L'HOMO SPIRITUALIS

1.1 *l'uomo e la bestia*

Prima che l'uomo, in qualche angolo della terra, inventasse la scrittura, l'arte visuale era il metodo universale per memorizzare e trasmettere nozioni e messaggi. Vorrei quindi che il lettore si svesta momentaneamente di tutti gli ornamenti preziosi che gli anni di storia ed evoluzione gli ha dato. Bisogna pulire la vista nella fonte più pura per poter leggere con occhio innocente le più antiche testimonianze della creatività artistica delle origini. Quello che è giunto fino a noi, conservato in molte grotte naturali presenti in tutto il mondo, deve essere visto come un odierno libro, senza pagine però, scritto -ed inciso- con uno speciale alfabeto. Facendo ciò scopriamo "un'umanità con interessi, attitudini grafiche ed estetiche, associazioni d'idee e scelte tematiche pressoché unitarie" in tutto il pianeta, come afferma Emmanuel Anati, esperto archeologo italiano. «Le esigenze e capacità intellettuali dei nostri antenati hanno permesso di sviluppare ideologie, di strutturare fedi, di produrre arte, di comunicare attraverso linguaggi articolati, di creare il complesso di costumi, di consuetudini, di mode e di valori che costituiscono la cultura. L'arte dei primordi ci comunica idee, credenze, elementi di vita sociale, degli uomini che l'hanno prodotta; ci rivela il gusto, il senso dell'armonia, l'esigenza dell'estetico e dell'etico. Oggi questi sono metri, se pur necessariamente soggettivi, per valutare un individuo, una società, una cultura. La necessità irrinunciabile di produrre arte è presente nella nostra specie fin dalla prima apparizione del nostro primo diretto antenato, dell'*Homo sapiens* sapiens una delle cui caratteristiche era appunto quella di produrre e/o recepire messaggi grafici»(Anati,1995). Come possiamo intuire, l'uomo dell'Età della Pietra è stata la prima grande manifestazione dell'intelletto umano. Cercando intorno all' origine di questo processo evolutivo, scopriamo come l'uomo sia diventato uomo dalla bestia, capiamo il distacco graduale dalla natura e il passaggio -inconsapevole e necessario- dall'umanità della bestia, ovvero dell'essere in potenza uomo nella bestia, alla bestialità dell'uomo, ovvero, avvenuto il distacco, a posteriori, l'uomo intravede un legame atavico nella bestia. Basti pensare *in primis* come la razza umana si sia contraddistinta per il dominio su un elemento naturale come il fuoco. Nessuno animale prima di allora, riuscì ad intuire le potenzialità ed i vantaggi che questo elemento può portare. L'uomo si stavano in sostanza, spogliando dell'animalità "per ornarla

con un prestigio nascente"(Bataille,2014): il prestigio dell'essere umano.

1.2 *reincarnazione*

A mio parere è necessario riflettere sulle abitudini e sulle usanze che hanno poi portato a quelle che sono oggi le uniche testimonianze a noi rinvenute proprie dell'Arte Preistorica[1]. Bisogna pensare prima di tutto a ciò che un uomo delle caverne poteva percepire attraverso i sensi; cercare di immedesimarsi, di reincarnarsi, credo sia necessario per rivivere quei momenti.

Il primo *Homo Sapiens* era un cacciatore arcaico[2], che non conosceva ancora l'uso dell'arco e delle frecce per cacciare. La sua vita si basava sull'utilizzo di strumenti che rafforzavano, prolungavano e rendevano più efficace l'azione del braccio. Viveva di caccia e dei frutti spontanei della terra. Già capace di scuoiare, di lavorare le pelli degli animali e ricavarci da esse dei vestiti per il freddo. Non era ancora un agricoltore ed un allevatore. Cucinava ciò che cacciava col fuoco, si radunava intorno a quest'ultimo e si riscaldava (con tutte le possibili suggestioni e stimoli che i movimenti delle fiamme di per sé potevano dare alla fantasia e all'immaginazione). Sapeva accendere un fuoco e conosceva sufficientemente la materia che lo circondava per trasportarlo con sé, creare torce quindi, e portare la luce dove prima non poteva. Era un uomo che viveva in comunità col proprio simile, collaborava per sopravvivere. Sopravvivenza che, data la padronanza delle tecniche di lavorazione della materia per i propri scopi, era più sicura, con minor "ansia"-sempre se, come stato psichico, fosse già esistente nell'uomo-, paura di non arrivare al domani, di non sopravvivere al buio della notte. L'*Homo sapiens* aveva una vista binoculare[3] e tricromatica[4], aspetti per noi interessanti perché, oltre l'aspetto evolutivo, delineano un complesso e contemporaneo sistema visivo. Egli era completamente immerso nella natura: basti pensare

1 Col termine "Arte Preistorica", oltre all'arte mobile e rupestre, uniche testimonianze pervenute a noi, si ricorda le danze, le maschere, le decorazioni corporee e la musica.

2 Esistono quattro gruppi: I *Cacciatori Arcaici*, che non conoscevano l'uso dell'arco o della freccia e che solitamente cacciano gli animali di grande taglia; i *Cacciatori Evoluti*, che usano l'arco e la freccia, che vivono in gruppi più piccoli e che cacciano in prevalenza animali di media e piccola taglia; i *Pastori*, ossia quei gruppi che si dedicano in prevalenza all'allevamento del bestiame; e i gruppi ad *Economia Complessa*, che comprendono gli agricoltori fino la cultura urbana.

3 La disparità binoculare viene sfruttata dal cervello per trarre informazioni sulla profondità e sulla posizione spaziale dell'oggetto mirato.

4 Secondo la teoria di Young-Helmholtz, la percezione dei colori è basata sull'azione combinata di tre diversi tipi di recettori fotosensibili: i coni-S (blu-violetto), i coni-M (verde), i coni-L (rosso).

soltanto a quanto, nel buio più totale della notte, riusciva a vedere le stelle nel cielo... Mirava per la prima volta, rilassato di raggiungere l'indomani, uno spettacolo senza precedenti. Era in un diretto ed intenso rapporto con il *soffio vitale* del pianeta. Si riparava dalla pioggia e beneficiava del calore del sole. Vedeva quotidianamente mandrie di animali e in loro vedeva l'energia, la forza, la vita -la sua stessa vita-, essendo cacciatore di questi. Non solo: l'uomo primitivo aveva una forte "partecipazione mistica"[5]. Come afferma lo psicanalista Carl Gustav Jung "un abitatore della giungla africana scorge di giorno un animale notturno e ritiene che si tratti di uno stregone che abbia temporaneamente assunto quella sembianza. Oppure può considerarlo come l'anima della foresta o lo spirito ancestrale di uno della tribù. Un albero può svolgere un ruolo vitale nell'esistenza di un primitivo in quanto esso possiede la sua anima e la sua voce e l'individuo in questione sarà convinto di condividere il destino. Nel Sud America ci sono alcuni indiani che vi assicurano di essere pappagalli Red Arara benché siano ben consapevoli di non avere né penne né ali né rostro."(Jung,1996) [Tav.I]. Aspetti che mostrano un uomo credente e credulone, superstizioso per certi aspetti, ma ad ogni modo fortemente legato alla vita. E alla morte. l'*Homo sapiens* non si limita a seppellire i propri cari, caratteristica tra l'altro già presente nell'*Homo neanderthalensis*, ma si presume compiesse complesse cerimonie e rituali. Questo aspetto denota una profonda coscienza spirituale oltre che intellettuale: Egli ragionava già sulla sua limitatezza materiale. Non direttamente, naturalmente, ma in senso lato. Sapeva che la morte materiale era qualcosa che avveniva inevitabilmente. Gli oggetti fabbricati ed utilizzati dal caro defunto rimanevano e con loro lo spirito di quest'ultimo era ancora presente dentro di essi. Sapeva che attraverso la materia poteva dare traccia della propria esistenza. Poteva continuare a comunicare con lo spirito del defunto che era presente negli elementi naturali e negli animali legati alla persona. Era un uomo che riconosceva la superiorità di forze a lui invisibili. "Era governato dai propri istinti più profondamente dei suoi moderni discendenti «razionali» che hanno imparato a «controllarsi»"(Ibidem). O meglio, per l'uomo primitivo non esisteva distinzione tra pensiero ed azione. Tutto era unito, unico. Nulla veniva distinto. Dopotutto il pensiero può ritenersi un'invenzione moderna e recente.

5 "legge di partecipazione", teorizzata da Lucien Lévy-Bruhl (1857 – 1939). Secondo tale legge, lo stato mentale dei primitivi è caratterizzato da un'estrema intensità emozionale che induce ad una costante partecipazione mistica con l'Universo. Il primitivo "sente" ciò che lo circonda come attraversato da una forza numinosa fluida, fisica e psichica. I confini che nel nostro mondo isolano nettamente l'uomo dall'ambiente esterno, la natura dalle forze soprannaturali, lo stato di veglia dallo stato di sogno, nel mondo primitivo sono estremamente labili o inesistenti. Dunque la mentalità primitiva, più che rappresentare l'oggetto, lo vive e ne è posseduta.

Come afferma Anati "oltre ad avere tratti fisici specifici, che oggi ci appaiono assai più nobili di quelli dei Pitecantropi ed anche dei cugini Neanderthaliani, egli aveva una capacità di esprimersi oralmente infinitamente superiore e più raffinata rispetto a tutti gli antecedenti. Aveva anche capacità di manipolazione e di produrre strumenti assai più raffinata. Ma soprattutto, questo essere *sapiens* aveva una sua «logica» particolare che lo ha portato, tra l'altro, a sviluppare concetti sul «soprannaturale», comportamenti ritualistici, culti e luoghi di culto, e a produrre l'arte"(Anati,1995).

1.3 *arte e magia*

Guardando i manufatti propri dell'arte mobiliare si ha l'impressione che le incisioni su ossa ,pietre, avorio, terracotta[6] siano quasi dei talismani: incisi con scene di caccia, rassicurano o ricordano al cacciatore che la sua battuta andrà a buon fine. «l'arte mobiliare ci dà esempi di queste strane espressioni della mentalità paleolitica con figure di significato assolutamente incomprensibile, come per esempio le processioni di esseri antropomorfi attorno ad un grande bisonte, ridotto soltanto alla testa, alla colonna vertebrale ed alle zampe [Tav.2], o la curiosa composizione, che tre volte esattamente si ripete in tre giacimenti assai lontani tra di loro, due in Francia e uno in Spagna, rappresentante un cervo, visto dorsalmente, insieme alla grande testa di un carnivoro»(Graziosi,1987) [Tav.2]. E ancora Graziosi nota che "sovente figure graffite e scolpite si incontrano mutilate o spezzate in frammenti, e in tal numero in certi giacimenti da farci senz'altro pensare ad un loro rottura intenzionale.[...] Quest'azione di iconoclastia è stata interpretata come facente parte del rituale della magia venatoria diretta alla uccisione della selvaggina"(Ibidem). Ma non solo la figura animale o semi-umana fu riprodotta per fini magici. Anche le cosiddette *Veneri*, molto frequenti già nel periodo Aurignaco-Perigordiano, "di *stile* pressoché identico e ben definito, diffuso [...] su di uno spazio che, specie se ci riferiamo ai tempi, desta meraviglia per la sua grande estensione".(Ibidem). Con gli esaltati e prosperosi attributi della femminilità e della fecondità, si pensa siano servite e dedicate ad un altro culto, quello della maternità, rappresentazione della vita stessa, simbolo dell'unione tra l'uomo e la donna e della conseguente misteriosa origine della vita della prole, e quindi della continuità della specie umana [Tav.3]. Altri interessanti manufatti posso essere i "bastoni forati", decorati lungo la bacchetta o su una delle due estremità [Tav.4], o i "propulsori", utilizzati appositamente

6 E sicuramente il legno, a noi non pervenute a causa della scarsa resistenza al tempo.

come contrappeso, all'estremità dell'arma, atti a meglio bilanciarla [Tav.5-7]. Questi infatti mostrano una contraddizione: l'eccesso di decorazione e la conseguente fragilità e scarsa praticità che ne consegue fa desumere che non siano soltanto delle armi da impiego ma che potessero essere degli oggetti utilizzati in ambito rituale, fabbricati a scopo magico ed ornamentale.Ora è importante riflettere sull'esistenza di questi manufatti dell'arte mobile: perché portare con sé ciottoli incisi? e in che modo questi potevano diventare dei talismani? È utile ricordare che la caccia richiedeva molta pazienza, molto tempo di attesa, e oltretutto era una pratica rischiosa. Era sicuramente un lavoro collettivo, di gruppo, che quindi implicava un forte collaborazione ed organizzazione. La rappresentazione del loro desiderio di soddisfare la propria fame diventava una preghiera incisa: invocavano di catturare la loro preda per rimanere vivi.

* * *

Queste manifestazione possono essere viste anche nelle pitture delle grotte: l'arte rupestre propone molte testimonianze delle loro *preghiere visive*. Basti pensare al cosiddetto "stregone" di Trois Frères o alla "scena del pozzo" di Lascaux. Il più delle volte queste emblematiche figure venivano rappresentate in punti particolari della grotta, difficili da raggiungere, discostati dal resto delle comuni rappresentazioni con particolare evidenza. Oppure nella grotta di Chauvet dove un teschio di orso collocato con accurata precisione al di sopra di questa roccia che ricorda un altare, rivolto verso l'ingresso della caverna e circondato da residui di carbone, utilizzato ipoteticamente come incenso [Tav.7-8]. O ancora, nella stessa grotta, la *roccia pendente* sopra alla quale è dipinto un bisonte che sembra abbracciare il sesso di una donna nuda [Tav.8-11]. Questi ed altri esempi, a tempo debito, verranno recuperati per una ulteriore analisi.

1.4 *l'identità mistica*

Come precedentemente accennato, ho descritto l'uomo primitivo come governato dalla *legge di partecipazione* teorizzata da Lévy-Bruhl. È necessario sforzarci, ancora una volta, di pensare ad una diversa concezione del mondo. Come spiega l'esperto archeologo Jean Clottes nel film-documentario "Cave of Forgotten Dreams"[7], l'uomo primitivo aveva due concezioni,o per meglio dire *credo*, di principale rilevanza: il concetto di "fluidità" e il concetto di "permeabilità". Con il primo si intende che le varie

7 Werner Herzog, *Cave of Forgotten Dreams*, 2010.

categorie uomo, donna, animale, albero, roccia etc. possono alternarsi tra di loro. Ovvero un albero può interloquire con un uomo o l'uomo può diventare animale e viceversa, o ancora, una roccia può rappresentare una persona deceduta. In pratica, la vita è un fluido e prende la forma del contenitore che lo contiene. Il secondo concetto, invece, consiste nell'assenza di barriere tra il mondo in cui ci troviamo e quello degli spiriti, quello soprannaturale. Un muro, ad esempio, può parlarci, accoglierci o respingerci. Uno sciamano può inviare i proprio spirito nel mondo del *sovrannaturale* o ricevere la sua visita, nel suo interno, di uno spirito. La comunicazione tra questi diversi ma vicini e collegati mondi era possibile ed imminente. Queste due concezioni, di più difficile comprensione ai giorni nostri perché molto lontana dal nostro stile di vita, sono tutt'altro che primitive e retrograde. Denotano un uomo privo di ogni possibile barriera mentale e ricco di spiritualità, disinibito nello spostarsi tra spiriti vivi e morti. Come scrive Carl Jung, «ciò che gli psicologi chiamano identità psichica o *partecipazione mistica* è stato tagliato fuori dal mondo della nostra esperienza. Tuttavia è proprio questo alone di associazione inconsce a fornire un aspetto colorito e fantastico al mondo dei primitivi. Noi -moderni- lo abbiamo perduto a tal punto che, anche quando ci ritroviamo in sua presenza, non siamo in grado di riconoscerlo. In noi queste cose risiedono al di sotto della soglia della coscienza; quando tornano occasionalmente ad affiorare insistiamo nel dire che c'è qualcosa che non funziona.[...] Noi siamo talmente abituati alla natura apparentemente razionale del mondo in cui viviamo, che ci è difficile immaginare il verificarsi di un evento che non possa venire spiegato sulla base del senso comune»(Jung,1996). «All'uomo primitivo non importa quasi affatto conoscere la spiegazione oggettiva dei fenomeni evidenti; egli invece sente la perentoria necessità , anzi, meglio, la sua anima inconscia è invincibilmente portata a far risalire qualunque esperienza sensibile a un accadere psichico. All'uomo primitivo non basta veder sorgere e tramontare il sole: quell'osservazione esteriore deve costituire anche un *avvenimento psichico*, cioè il sole nel suo peregrinare deve raffigurare il destino di un dio o di un eroe il quale, in fin dei conti, non vive che nell'anima dell'uomo»(Jung,1977). L'uomo primitivo, per così dire, è portato a credere che quello che lo circonda è estremamente ed inevitabilmente connesso alla sua persona. Il dialogo tra esterno ed interno al corpo è costante ed equilibrato e deve essere motivato. È un flusso continuum. Facendo così, l'uomo primitivo è portato a miticizzare tutti i fenomeni naturali, come l'estate e l'inverno, le fasi lunari, le stagioni di piogge, che non sono mere "allegorie di quegli avvenimenti oggettivi, ma piuttosto espressioni simboliche dell'interno e inconscio dramma dell'anima"(Ibidem). Egli, come ho già accennato, vive l'oggetto osservato, pen

sa sia una sua estensione, ne è posseduto, e in questo legame indissolubile trova la vera conoscenza della vita. E di questa umana conoscenza della vita non rimane che la sua preziosa testimonianza: il simbolo della meraviglia che ha provato. "[...] per l'uomo paleolitico, tra animale reale e la figura dell'animale, cioè il suo simbolo, non c'è differenza sostanziale; sono la manifestazione di un'unica e medesima sostanza, che è il divino, che è il mondo." scrive Emilio Villa "l'uomo primordiale non è mai solo, la vita non ha i limiti che noi abbiamo progressivamente segnato in seno alla vita. Non sembra esista l'orizzonte sul quale finiscono le paure e comincia il terrificante divino. L'uomo primordiale non ha orizzonti. E' tutto nel tutto, uomo nell'uomo, nutrimento nel nutrimento, flusso nel flusso, divino nel divino. Non c'è metamorfosi, poiché non c'è forma. C'è, sola, la sostanza omogenea, pesante e simbolica di ciò che c'è: del questo e del quello, del sé e dell'altro, come tutto. L'uomo primordiale, in questo senso, è prima del totem e prima del tabù, prima di animismo e prima di religione, prima di magia e prima di misticismo. L'uomo è solo presente a se medesimo"(Villa,2005).



II
I SIMBOLI DELLA MERAVIGLIA

2.1 *il segno*

Dopo aver chiarito la mentalità dell'uomo ed esserci "reincarnati" nell'anima primitiva, in questo capitolo analizzerò le incisioni rupestri ed i manufatti più emblematici e significativi prodotti. In primo luogo è utile pensare a quali siano state le prime intuizioni che hanno portato l'uomo primitivo a disegnare per la prima volta. Quali sono stati gli elementi che hanno convinto l'uomo a produrre e/o recepire messaggi grafici e quali furono i primi contatti dell'uomo con il segno? Sicuramente per l'uomo primitivo, uomo cacciatore che vive nell'ambiente naturale, aveva ed ha significati ben precisi «Le orme di un animale o di un uomo sulla sabbia, i graffiti lasciati dalle unghiate dell'orso sulle pareti della grotta, il mucchietto di terra rimosso dalla lepre davanti alla propria tana, la macchia nera di ceneri he segna i resti del focolare, i relitti sparsi che marcano l'ubicazione di un accampamento abbandonato, cento altri segni. [...] Diremmo oggi che sono simboli che l'uomo sapeva leggere e che gli fornivano indicazioni. Ma per l'uomo del Paleolitico, o per i popoli cacciatori di oggi, questo termine "simbolo" non ha senso. Un'orma è un'orma, è una realtà, è la traccia di qualcuno che è passato da lì. A seconda della sua forma e della sua freschezza, l'uomo sa chi è passato e da quanto tempo. Se il segno è lo strumento per conoscere una determinata realtà, è anche lo strumento per comunicarla. Quindi le proprie orme, come quelle degli altri, potevano servire a trasmettere delle informazioni e così anche le impronte delle proprie mani, e così altri segni»(Anati,1995) [Tav.12-13]. Questi sono i segni che l'uomo notava nella natura e che con molta probabilità gli hanno suggerito un primo avvicinamento alla sintesi grafica [Tav.14-15]. È però necessario tener presente di due importanti innovazioni che sono avvenute a livello intellettuale: la prima è il passaggio dallo stato di coscienza del significato di un segno, di un'orma, di un'evidenza di qualche passata azione, allo stato cosciente di eseguire un segno per voler trasmettere un messaggio. Questa modifica d'intenzione segna una svolta definiva: l'uomo non si limita a conoscere il linguaggio delle tracce e a leggere i segni lasciati inevitabilmente dalla presenza passeggera di qualcosa o qualcuno, ma fa suo questo linguaggio e lo ripropone per comunicare, con l'intenzionalità di farsi "tracciare". La seconda innovazione riguarda il passaggio dall'esecuzione di segni le cui forme sono imitazione della natura (p. es. la zampa di un orso è l'inevitabile forma della

traccia che essa lascia nel suolo; cosi la mano non può che lasciare la forma della mano sulla parete), a segni elaborati dall'uomo, che siano essi imitazione di realtà della natura o segni inventati (p. es. decidere di utilizzare solo una parte della mano, come il palmo o i polpastrelli, come modulo per disegnare qualcos'altro. Per tornare al precedente esempio, questa intenzione è totalmente priva nell'orso) [Tav.16-17]. Questo secondo importante passaggio sottolinea, ancora una volta, la superiore conoscenza dell'*Homo sapiens* e la sua intenzione di voler comunicare qualcosa. Per la prima volta, egli si ritrova a confrontarsi con la sintesi grafica. Il processo di sintesi è un processo mentale: osservo, oppure ricordo ciò che ho visto, e lo disegno, scelgo quindi le caratteristiche che ritengo necessarie per far capire cosa voglio disegnare, cosa voglio intendere, per distinguerlo da ciò che non voglio disegnare.

2.2 *l'atto creativo*

Come è chiaro quindi, l'uomo della pietra non è partito dal nulla assoluto: la caratteristica che lo ha contraddistinto dalle altre bestie pero è notevole. È stato in grado di usare gli strumenti bestiali -meramente istintivi appunto- utili alla sopravvivenza, per qualcos'altro. Le sue conoscenze e le sue abilità nella caccia sono state svuotate e modificate di scopo. I suoi utensili sono stati resi più versatili e le loro funzioni si sono moltiplicate. Partendo da ciò che la natura gli suggeriva, ha creato una nuova realtà: la realtà dell'arte. Una delle caratteristiche che l'uomo contemporaneo nota di più nell'arte rupestre è sicuramente la sintesi formale e tende il più delle volte, in maniera spontanea, a ritenerla "astratta". È utile precisare che «anche l'arte grafica e figurativa è sempre un'astrazione, anche la più naturalista, perché costituisce la figurazione e quindi la trasfigurazione di una realtà della quale sceglie una parte, sia essa visuale, simbolica o concettuale»(Anati,1995). Con tutta probabilità l'*astratto* nell'uomo primitivo non esisteva affatto. Disegnava l'*essenziale*, diremmo oggi, le caratteristiche utili a riconoscere la rappresentazione. Egli non disegnava tutto quello che gli si poneva davanti ma selezionava ciò che riteneva necessario. Per esempio, Il fatto che la figura dell'animale sia presente così intensamente in ogni popolazione primordiale non è casuale. Nell'uomo era presente una lacerazione: il suo inevitabile distacco dall'animale bestiale era in atto e le sue innumerevoli rappresentazioni ne sono una prova. Come scrive Emilio Villa, «l'animale che l'uomo paleolitico *ex-prime* (dal lat. exprimĕre, propr. "premere fuori, spremere") è un animale che egli, certamente, ha visto, e che, in apparenza celebra mimando, con l'ausilio della memoria visiva: ma

nell'atto di esprimerlo, l'uomo eseguisce se medesimo traendo fuori di sé l'animale, dopo averlo inghiottito. L'uomo ha dentro l'animale; se ne libera, per sacrificarlo e restituirlo alla vita, uccidendolo con il segno. Più che dire l'*uomo ha visto l'animale*, per l'uomo paleolitico si deve dire l'*uomo ha digerito l'animale*. Figurazione è delineazione del digerito»(Villa,2005). Quel legame atavico che lo lega alla vita è costantemente presente. Egli segna la materia, *inghiotte* ciò che rappresenta, lo *digerisce*, per trarre energie e continuare a vivere. Capiamo come il semplice atto creativo implichi una esigenza psico-fisica, dell'anima e del corpo, della *psiche* -appunto- e della materia. In questo modo l'innocente segno diventa ieratico, solenne, simbolico, dove l'apparentemente semplice scena di caccia diventa qualcos'altro. Diventa rito, ascesa, congiunzione. C'è quindi un'altra intenzione; un rimando ad un altro mondo in cui la rappresentazione ne è simbolo. «In realtà non è "episodio" di caccia (…) o "aneddoto" non può essere; né "narrazione": ma sempre, in ogni caso, celebrazione del rito sacrificale. (…) Il segno (…) trae le sue origini dalla violenza originaria, dall'uccidere come azione unica e pura, dal rito sacrificale come realtà e come simbolo, e si compie tra gli estremi dell'azione e dell'espressione. Il taglio si moltiplica, si incrocia, si sovrappone, segue gli impulsi della violenza, le direzioni del lacerare, che in origine ebbe come strumento anche l'unghia; e ne configura l'intensità e il canone rituale. Lo strumento dell'incisione può essere di pietra, o di osso, o di avorio, o di legno; agisce sulla carne, nel rito concreto; e agisce, nel rito simbolico, sul corpo del mondo, sulla pietra, sulla roccia, sull'argilla, come un tatuaggio eseguito sul corpo della divinità che è la pietra, la terra, o le parti degli animali come l'osso e l'avorio, porzioni esplicitate della divinità»(Ibidem). L'atto della creazione è un atto violento proprio del mondo della caccia. Seguendo il sillogismo ciclico di Villa dove «Il segno traccia il dominio della forma animale, della forma umana, cioè del divino percepito, e finalmente figurato, o presentato, o rappresentato. (…) Il segno è figura, la figura è atto, l'atto è unità, comunione, integrazione, generazione; l'unità è il divino, il divino è figura, la figura è segno. Così come azione e simbolo sono l'unica e medesima realtà»(Ibidem), si può arrivare a considerare l'atto, azione e simbolo, creatore del segno, come esperienza del divino, dove per esperienza si intende la conoscenza derivante dalla pratica. Il mondo fisico diviene dunque, attraverso il dramma (dal lat. tardo drama -ătis, gr. δρᾶμα -ατος, propr. «azione», der. di δράω «agire») simbolo di quello metafisico.

2.3 *il simbolo*

A questo punto è utile delineare l'idea di simbolo. Precedentemente mi sono espresso in merito alle tracce che l'uomo leggeva nella natura utilizzando anche il termine di "segno". Ciò che d'ora in poi intendo è un prodotto legato al pensiero conscio e razionale, il quale è sempre qualcosa di meno rispetto al concetto da esso rappresentato. Diversamente, il simbolo, affiancandomi agli scritti di C.G. Jung, è un prodotto spontaneo e naturale, che rappresenta qualcosa che sta al di là del suo significato ovvio e immediato. Esso possiede un aspetto più ampio, *inconscio*, che non è mai definito con precisione o compiutamente spiegato. Né si può sperare di definirlo o spiegarlo. «Poiché ci sono innumerevoli cose che oltrepassano l'orizzonte della comprensione umana, noi ricorriamo costantemente all'uso di termini simbolici per rappresentare concetti che ci è impossibile definire o comprendere completamente»(Jung,1996). Il simbolo è quindi rappresentazione dell'indicibile, dell'ineffabile. Dobbiamo ora recuperare quelle figure delle quali ho parlato nel paragrafo *Arte e Magia*: perché ho definito queste figure emblematiche? Analizzando la prima figura da me citata, lo *stregone* di Trois Frères, bisogna innanzitutto tener conto del collocamento all'interno della grotta: questo è posizionato in alto, a 4 metri di altezza, al di sopra degli arabeschi formati dagli animali [Tav.18-19], in una posizione privilegiata, a dominio della piccola camera rotonda chiamata il "Santuario". Riflettendo solo sulla decisione di posizionamento la figura assumerebbe già di per sé una notevole ambiguità: nasce e vive nell'oscurità della grotta nella parte più profonda e meno accessibile dove può essere vista solo da alcuni punti ben specifici. Lo *stregone*, soprannominato inizialmente dall'abate Breuil, fu in un secondo momento definito "Signore degli animali": Egli possiede orecchie di cervo, occhi di civetta, barba umana, come lo sono le gambe, una coda di lupo (o di cavallo selvatico), zampe d'orso, l'organo sessuale sporgente sotto la coda come quello dei felini. Svetta al di sopra della massa di animali sottostanti e, data la postura e il posizionamento delle gambe, si suppone sia nell'atto di una danza. Tale mistero ed ambiguità che in questa figura si può scorgere è evidente. Ma non è il solo caso: sempre nella stessa caverna, nel groviglio di animali sottostanti son presenti ben altre due figure antropo-zoomorfe [Tav.20]. L'una mostra fattezze ibride (testa-corpo di bisonte, coda di rinoceronte, gambe umane) in posizione eretta, pare tenga uno strumento musicale. Questa è legata ad altri due animali in atteggiamento di fuga. Cosi anche la seconda figura, sempre nel groviglio di animali del santuario, sulla destra, mostra simili caratteristiche: gambe umane, fallo ben in evidenza, testa e corpo di bisonte, in un atteggiamento di fuga, con la

testa rivolta verso la prima figura. Analoghe coincidenze sono visibili in altre grotte. Prendendo in considerazione il secondo reperto da me citato nel primo capitolo, è possibile notare delle sorprendenti corrispondenze. Nella grotta di Lascaux, la cosiddetta *scena del pozzo* [Tav.20] si trova ugualmente in un punto nascosto e ben lontano dall'ingresso della caverna. Riportando la fervida descrizione di Georges Bataille: "il pozzo è una delle parti più stupefacenti della caverna.[...] Oggi è facile scendere nel pozzo […] ma nei tempi preistorici, la discesa, che si compiva forse per mezzo di una corda, poteva rivelarsi piuttosto acrobatica. Non è necessario, in verità, scendere sino in fondo al pozzo: una stretta piattaforma, a metà della discesa, quattro metri al di sotto dell'abside, permette di fronteggiare, una parete su cui sono raffigurati, da un lato, un rinoceronte, e dall'altro un bisonte; in mezzo a queste due figure un uomo dalla testa d'uccello, steso per terra diagonalmente, sovrasta un uccello raffigurato sulla punta di una pertica. Il bisonte è letteralmente pervaso di furore, ha la coda ritta e le sue viscere scivolano fuori in pesanti volute tra le sue gambe. Davanti all'animale è tracciata una zagaglia che taglia, da destra verso sinistra, la parte superiore della ferita. L'uomo è nudo e itifallico; un disegno di fattura puerile lo mostra disteso in tutta la sua lunghezza, come se fosse stato appena colpito a morte: le sue braccia sono divaricate, le mani aperte (con solo quattro dita)"(Bataille,2014). Sovente immagine mostra apparentemente un incidente di caccia. Analogamente allo *stregone* e alle altre due figure descritte, l'uomo della *scena del pozzo* ha caratteristiche antropo-zoomorfe ed è in evidenza il fallo in erezione.[1] Dati tali comuni elementi, nelle diverse aree e tribù, sono state date diverse interpretazioni: si è pensato potesse essere la rappresentazione di divinità teriomorfe (caratteristica, tra l' altro, comune in molte culture antiche quali quella egizia, induista, nativa americana, africana, greca, etc), delle mistificazioni, oppure la raffigurazione dell'anima animale, dell'*identità mistica* dell'artista stesso che le ha disegnate o ancora la rappresentazione dello sciamano all'interno di un rito. Quest'ultima interessante interpretazione necessita, a mio giudizio, di un maggiore approfondimento.

1 Tali caratteristiche sono visibili in molte rappresentazioni di altre grotte. Solo per fare degli esempi collocati vicini in tempo e spazio (zona franco-cantabrica, italo-germanica): dalla *roccia pendente* in Chauvet, alla scultura del *löwenmensch* (letteralmente "leone-uomo") della grotta di Hohlenstein-Stadel, dal *sorcier* di Gabillou [Tav.21], agli *uomini-uccello* di Altamira, dall'*uomo ferito* [Tav.22-23] e alla *donna-bisonte* di Pech Merle [Tav.24-25], dallo *sciamano* della grotta di Fumane, all'*uomo ferito* di Cougnac, alle *tre grazie* di Angles Sur Anglin [Tav.26] per concludere con la più antica *scena* rappresentata nelle grotte di Addaura, in Sicilia [Tav.27]

2.4 *il viaggio sciamanico*

Per tutta la prima metà del Novecento due principali interpretazioni erano state accolte per la comprensione delle "creature immaginarie": da una parte si sosteneva che l'immaginario paleolitico riflettesse la realtà tangibile e che la presenza di figure antropo-zoomorfe fosse data dalla mancanza di abilità nel rappresentare tratti umani sostituiti per l'appunto da maschere di animali, e dall'altra si pensava a creature mitiche create dalla credenza religiosa di gruppi paleolitici che non modellavano direttamente dalla natura ma la ricomponevano per dare alle figure un'*identità sovrannaturale*, che non sta nella natura ma oltre. Queste due ipotesi sono vincolate da un pregiudizio naturalistico, basate su idee ottocentesche di "progressione" artistica: tutte le arti hanno una fase di formazione (imitazione naturalistica), di maturità (naturalismo creativo), e di declino (schematizzazione e astrazione). Questi vecchie idee hanno influenzato i lavori di tanti importanti archeologi e paleontologi, dall'abate Breuil -prima metà del novecento- a Leroi-Gourhan -dagli anni '60 fino agli anni '80-. Alla fine del passato secolo, David Lewis-William, famoso professore e ricercatore dell'Università di archeologia in sud Africa, T.A. Dowson, ricercatore della medesima Università, e il già citato Jean Clottes, avanzarono per primi un interessante ipotesi che cambiò i modi di comprensione dell'arte rupestre, unendo così l'interpretazione fantastica/mitologica e quella naturalistica/scientifica. Supposero che la presenza delle emblematiche figure antropo-zoomorfe fosse il prodotto non solo di una credenza mitologica-religiosa bensì il resoconto dei viaggi nel *soprannaturale* compiuti da uno sciamano della tribù attraverso uno stato psicofisico alterato: la cosiddetta *trance sciamanica*. Tale teoria portò ad una prospettiva differente: le *creature immaginarie* non sono l'imitazione di una realtà tangibile, ma la naturalistica rappresentazione di cosa è stato visto e percepito in uno stato di coscienza alterata ed estasi dei sensi, dove il fallo eretto ne è un evidente prova. Non solo. Giustificarono anche la presenza dei bizzarri segni astratti (zig-zag, cerchi, punti, linee, reticoli, spirali), presenti in molte caverne, con la teoria dei fenomeni entoptici.[2] Questi, come il fosfene e la fotopsia, sono sensazioni visive, di luci, figure o colori che in diverse condizioni (p. es. eccesso o assenza di luce, come quello delle caverne) possono originare dall'interno dell'occhio [Tav.28]. Secondo D. Lewis-William e T.A. Dowson, i fenomeni entoptici sarebbero la prima fase, a volte sollecitati da allucinogeni naturali,

2 p. es. nella grotta dei Cervi di porto Badisco. Esempio non appartenente al Paleolitico bensì al Neolitico. Cito questa grotta perché palese manifestazione di questi segni astratti e per i corposi scritti a riguardo. In maniera minore, è possibile trovare tale manifestazione anche nelle grotte fino ad ora citate [Tav.28]

a seconda della tribù (p. es. la mescalina in europea o i funghi di Tassili) [Tav.29], per arrivare alla terza e più profonda nonché ultima fase della *trance sciamanica*, dove il soggetto, dopo aver riorganizzato le immagini fluttuanti dei fenomeni endottici in icone (seconda fase), entra in uno stato di allucinazione totale e vede distorsioni, metamorfosi e fenomeni di zoopsia negli oggetti e nelle persone circostanti [Tav.29]. In questa ultima fase lo sciamano diventa un mutaforma di un animale e talvolta è in grado di fare esperienze di pre-morte. Tali alterazioni sensoriali sarebbero inoltre riconducibili a pratiche rituali, come ad esempio danze protratte fino allo sfinimento e lunghe permanenze negli ambienti bui delle grotte. Allontanato dalla propria sensibilità, l'uomo delle caverne entra così in un mondo sinestetico dove i suoi sensi si confondono: riesce ad odorare i suoni ed ascoltare i colori, a vivere altre vite e fare esperienza della morte. Come ho scritto nel primo capitolo, recuperando una citazione di E. Anati, l'uomo primitivo è portato *a sviluppare concetti sul «soprannaturale», comportamenti ritualistici complessi*. La presenza di un capo organizzatore, di un rappresentante, di un sacerdote appunto, all'interno di questi complessi riti non è da escludersi; Tutt'altro. La figura dello sciamano è tutt'ora presente in molte tribù indigene [Tav.30] e ricopre un ruolo essenziale all'interno di queste realtà: egli può prevedere il destino della propria tribù, guarire malanni[3] [Tav.31], fisici e spirituali, viene consultato per provare a cambiare il tempo, controllare gli spostamenti delle mandrie di animali e dialogare con i morti. Attraverso lo stato di trance psicofisica perdeva ogni contatto con il mondo materiale e, attraverso la sua estasi fisica, chi lo circondava poteva vedere cosa stava all'aldilà del mondo sensibile. I prodotti di questi viaggi sono stati testimoniati dalle immagini sulle pareti: attraverso questi riti l'uomo è venuto direttamente in contatto con il mistero della vita, dell'energia, del *soffio vitale*, e lo ha fissato sulle pareti delle grotte. In questo modo, le *emblematiche creature immaginarie* diventano simboli, rappresentanti di un sapere superiore, ineffabile, e per citare nuovamente G.Jung, *impossibile da definire o comprendere completamente*. «Le figure di esseri ibridi oscillanti in quella zona di irrealtà che sta tra il mondo animale e quello umano […] non sono sempre da interpretarsi in

3 l'*uomo del Similaun*, conservato dai ghiacci dell'omonimo monte (al confine tra Italia e Austria), è la più antica mummia mai rinvenuta. Questo mostra caratteristiche alquanto interessanti nonostante la sua appartenenza al Neolitico. Sin dalla sua scoperta, avvenuta il 19 settembre del 1991, erano stati notati dei tatuaggi sul corpo della mummia. Grazie a delle fotografie multispettrali, in grado di vedere dall'infrarosso all'ultravioletto, combinati con degli esami radiologici, è stato possibile scoprire che i tatuaggi (ben 61), dalla forma astratta e del tutto simile alle forme dei fenomeni entoptici, erano situati in corrispondenza di punti di artrite. Questa coincidenza ha fatto presumere che tali immagini avessero una funzione di tipo curativo o religioso, al fine di alleviare i dolori.

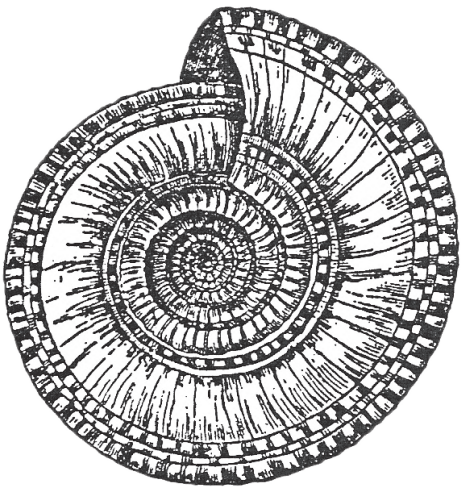
modo razionalistico come alcuni vorrebbero, […] ma possono trovare la loro ragione d'essere proprio in quella mentalità primitiva che stabilisce netti confini tra uomo e animale ma vede negli altri esseri viventi intorno a sé l'espressione vitale di quella stessa natura di cui si sente parte integrante, e con tali esseri, quindi, contrae legami profondi e indissolubili»(Graziosi,1987). Difronte al mistero -inteso etimologicamente-[4] della vita e della morte, l'uomo non ha potuto che sottomettersi e provare meraviglia. Così ancora adesso, queste immagini, nonostante le convincenti ipotesi intorno ai perché della loro esistenza, conservano un alone di mistero; ancora adesso a *labbra serrate* miriamo e ammiriamo questi simboli di un mondo altro. «Significa anche riscoprire brandelli primordiali d'iconografia e graficità che sono ancora nostri, della nostra attuale cultura, e che reinventiamo perché riscopriamo ogni giorno, perché sono dentro di noi» scrive Anati riguardo l'arte primitiva, «quando osserviamo questi segni antichi, essi riemergono dal nostro sommerso. Gli archetipi sono il filo conduttore tra ieri, oggi e domani. Sono elementi che rivedendo, riscopriamo. La prima reazione è quella di dirsi "queste immagini le ho inventate io... diecimila anni fa"»(Anati,1995).

2.5 *le rappresentazioni collettive*

Esistono tuttavia molti simboli che non sono individuali, ma "collettivi" nella loro origine e nella loro natura. All fine del paragrafo precedente ho parlato degli "archetipi". Accostandomi sempre agli scritti di C.G.Jung, «il concetto di archetipo […] indica l'esistenza nella psiche di forme determinate che sembrano essere presenti sempre e dovunque. […] Oltre alla nostra coscienza immediata, che è di natura del tutto personale e che riteniamo essere l'unica psiche solo empirica (anche se vi aggiungiamo l'inconscio personale come appendice), esiste un secondo sistema psichico di natura collettiva, universale e impersonale, che è identico in tutti gli individui. Quest'inconscio collettivo non si sviluppa individualmente, ma è ereditato. Esso consiste di forme preesistenti, gli archetipi, che possono diventare consci solo in un secondo momento e danno una forma determinata a certi contenuti psichici»(Jung,1977) Gli archetipi sono immagini antiche appartenenti al patrimonio comune dell'umanità presenti in ogni individuo, risultato di esperienze ricorrenti ed inevitabili nella vita (come p. es. la nascita, la maternità, la morte, etc.), prodotti della condivisionedell'immaginazione collettiva trasmessi tra gli individui ed i gruppi. I simbo-

4 Dal lat. *mysterium*, gr. μυστήριον, der. di μύστης, forse der. di μύω, chiudersi, della bocca e degli occhi, «essere muto»; «a bocca serrata»

li dell'arte primordiale sono archetipi -letteralmente "forma preesistente"-, *le Représentations collectives*, per citare Levy-Bruhl, in cui ogni individuo può riconoscersi; i *motivi mitologici* con i quali confrontarsi. «Corpi animali con teste umane, corpi umani con teste di coccodrillo, leone, pescecane, scimmia, uccello; membra umane che si giustappongono a membra animali, etc. Per quanto abituati si possa essere per nostro conto alla rappresentazione di sfingi, chimere, centauri, grifoni, sirene ed altri esseri fantastici, l'arte dei primitivi, nonostante le sue opere pur tanto notevoli, ci appare mostruosa. Ma è un inganno che si dissiperebbe subito se sapessimo metterci dal punto di visto dell'artista e di coloro per i quali ha eseguito la sua opera. Ai loro occhi quegli esseri commisti non sono per nulla prodigi o finzioni, ma esseri, invece, consueti e familiari. […] esprimono nel modo più immediato la partecipazione d'un essere a due nature o meglio a due forme; esprimono, vale a dire, il fatto che esse forme appartengono entrambe all'essere, e gli appartengono nel medesimo tempo. Codesta dualità resta necessariamente virtuale quando l'essere appare in una delle due forme; ma la dualità è tuttavia reale, poiché la forma invisibile è presente in lui, per quanto non avvertita. L'opera d'arte la rende, per cosi dire, otticamente evidente.[...] Fra loro, come fra noi, l'artista è colui che sa esprimere squisitamente quello che tutti sentono e vedono in maniera meno perfetta»(Levy-Bruhl,2013). Attraverso l'arte, l'*inconscio collettivo* si manifestava; diventava più perfetto da vedere per tutti. L'uomo, all'alba della sua storia, sente la necessità di raccontare la sua doppia natura, la sua appena iniziata scissione dalla bestia attraverso la sua presa di coscienza di un sapere inconscio. «La vera opera d'arte nasce "dall'artista" in modo misterioso, enigmatico, mistico. Staccandosi da lui assume una sua personalità, e diviene un soggetto indipendente con un suo respiro spirituale e una sua vita concreta. Diventa un aspetto dell'essere. Non è dunque un fenomeno casuale, una presenza anche spiritualmente indifferente, ma ha come ogni essere energie creative, attive. Vive, agisce e collabora alla creazione della vita spirituale». (Kandinsky,2005) L'opera d'arte vive fuori dall'uomo: è forma *ex-pressa* della sua necessità, presenza attiva che stimola l'immaginazione e rafforza la vita spirituale. L'*Homo sapiens* "digerisce" per la prima volta le forme archetipiche, le immagini primigenie, le *eidòs* platoniche; raffigurazioni di antenati che non si conoscono direttamente ma per i quali si percepisce un legame profondo di parentela.



III
I SOGNI DIMENTICATI

3.1 *il "bambino" delle caverne*

È abitudine, quasi istintiva, associare l'arte degli uomini delle caverne ai disegni infantili. Oltre la sintesi grafica che per certe caratteristiche può risultare simile, tale analogia può dimostrarsi azzardata. «A volte ci figuriamo l'uomo di quell'epoca stretto nella morsa della miseria, o comunque della necessità. A volte lo consideriamo un bambino. […]Sarebbe strano, come si è tentato di fare, paragonare ai disegni dei bambini le opere delle caverne... Dobbiamo innanzi tutto scartare una rappresentazione che assimili la preistoria all'infanzia. Gli uomini del Paleolitico non erano certo assistiti come lo sono i nostri figli". (Bataille,2014) Se si tiene in considerazione le intenzioni che portano le due parti, l'uomo primitivo e il bambino, a rappresentare graficamente qualcosa, si ha una sostanziale differenza: mentre da una parte il bambino sperimenta per la prima volta, procedendo per tentativi, utilizzando colori e linee, dall'altra l'*Homo sapiens* ha la più totale conoscenza dei mezzi e una forte intenzione a voler trasmettere un preciso messaggio. «[...] l'analogia "uomo primordiale - bambino" è analogia del tutto dubbiosa, anzi da ritenere arbitraria. […] Il processo di formazione espressiva dell'uomo è un continuo flusso, un processo inalterabile di integrazione simultanea: è incessante presa del mondo, posto della immaginazione come pura *captatio*»(Villa,2005). Ciò che si può dire è che sicuramente l'uomo delle caverne può rappresentare, all'interno della storia dell'evoluzione intellettuale umana, il bambino, o ancora meglio, il *neo-nato* uomo. Come Graziosi scrive, «per quel che riguarda l'arte figurativa propriamente detta , il Luquet, riferendosi quanto sembra constatarsi per l'arte infantile, pensa che essa debba essere passata alla sua origine attraverso talune fasi di cui la prima dovrebbe essere quella che egli chiama il *realismo fortuito*. In questa fase le immagini sarebbero state riprodotte non intenzionalmente ma per caso; facendo scorrere il dito, per esempio sull'argilla umida, o, per quanto concerne il fanciullo attuale, scarabocchiando con una matita, ad imitazione dei grandi, su di un foglio di carta; il movimento sarebbe stato ripetuto così per il gusto di lasciare una traccia permanente di se stesso. Ad un determinato momento il primitivo, come il bambino, si accorge che qualcuno di quei ghirigori rassomiglia a qualcosa di reale, suscita nella sua immaginazione ricca e disordinata una somiglianza sia pur vaga con qualche oggetto concreto. Egli

cerca allora di ripetere tale immagine, di adeguarla sempre più alla realtà; è questo momento in cui entreremo in quello che il Luquet chiama *realismo intenzionale*»(Graziosi,1987). Come scrive Georges-Henri Luquet ne "*L'art primitif*"(1930), «l'arte figurativa consistente nel riprodurre volontariamente un'immagine che vuol essere somigliante, può definirsi un realismo intenzionale. Questo implica nello spirito dell'artista, come condizioni necessarie, la coscienza della sua facoltà creatrice d'immagini e il desiderio di esercitarla. Questi due fattori psichici non possono avere altra origine che un *realismo fortuito*. Per conseguenza la genesi dell'arte figurativa consiste nel passaggio da un r*ealismo fortuito* ad un *realismo intenzionale*». All'infuori di questa teoria e della suggestione che può dare, è possibile capire che nulla nasce dal caso. Come scritto più volte, nell'uomo primordiale stava avvenendo un radicale cambiamento: ha intuito, in un modo o nell'altro, i suggerimenti ricevuto dall'esterno e li ha tradotti in segni grafici intenzionali. Ma, in che modo questo cambiamento ha avuto la meglio rispetto alla *legge di selezione naturale*? O meglio, perché questo cambiamento, e le abitudini culturali che ne sono scaturite, sono sopravvissute al tempo ed allo spazio? E in che modo ha trovato spazio nell'uomo? Come scritto precedentemente, quest'ultimo viveva in comunità, in tribù, dove ognuno aveva il suo ruolo: questo era dettato dalla natura ed ognuno era indispensabile all'esistenza della comunità. Se da una parte la donna gravida vedeva ingrossare i propri seni e fianchi, leggendo questi come segni di maternità, dall'altra l'uomo doveva prendersi cura della comunità, cacciare e dimostrare la propria prestanza fisica per stabilire il proprio ruolo all'interno di questa. Una terza e fondamentale figura che difficilmente viene presa in considerazione è quella del bambino. Questo, date le sue caratteristiche, può ritenersi il promotore dell'evoluzione intellettuale umana. Come è possibile immaginare, il bambino delle caverne ha potuto vedere, con occhi innocenti, il proprio padre costruire determinati utensili, cacciare con questi, e nella caccia, utilizzare specifiche tecniche. Ha visto la propria madre prendersi cura di lui/lei. Ha imparato a poco a poco, così come ancora un bambino fa, a diventare adulto. Come scrive Enzo Soresi ne "il cervello anarchico"(2005), «ogni esperienza cognitiva attiva nuovi percorsi neurobiologici». Il fatto che il bambino delle caverne abbia potuto vedere i suoi genitori compiere danze con maschere, costruire strumenti musicali ed incidere e dipingere nell'oscurità delle caverne, ha contribuito ad attivare in lui nuovi collegamenti neuronali. Attraverso l'esperienza cognitiva sono scattati in lui nuovi ragionamenti, nuove intuizioni, che hanno portato l'arte a diventare un'usanza abituale, una tradizione, da ereditare di generazione in generazione. Loro possono ritenersi i primi diretti eredi di un grande mistero appena scoperto.

«L'*Homo sapiens* aveva delle caratteristiche moto particolari. Poteva essere considerato all'epoca un individuo ritardato, perché mentre i paleantropi giungevano al livello di autonomia sui dodici anni, l'*Homo sapiens* raggiungeva lo stesso livello all'età di 16-17 anni. Nella foresta, nella savana o nel deserto tale dipendenza, dai genitori e dalla famiglia, molto lunga rispetto agli altri antropoidi, lo rendeva più vulnerabile. L'infanzia più prolungata implicava una serie di fattori eccezionali: da un lato questo giovane che cresceva era sicuramente più dipendente dal suo gruppo e meno autonomo, più facilmente predato dagli elementi che lo circondavano, (elementi della natura, animali, malattie) rispetto agli altri antropoidi arcaici. Dall'altra parte, però, il cervello ha delle funzioni di acquisizione e di plasmazione molto più marcate durante il periodo di formazione. Finché esiste una crescita, c'è una maggiore possibilità dell'individuo di plasmare le proprie capacità intellettuali e di aggiungere in memoria un numero molto superiore di fattori. […] Mentre la capacità di acquisizione per gli altri primati era estremamente lenta, questo nuovo essere riusciva, di generazione in generazione, ad acquisire un numero di nozioni via via più grande degli altri. E questo è stato il segreto, probabilmente, del grande successo che ha avuto». (Anati,1995)

3.2 *l'homo ludens*

Un importante e affascinante questione che non è stata ancora degnamente affrontata, se non per qualche accenno, è quella dell'aspetto ludico dell'arte. «[…] la cultura sorge in forma ludica, la cultura è dapprima giocata. Nei giochi e con i giochi la vita sociale si riveste di forme sopra-biologiche che le conferiscono maggior valore. Con quei giochi la collettività esprime la sua interpretazione della vita e del mondo. Dunque ciò non significa che il gioco muta o si converte in cultura, ma piuttosto che la cultura nelle sue fasi originarie, porta il carattere di un gioco»(J. Huizinga, Homo Ludens, Torino, Einaudi, 2002). La teoria dell'*Homo ludens*, avanzata da Johan Hiuzinga nel 1938, propone un fondamentale tentativo di definizione del gioco come centro propulsore di tutte le attività umane, da cui si sviluppa tutta la cultura nelle sue diverse forme. Abbandonandosi ad *un altro mondo*, l'uomo primitivo è così portato a svincolarsi dagli obblighi e dalle necessità e, facilitato dall'assenza di regole, ad accedere alla sfera spirituale. In maniera disinteressata fa uso delle tecniche adottate nel mondo del lavoro per giuocare con la propria fantasia. «La nascita dell'arte deve esser rapportata all'esistenza preliminare degli utensili. Non soltanto l'arte presuppone il possesso di utensili e l'abilità acquisita nel fabbricarli, o nel

maneggiarli, ma rispetto all'attività utilitaria ha anche il valore di un'opposizione: è una protesta contro il mondo già esistente, ma senza il quale la protesta stessa non avrebbe potuto prendere corpo»(Bataille,2014). In questo modo, l'arte stabilisce un nuovo ritmo nella vita dell'uomo: crea una pausa dal lavoro; l'intervallo che da un nuovo senso al suono della vita. Più profana che sacra, questa interpretazione dell'avvicinamento dell'uomo all'arte non è di minor importanza. Nella trasgressione della legge del lavoro, l'uomo a trovato la festa, il gioco, il riso. Non solo: sempre accostandosi agli scritti di Bataille, in contrapposizione al lavoro ci sono gli "interdetti". «Gli interdetti umani fondamentali formano due gruppi: il primo legato alla morte, l'altro alla riproduzione sessuale e quindi alla nascita. Quanto al primo gruppo, i ritrovamenti preistorici attestano soltanto l'interdetto nei confronti della spoglia mortale. […] il secondo gruppo, più variegato, riunisce l'incesto, le prescrizioni che riguardano i periodi critici della sessualità femminile, il pudore in generale, gli interdetti concernenti la gravidanza e il parto» (Ibidem). Gli interdetti possono quindi considerarsi tutto ciò che genera nell'uomo una reazione d'arresto -e di angoscia- davanti a quanto d'improvviso s'annuncia *totalmente altro*. «*Totalmente altro* rispetto al lavoro e al regolare ripetersi di relazioni distinte che esso introduceva tra gli uomini e gli oggetti, così come tra i diversi esseri umani»(Ibidem). Attraverso l'arte, l'uomo non solo annullava le proprie paure, ma andava oltre queste. Creava un mondo entro cui poter trasgredire, o meglio, ignorare la legge: accostarla, quindi, per metterla da parte. «Nella trasgressione autentica l'angoscia è profonda ma, nella festa, l'eccitazione la supera e la sospende. La trasgressione di cui parlo è la trasgressione religiosa, legata alla sensibilità estatica, che è la fonte dell'estasi e il fondamento della religione. Essa si lega alla festa, di cui il sacrificio è un momento di parossismo»(Ibidem). L'arte non può che esprimere il culmine di questo sacrificio: nel silenzio angoscioso di chi assisteva, l' uomo uccideva l'idea rendendola immagine, forma esternata dal sé, e condivideva le proprie sensazioni con gli altri. Commetteva il crimine all'infuori dal lavoro, l'omicidio in maniera giocosa. Può infine l'arte ritenersi «lo stato di trasgressione che il desiderio comanda, l'esigenza di un mondo più profondo, più ricco e prodigioso, ossia l'esigenza di un mondo sacro»(Ibidem).



CONCLUSIONE

Per gli ultimi due millenni le culture urbane e letterate, razionali e prammatiche, non hanno avuto bisogno del patrimonio lasciato dall'uomo primitivo. Non a caso quella dell'arte rupestre è stata una scoperta appartenente soltanto al secolo passato: se da un lato, infatti, l'uomo contemporaneo ha perso qualsiasi certezza -con *la morte di Dio*, l'avvento dello *spettro del comunismo* e con la *teoria sulla relatività*-, dall'altro sentiva un forte richiamo a scoprirne altre nel passato. In questi casi, Jung parlerebbe di "sincronicità", di *significative coincidenze*. In ambito artistico, per fare un esempio più specifico, in seguito alla scoperta delle più importanti "cattedrali" naturali, così definite dall'Anati, tutto il Ventesimo secolo è stato caratterizzato da un forte richiamo al "primitivo". Gli artisti del Novecento, come in qualsiasi altra epoca, sono stati i sismografi che hanno rilevato tali fenomeni sociali: le ampie crepe che si sono create alle basi del sapere umano dovevano essere risanate da delle più solide conoscenze. Quest'ultime, nell'evidenza del caso, sono state quelle dei primitivi. Come il lettore ha constatato, di "primitivo" nell'arte rupestre c'è ben poco: c'è invece un'immensa ricchezza dello spirito, dell'immaginazione e del senso dell'estetica. Riproporre questi argomenti, quelli dell'uomo primitivo per l'appunto, è per me importante: l'uomo contemporaneo, sul bordo dell'universo, ha scoccato più e più volte la freccia del dubbio alla ricerca di una risposta definitiva trovando sempre un ostacolo, un altro limite, sul quale scagliarne una nuova. Ha sempre cercato teorie e teoremi che giustificassero la propria esistenza. Andando ad oltranza, però, egli si è gradualmente allontanato dal luogo di partenza, dalla sua terra di origine. Ha dimenticato in sostanza il suono dei battiti del cuore della propria Madre...

È abitudine concepire il tempo sotto forma di linea retta. Se si provasse a considerarlo una linea chiusa dove gli estremi coincidono, inizio e fine risulterebbero la stessa cosa; tutto sarebbe un *eterno ritorno*. Entrare in questo movimento ciclico per uscire dal centro del cerchio, ricorda all'uomo odierno, all'alba delle sue scoperte, che di fronte all'infinito cosmico continuerà a vedere le stelle del suo destino che sono dentro al suo petto. Capirà, infine, che non può nient'altro che *proliferare una preghiera antica oltre il suo tempo*.

bibliografia:

ANATI, Emmanuel
(1995), *Il Museo Immaginario della Preistoria. L'Arte Rupestre nel Mondo*, Milano, Jaca Book

BATAILLE, Georges
(2014), *Lascaux. La Nascita dell'Arte*, Milano, Abscondita, collana "Aesthetica"

GRAZIOSI, Paolo
(1987), *L'arte dell'antica età della pietra*, Firenze, Le Lettere

JUNG, Carl Gustav
(1977), *Gli Archetipi dell'Inconscio Collettivo*, Verbano, Bollati Boringhieri
(1980), *La Sincronicità*, Torino, Bollati Boringhieri,
(1996), *L'Uomo e i suoi Simboli*, Milano ed. Cortina Raffaello

KANDINSKY, Wassily
(2005), *Lo Spirituale nell'Arte*, Milano, SE, collana "Testi e Documenti"

LÉVY-BRUHL, Lucien
(2013), *L'anima Primitiva*, Torino, Bollati Boringhieri, collana "i Grandi Pensatori"

LEWIS-WILLIAMS, David; DOWSON, Thomas
(1988), *The Signs of All Times: Entoptic Phenomena in Upper Paleolithic art*, in "Current Anthropology", Vol. 29, n. 2

OSTER, Gerald
(1970), *I Fosfeni*, in "Le Scienze", p. 60-66

SORESI, Enzo
(2005), *Il Cervello Anarchico*, Torino, Utet

VILLA, Emilio
(2005) *L'Arte dell'Uomo Primordiale*, s.l., Abscondita, collana "Miniature"

sitografia:

science20.com (The Evolution Of Trichromatic Color Vision In Humans- S. Yokoyama)

crf.uniroma2.it (La teoria tricromatica della visione)

oubliette.org.uk (The Theory of Entoptic Phenomena)

grecoantico.com (etimologia parole)

etimo.it (etimologia parole)

treccani.it/vocabolario (etimologia parole)

donsmaps.com (informazioni grotte-immagini)

seiinvalle.it (L'uomo di Similaun e i fosfeni)

v1.sahistory.org.za (Hunter-gatherers in Southern Africa)

mdpi.com (The Case for Hand Stencils and Prints as Proprio-Performative)

archeologie.culture.fr/chauvet (virtual tour Chauvet-Pont d'Arc cave)

uboeschenstein.ch (David Lewis-Williams-The Mind in the Cave)

In copertina:

Pagina 8: interno della grotta di Gargas, foto di Félix Régnault, 1910

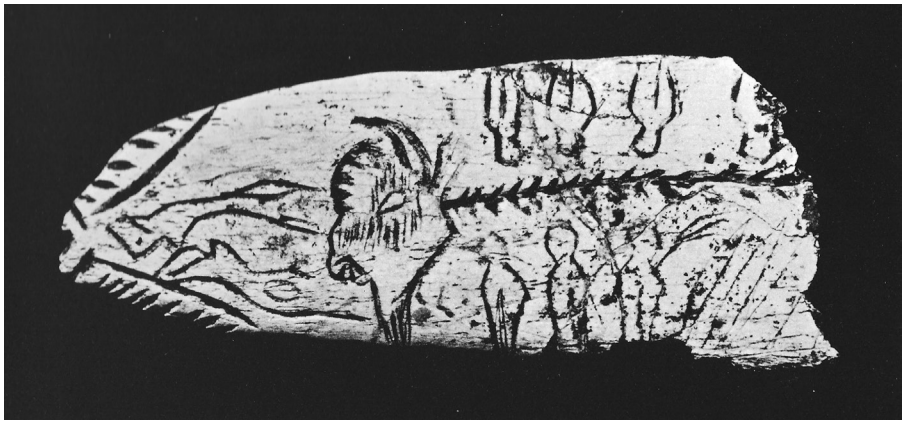
Pagina 14: danza medianica in cui alcuni danzatori si piegano in avanti mentre cadono in trance, Halstone (Sudafrica) (da Anati,1995)

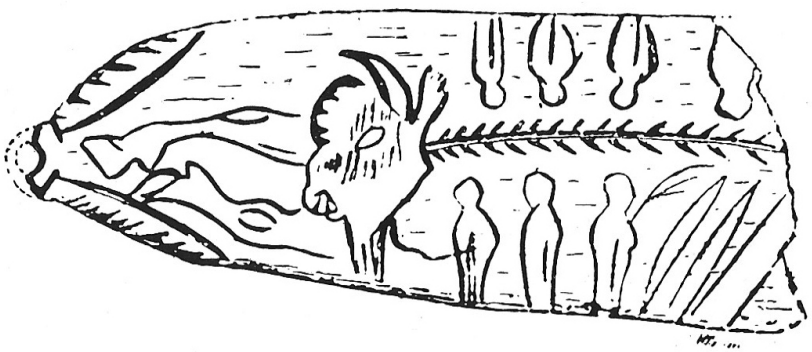
Pagina 40:

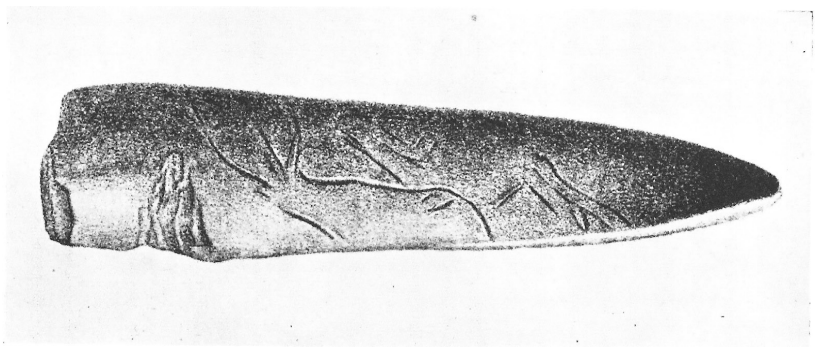
TAVOLE



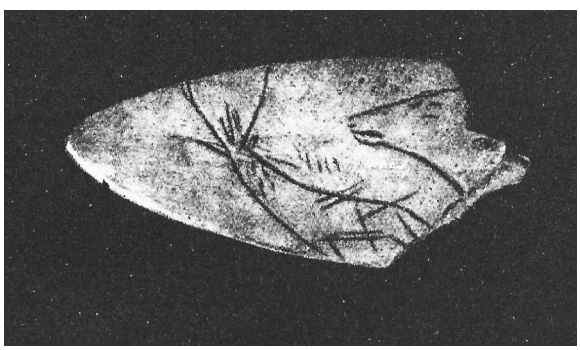
Tav. I

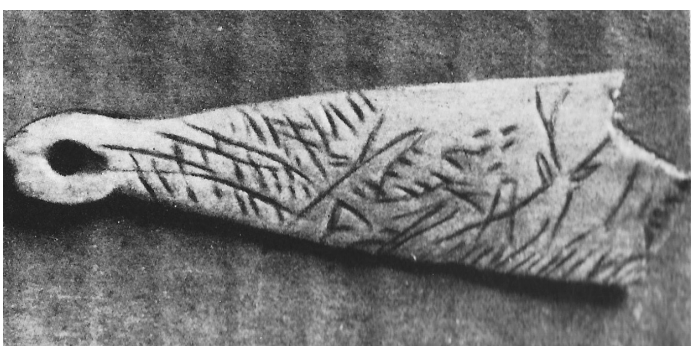








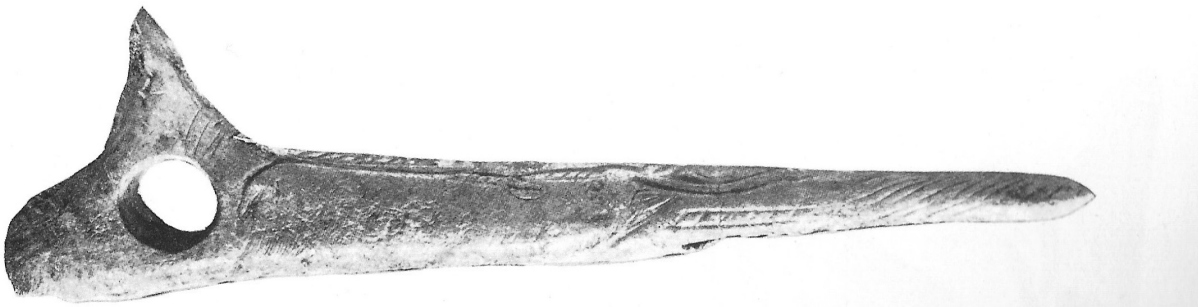


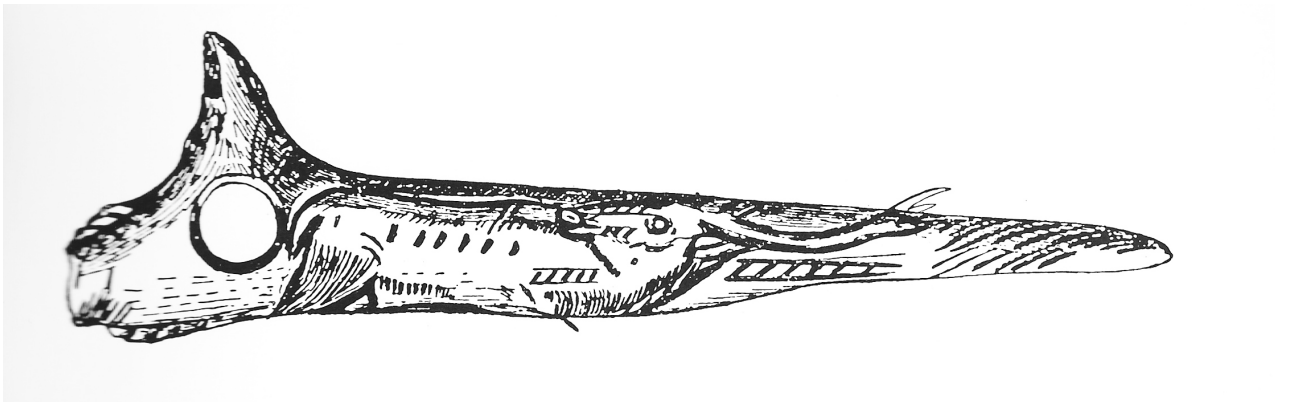


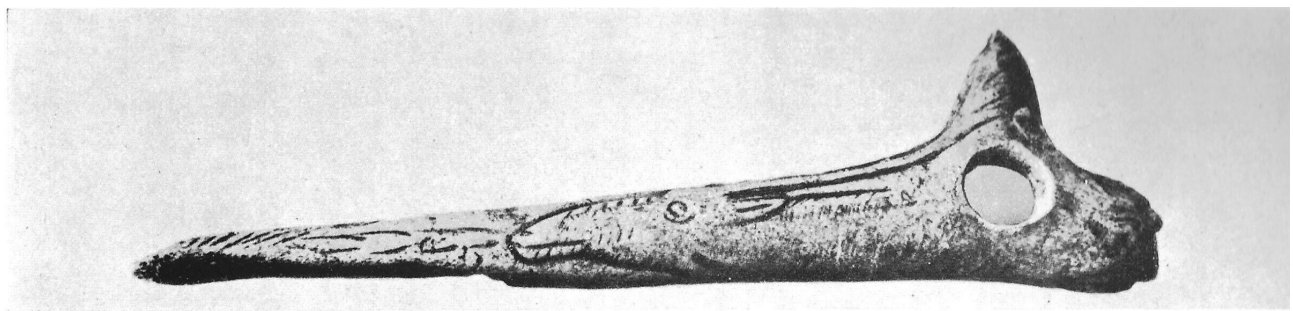
Tav. 2

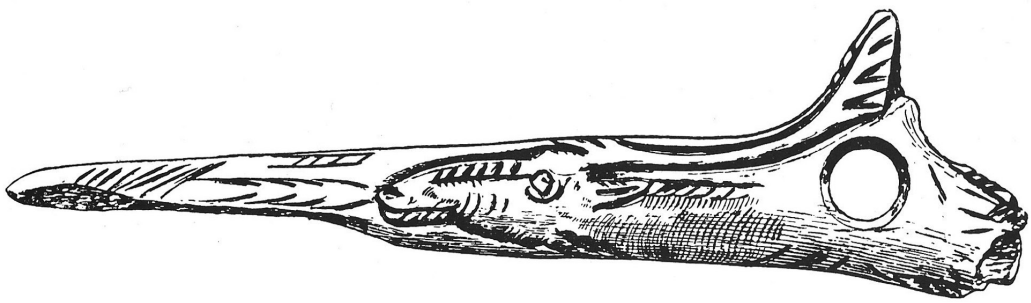


Tav. 3

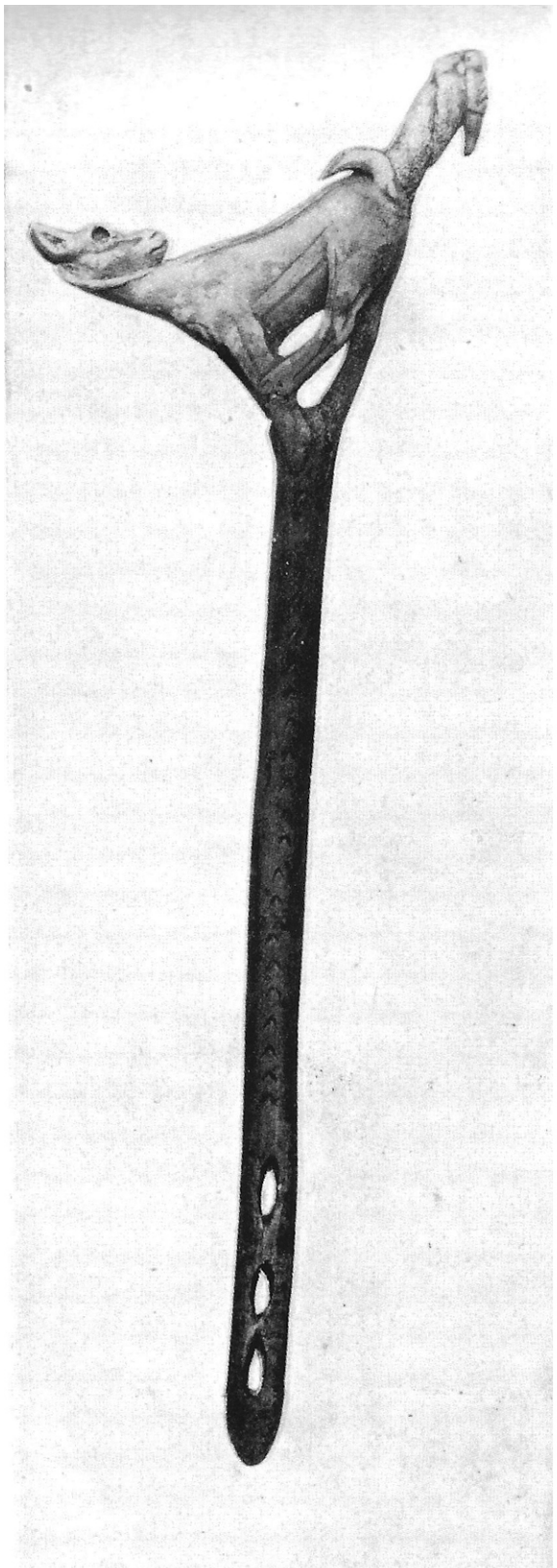


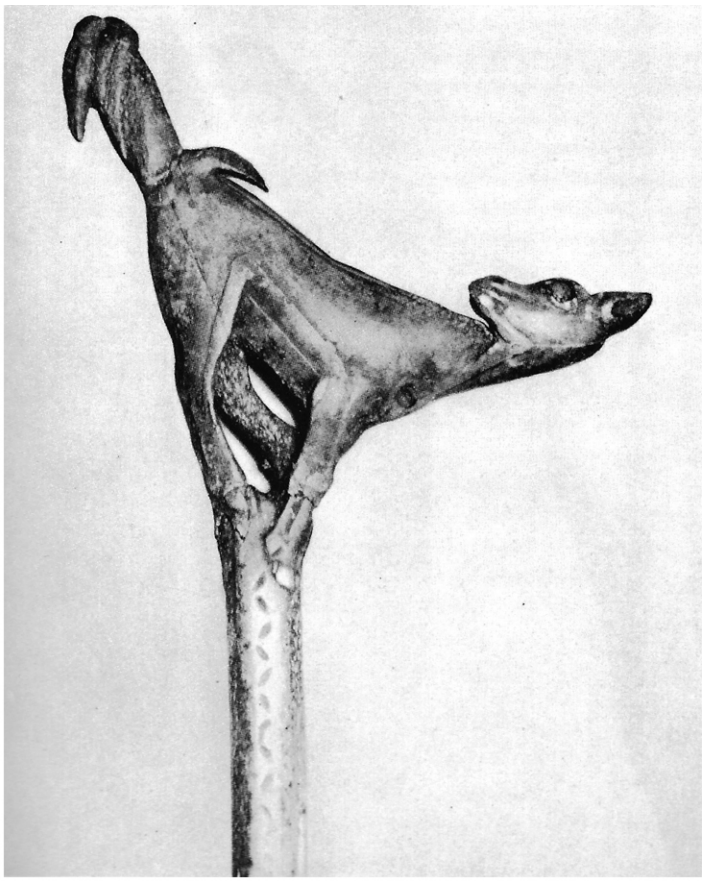


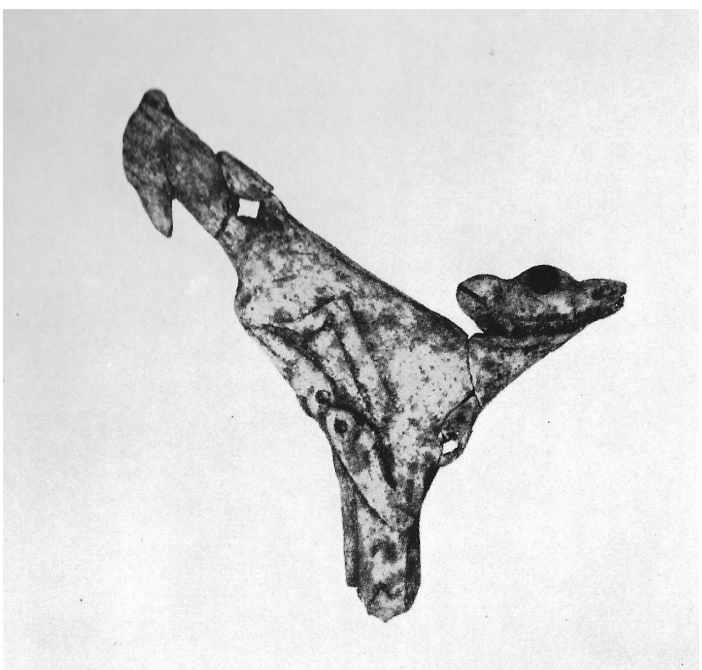




Tav. 4



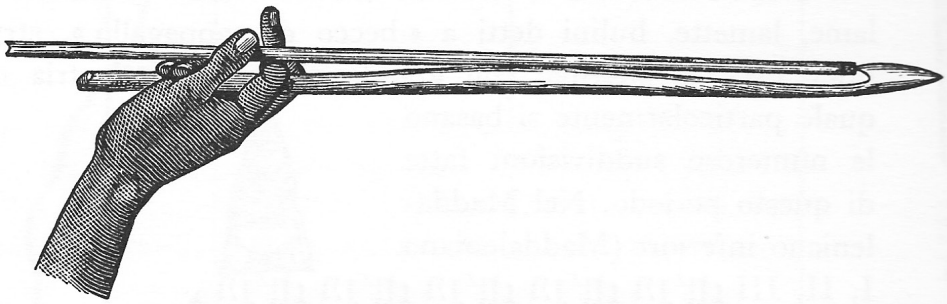




Tav. 5



Tav. 6





Tav. 7







Tav. 8



Tav. 9



Tav. 10



Tav. II

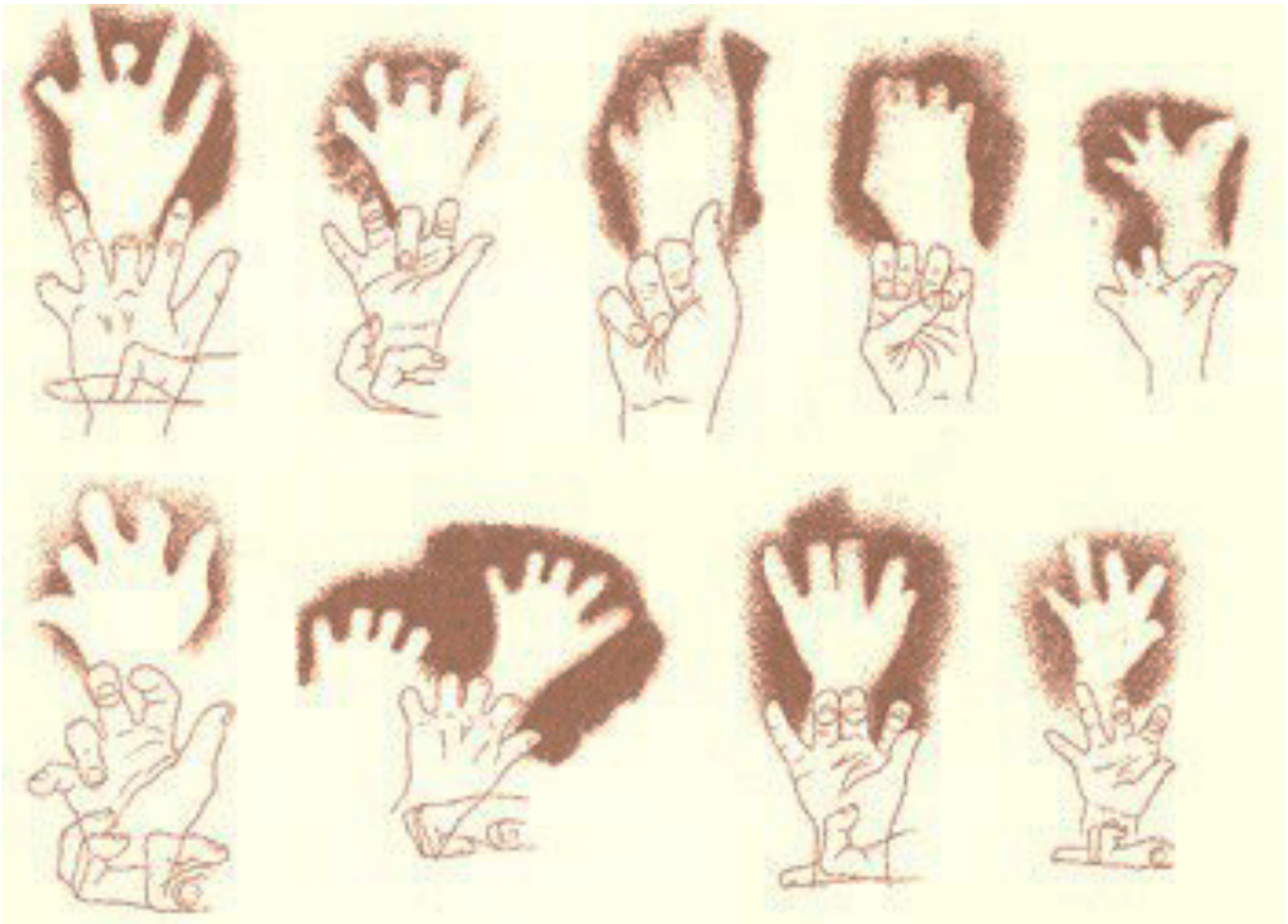


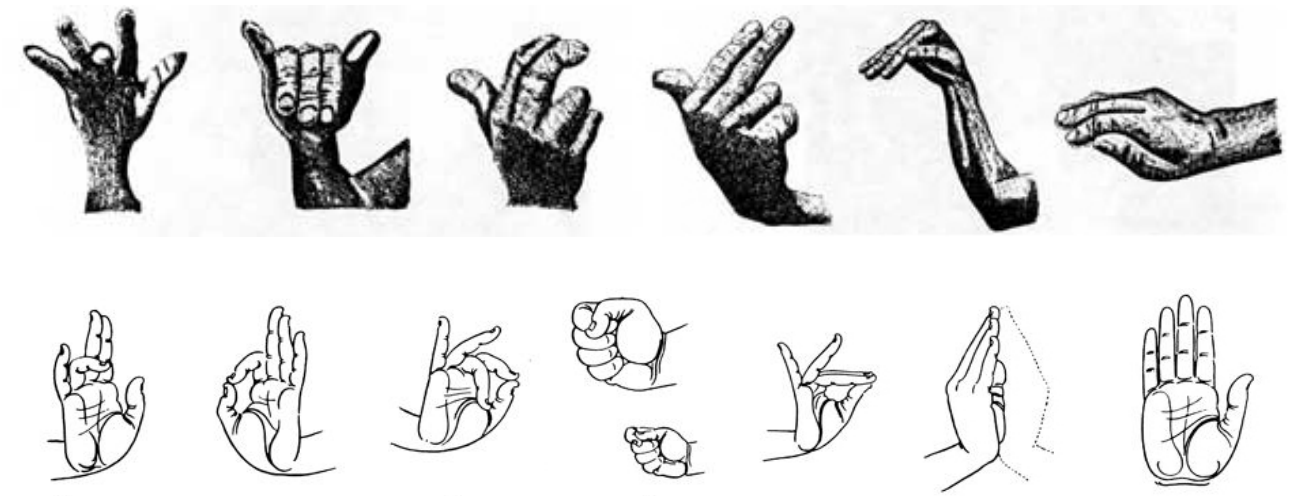






Tav. 12

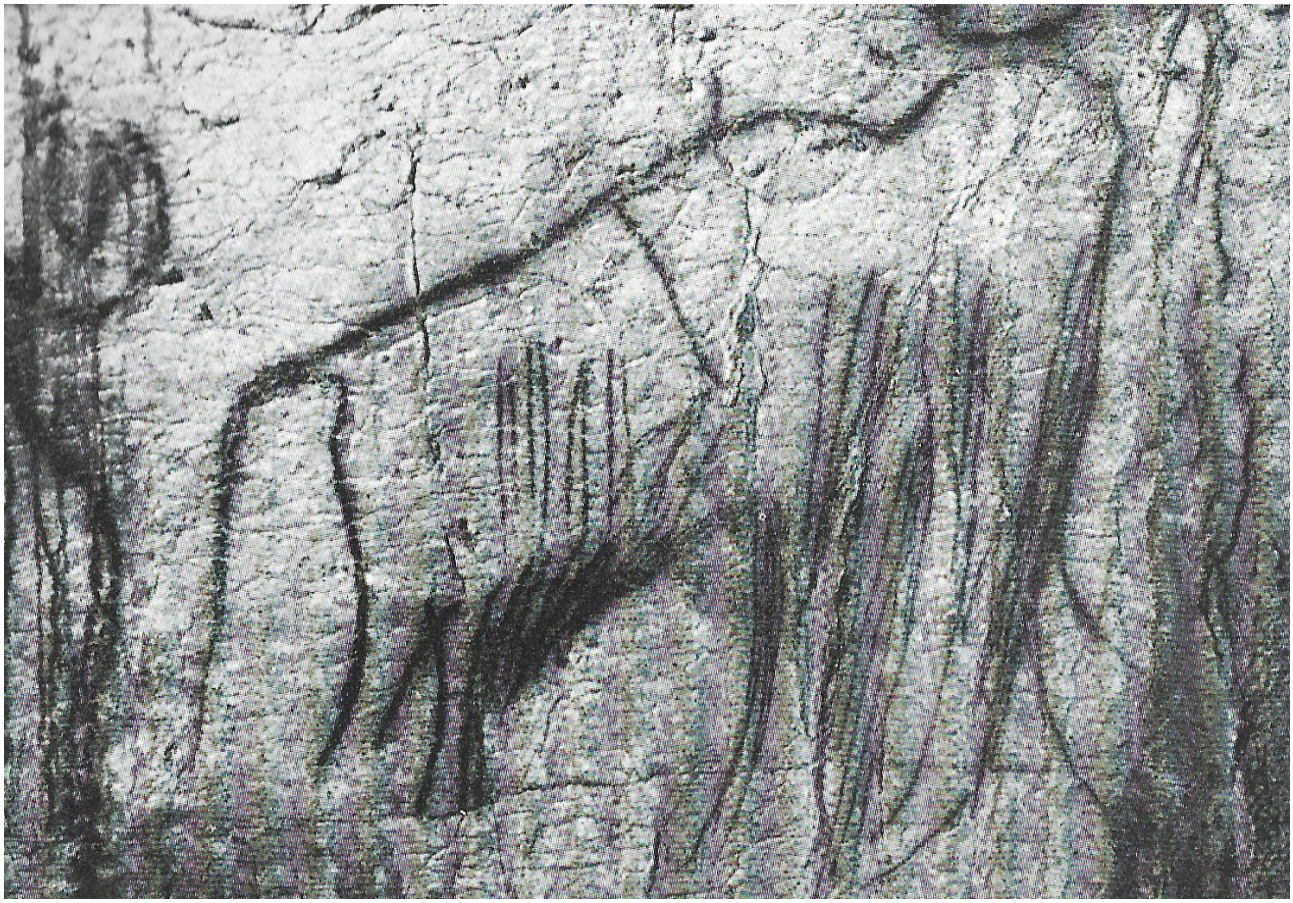




Tav. 13



Tav. 14







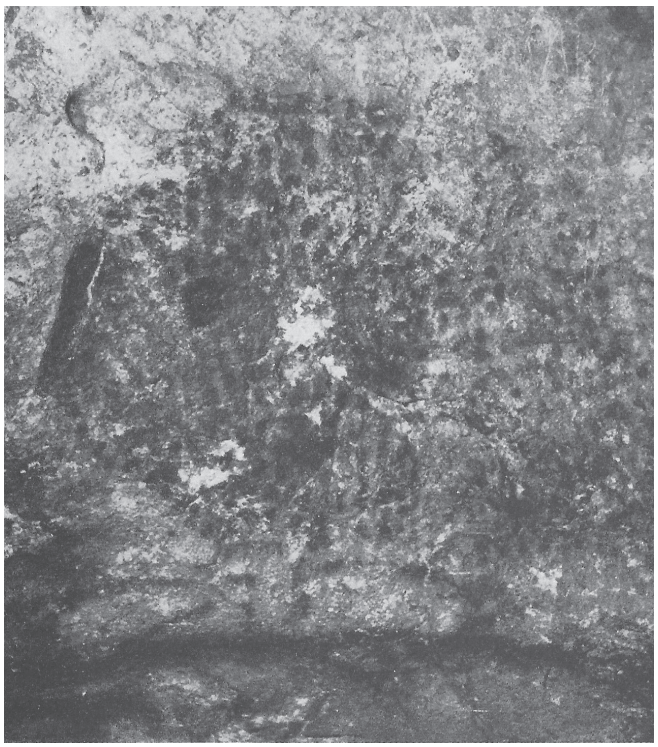
Tav. 15





Tav. 16







Tav. 17



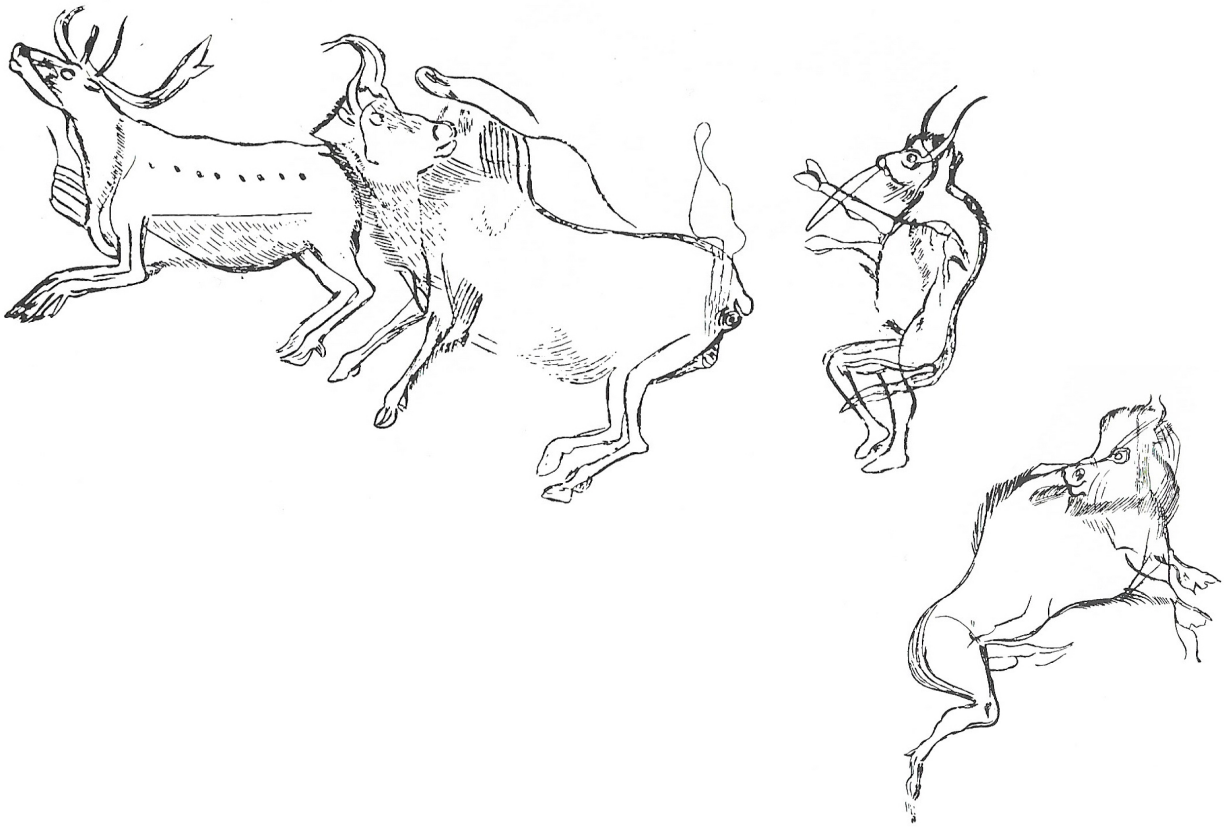




Tav. 18

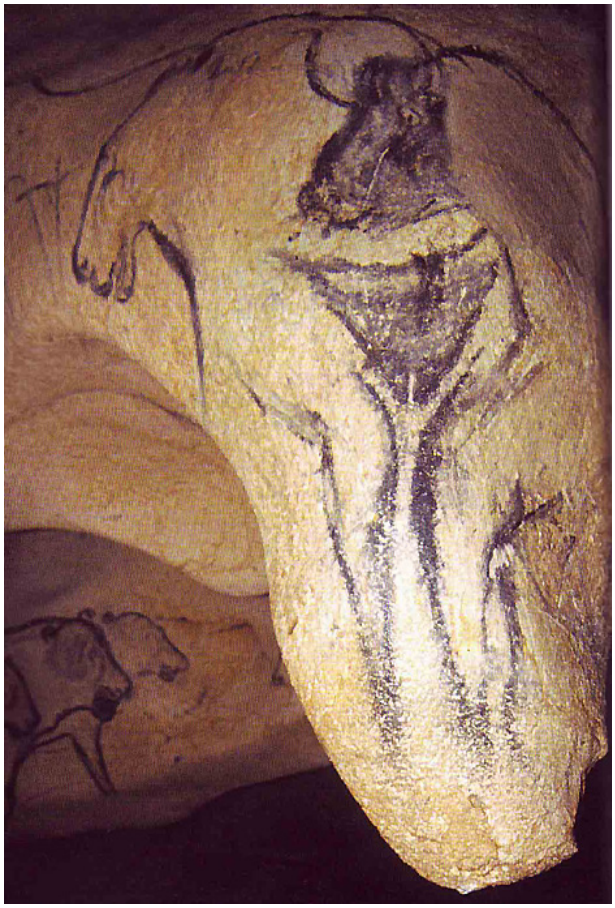


Tav. 19





Tav. 20

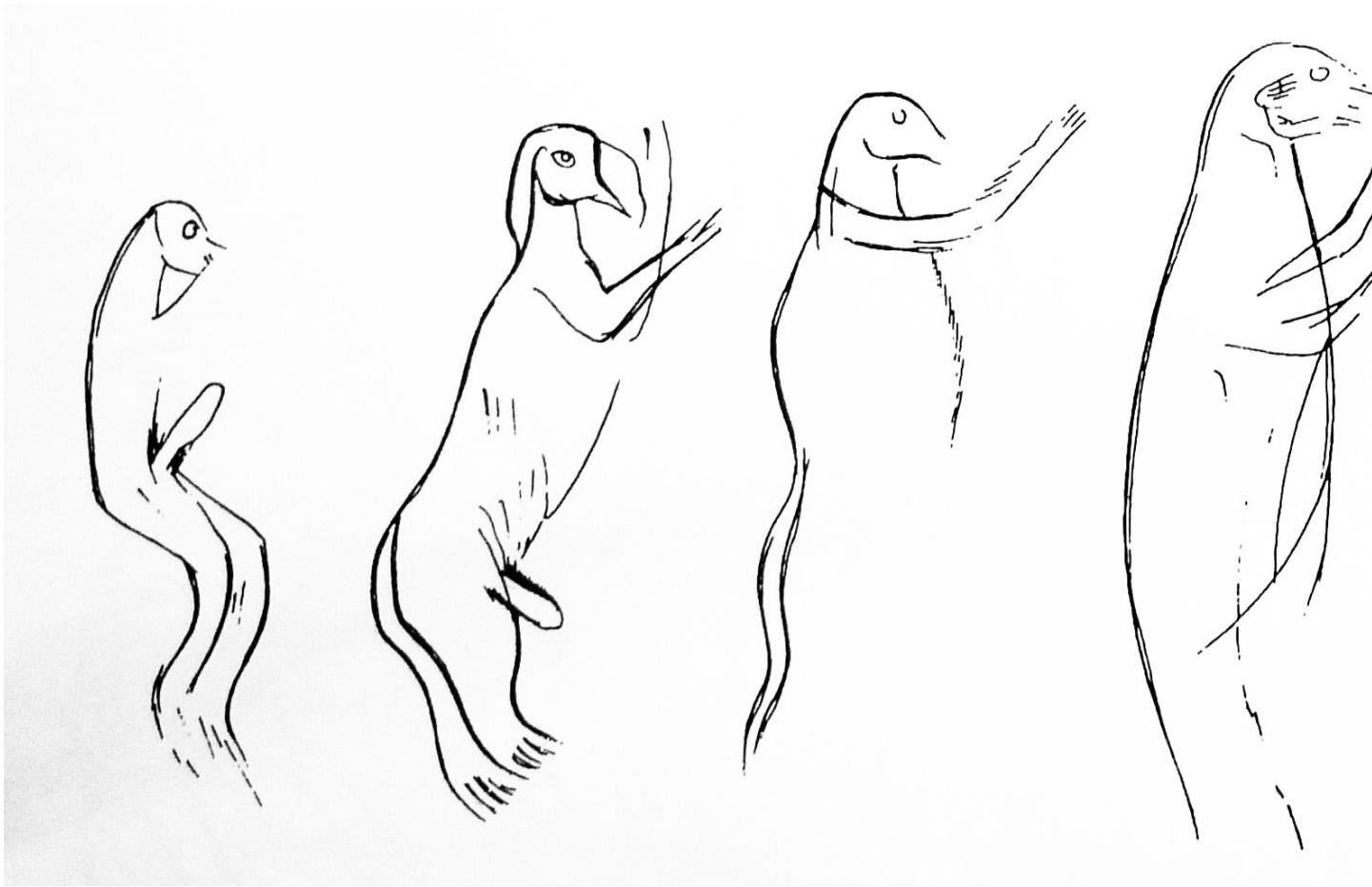






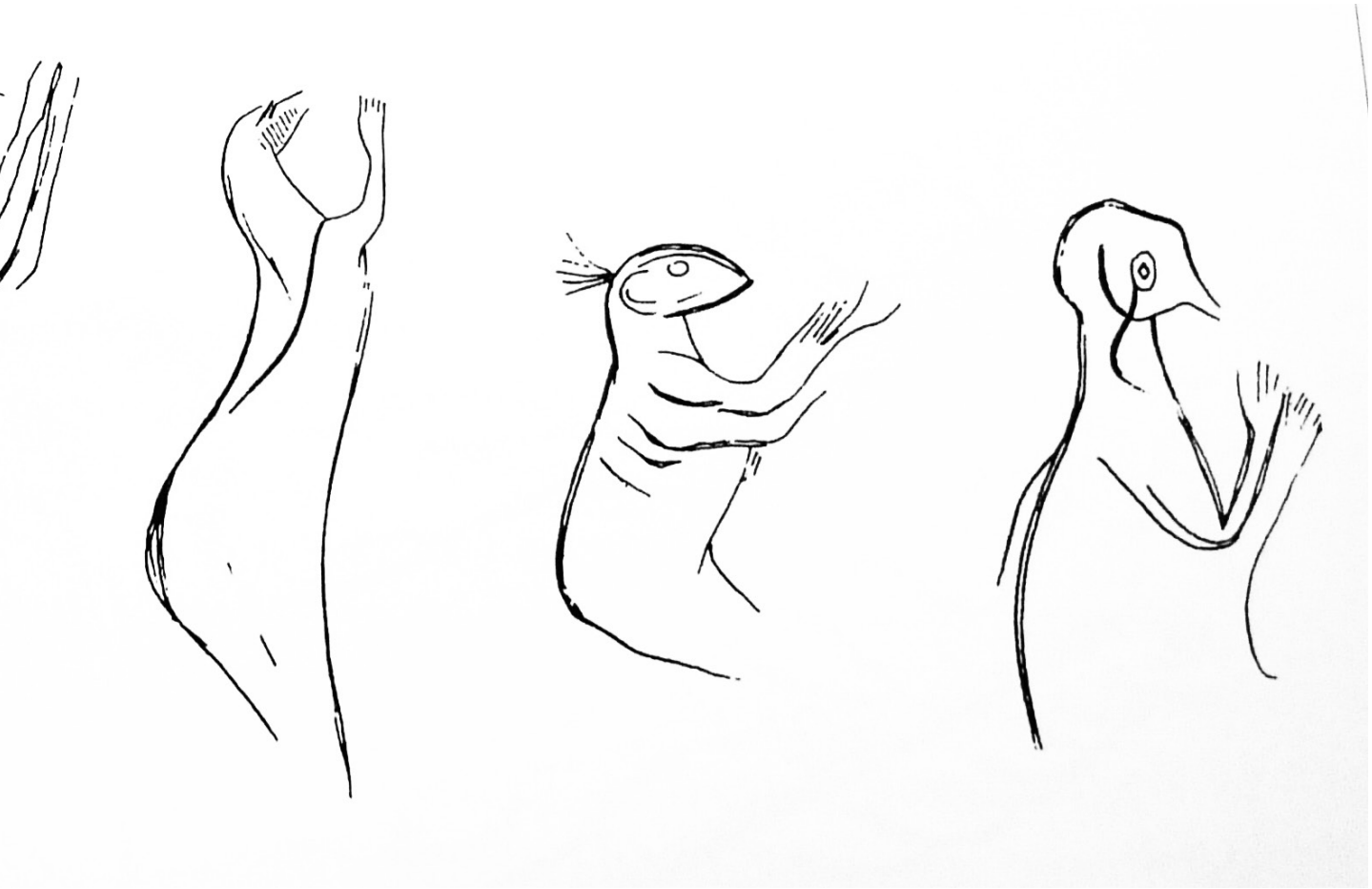


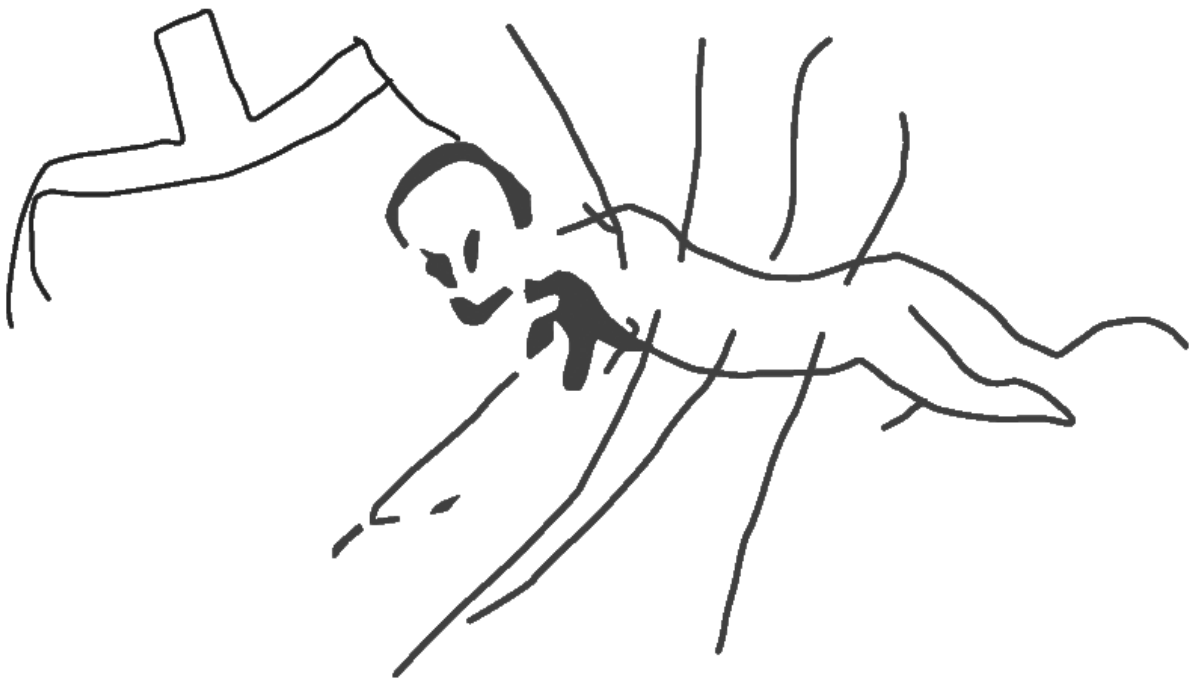
Tav. 21



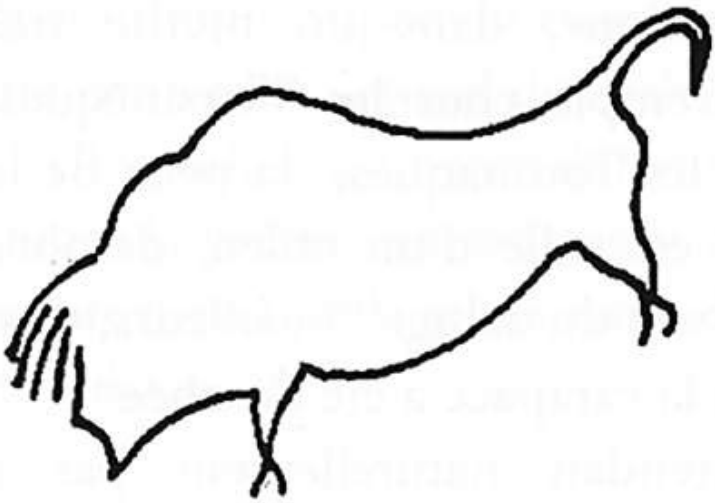


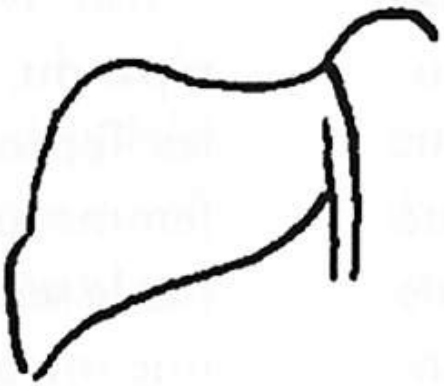
Tav. 22





Tav. 23

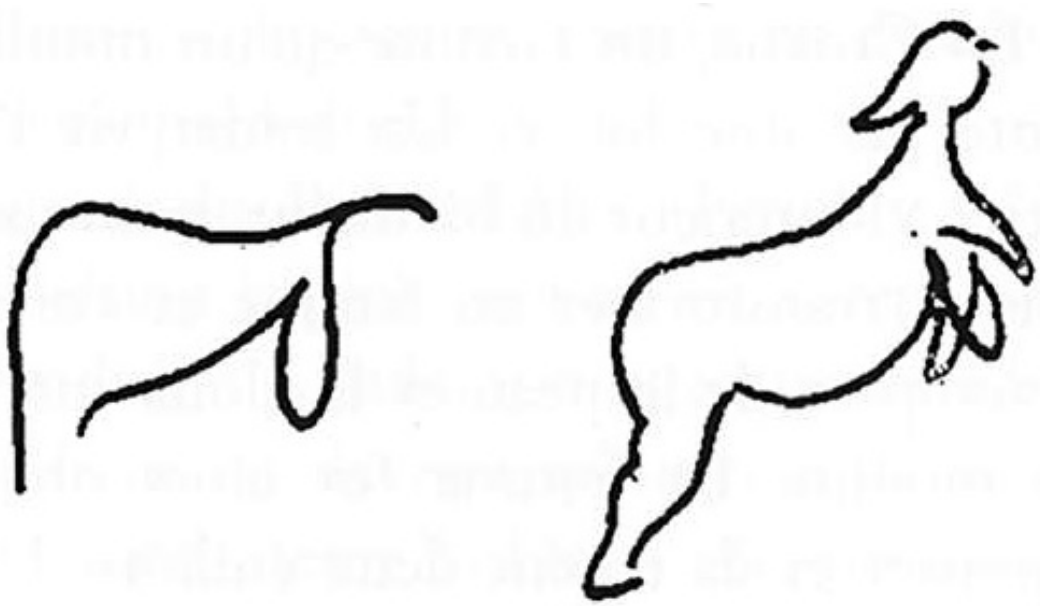






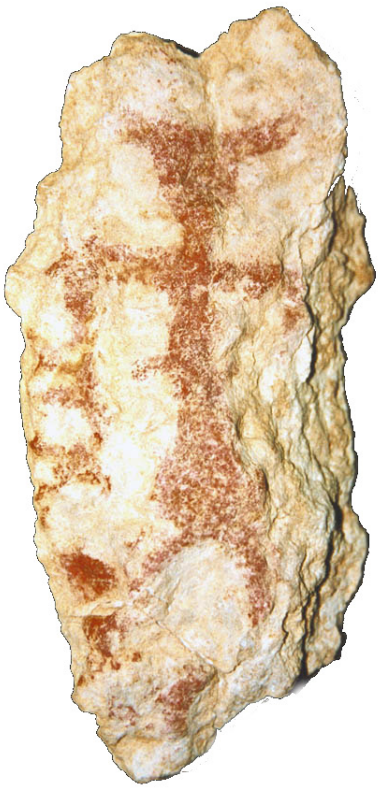


Tav. 24





Tav. 25



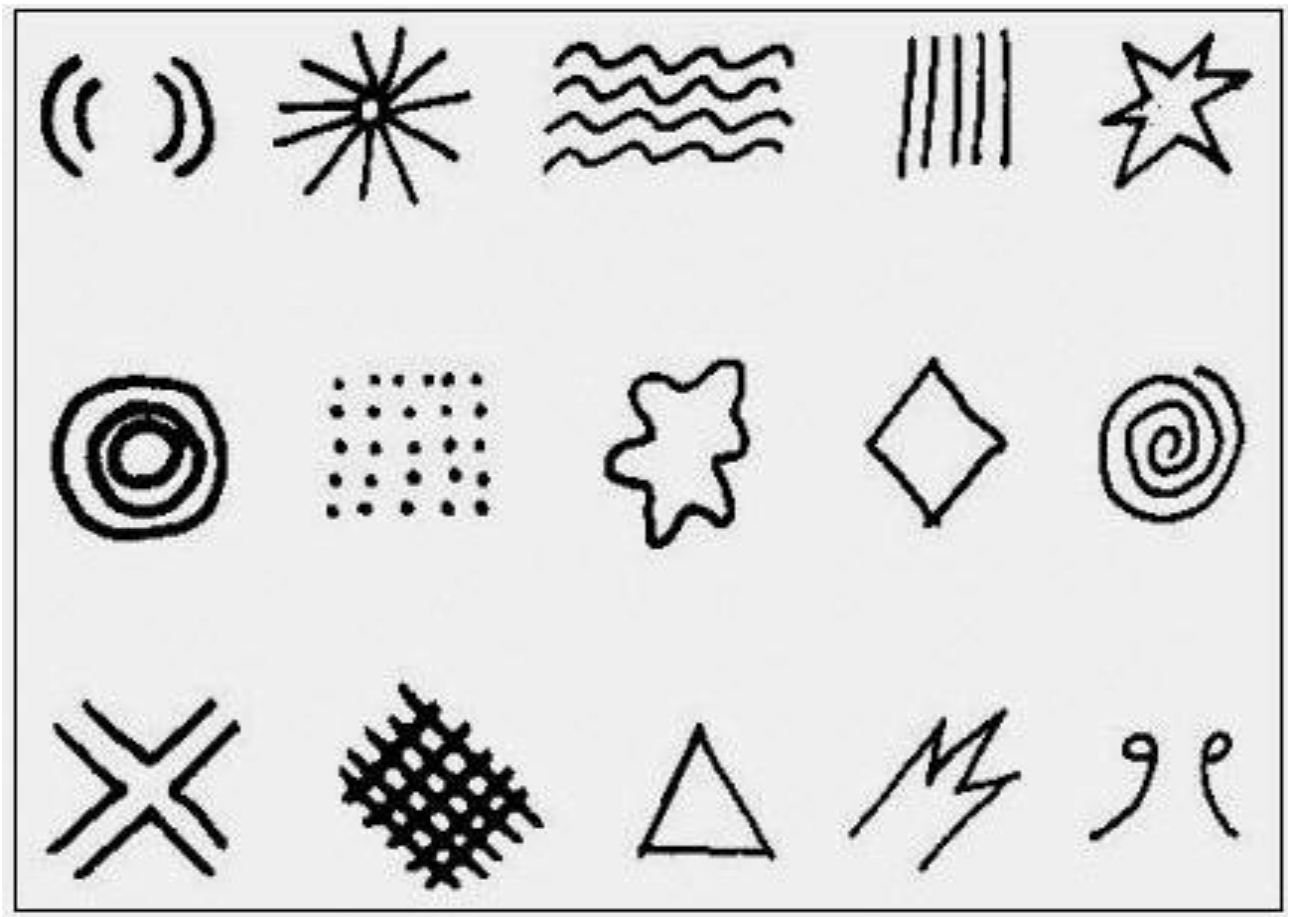




Tav. 26

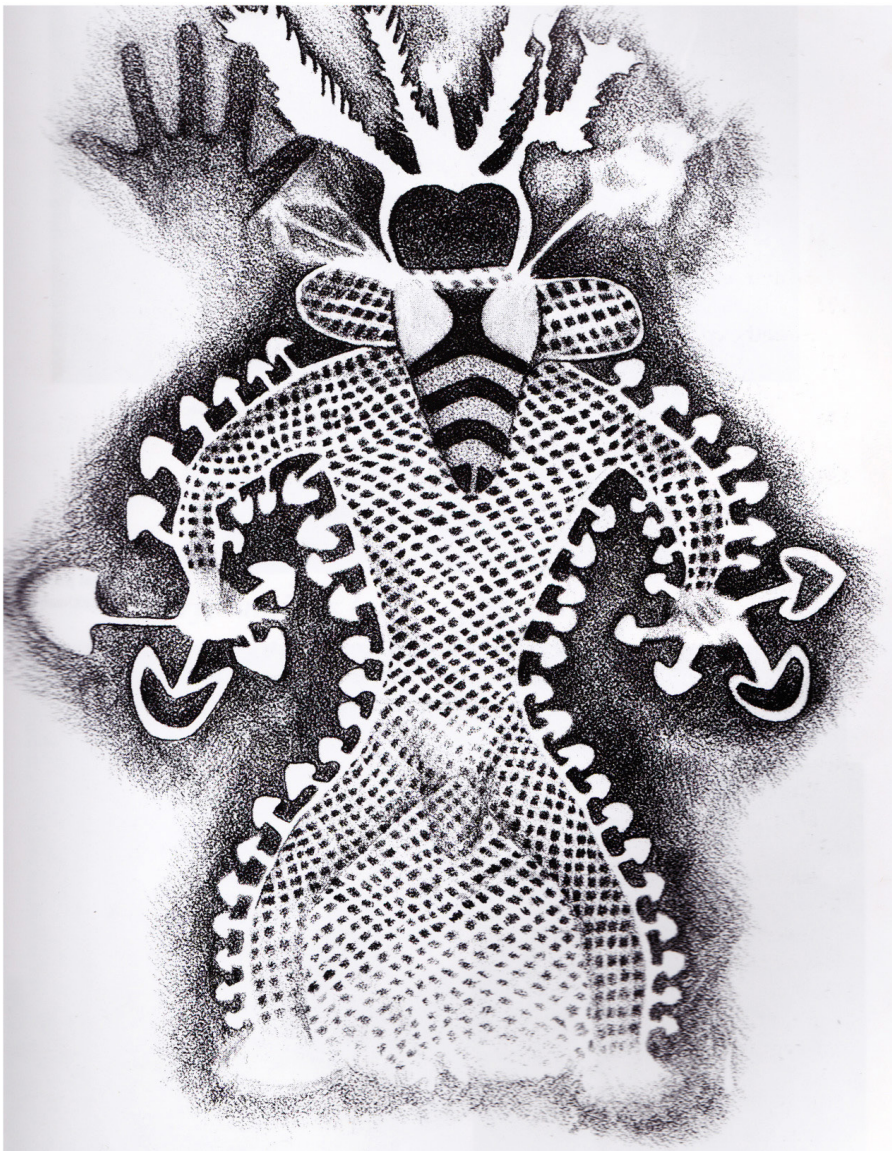


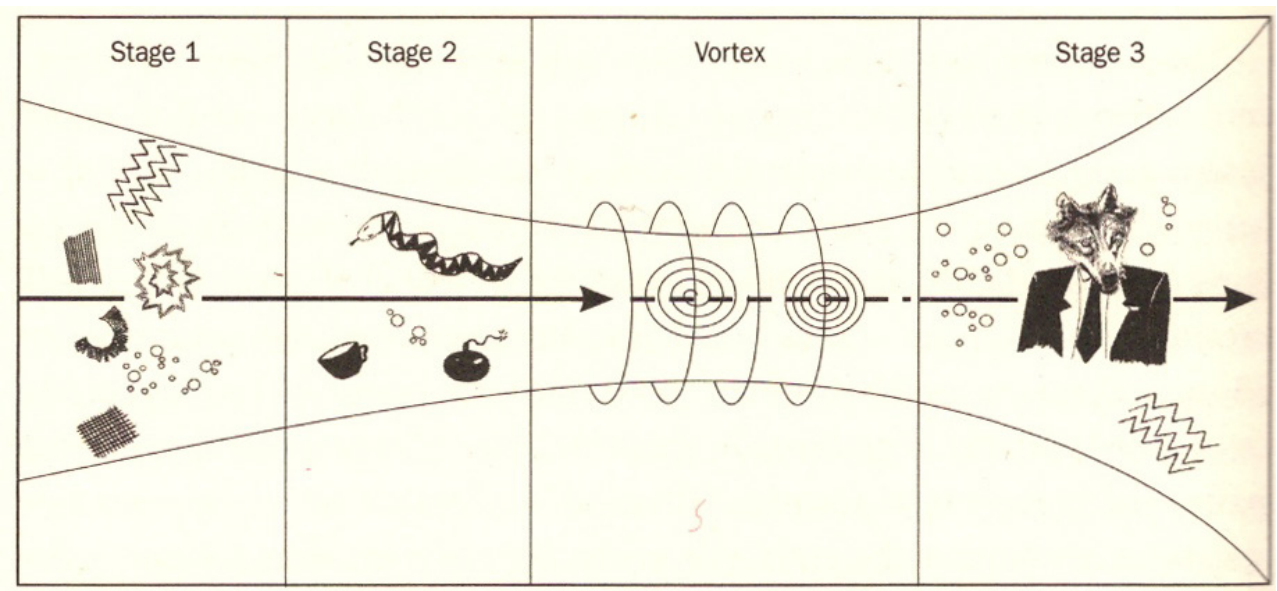
Tav. 27





Tav. 28





Tav. 29





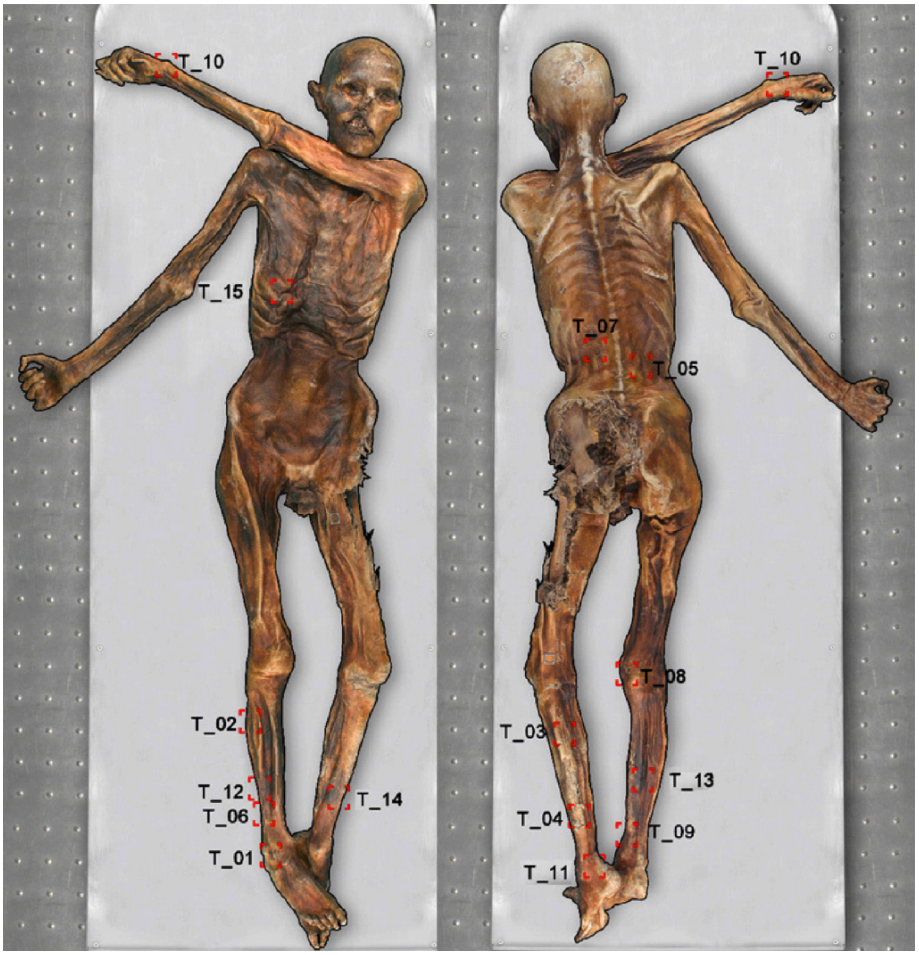


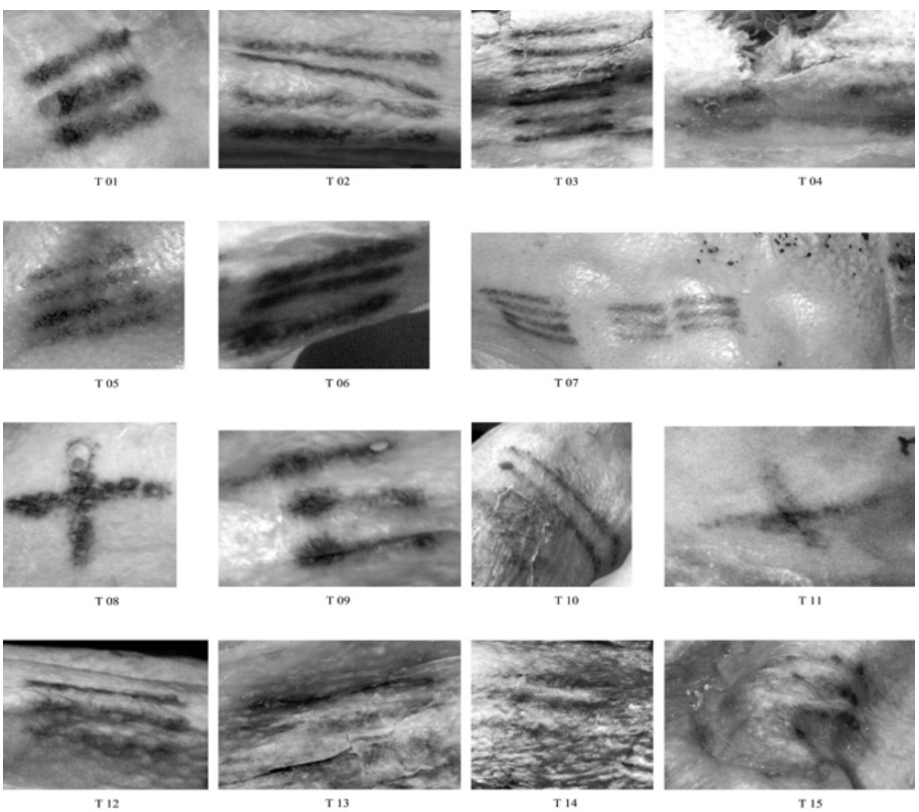

"Working To Beat The Devil"
493.
Eskimo Medicine Man. Alaska.
Exorcising Evil Spirits From
a Sick Boy





Tav. 30


T_10
T_15
T_02
T_12
T_06
T_14
T_01
T_10
T_07
T_05
T_08
T_03
T_13
T_04
T_09
T_11


T 01
T 02
T 03
T 04
T 05
T 06
T 07
T 08
T 09
T 10
T 11
T 12
T 13
T 14
T 15

Tav. 31

Didascalie tavole:

Tav. 1 Uno stregone del Camerun con una maschera da leone. Egli non pretende di essere un leone: semplicemente "crede" di esserlo.(da Jung,1996)

Tav. 2 Figure di umani ed animali in composizioni di oscuro significato:
(sopra) plaquette au bison, trovata nella caverna di Raymonden, Francia;
(sotto) identico soggetto inciso su osso del Mas d'Azil (Ariège), Lorthet (Hautes-Pyrénées), El Pendo (Santander)

Tav. 3 *(sopra)* La *Venere* di Lespugue (Haute-Garonne), avorio, 14,7 cm, vista di profilo, di fronte e da tergo;
(in mezzo) La *Venere* di Hohle Fels (Schelklingen), avorio, 6 cm, è la più antica mai rinvenuta (31.000-40.000), vista di profilo, di fronte e da tergo;
(sotto) La *Venere* di Willendorf (Austria), pietra calcarea, 11 cm, vista di profilo, di fronte e da tergo

Tav. 4 Bastone forato visto da due lati, Laugerie Basse (Dordogne)

Tav. 5 Giovani stambecchi su propulsori in corno di renna: *(sopra,sinistra)* Mas d'Azil; *(sotto)* Bédeilhac (Ariège)

Tav. 6 Stambecco scolpito su propulsore del Mas d'Azil (Ariège)

Tav. 7 *(sopra)* Manovra del propulsore australiano;
(sotto) Teschio di orso sul bordo del presunto altare della grotta di Chauvet, vista laterale

Tav. 8 *(sopra)* Teschio di orso visto frontalmente: il teschio è orientato verso l'ingresso della caverna;
(sotto) due viste della roccia pendente della grotta di Chauvet

Tav. 9-11 Panoramica della parete sinistra dell'ultima stanza della grotta di Chauvet

Tav. 12 Impronte negative di mano: *(dall'alto al basso, da sinistra a destra)* Gargas (Aventignan); Cosquer (Marsiglia); Cosquer (Marsiglia); Gargas (Aventignan)

Tav. 13 (sopra) modalità di pittura delle mani apparentemente mutilate: i *Cacciatori Arcaici*, infatti, utilizzavano nella caccia un linguaggio composto da gesti e posizioni specifiche della mano;
(sotto) confronto dei gesti utilizzati dagli indigeni del Kalahari (Africa) nella caccia con le posizioni delle mani -i *mudras*- del teatro-danza Kathakali della cultura indiana.

Tav. 14 Stalagmiti somiglianti a corpi di mammut nella grotta di Pech Merle (Lot)

Tav. 15 *(sopra)* Disegni di mammut nella grotta di Pech Merle: probabilmente sono stati ispirati nella loro sintesi grafica da delle stalagmiti presenti nella stessa caverna [Tav. 14];
(sotto) utilizzo accidentale della forma della roccia per disegnare un bisonte nella grotta di el Castillo (Santander)

Tav. 16 *(sopra)* Pannello largo composto da più palmi di mano;
(sotto) Particolare

Tav. 17 *(sopra)* particolare di pittura a el Castillo (Sanatander) composta con impronte di polpastrelli; *(sotto)* bisonte punteggiato a Marsoulas (Haute-Garonne)

Tav.18-19 *(in alto, in centro)* Lo *stregone* di Trois Freres (Ariège) che "regna" sulla massa di animali; *(lato sinistro, sotto, lato destro)* tre particolari degli arabeschi di animali al di sotto dello stregone: da notare in basso a sinistra le due figure antropo-zoomorfe, isolate nella tavola seguente [Tav. 20]

Tav. 20 *(sopra)* Le due figure antropo-zoomorfe isolate;*(sotto)* la *scena del pozzo* della grotta di Lascaux (Dordogne)

Tav. 21 *(dall'alto verso il basso, da sinistra a destra)* Analoghe figure emblematiche: la già citata scena sulla *roccia pendente* in Chauvet (Ardèche) [presente anche a tav. 8-9-10-11]: da notare la sintesi grafica della vulva, del tutto simile alle *tre grazie* [Tav. 26]; il *löwenmensch* di Hohlenstein-Stadel, avorio, 31,1 cm, datata 40.000-35.000; il *sorcier* della grotta di Gabillou (Dourdogne)

Tav. 22-23 *(sopra)* Gli *uomini-uccello* di Altamira (Santander): da notare la simile postura, ripetuta per ogni figura;*(sotto)* l'*uomo ferito* di Pech Merle (Lot): da notare il disegno aliforme sopra la testa dell'uomo ferito

Tav. 24-25 La metamorfosi della *donna-bisonte* della grotta di Pech Merle (Lot). Estremamente affascinante è l'ambiguità della figura: il muso e le zampe anteriori del bisonte possono riferirsi ai piedi della donna, la gobba del diventa il prosperoso fondo schiena umano, le zampe posteriori si trasformano nei seni e nelle braccia, la coda a uncino diventa la testa. Nella stessa grotta è visibile tale metamorfosi anche con il mammut come parte animale

Tav. 26 *(sopra, da sinistra a destra)* Lo *sciamano* di Fumane (Verona) del 30.000 circa, raffigurante una figura con fattezze umane: ha una postura eretta, con testa di bovino e un oggetto in mano; l'*uomo ferito* di Cougnac (Lot): da notare l'inscrizione dentro alla sagoma di un mammut. interessante la similitudine con l'*uomo ferito* di Pech Merle [Tav. 22-23]
(sotto) le *tre grazie* nella grotta di Angles-Sur-l'Anglin (Vienne). L'incisione è stata soprannominata così perchè rappresenta tre corpi femminili vicini tra loro, con la forma della vulva ben evidenziata

Tav. 27 La prima rappresentazione complessa dove è ben visibile l'atto di una danza-rito presente nella grotta di Addaura (Sicilia). Al centro della scena si può notare un uomo e una donna presumibilmente in un atto sessuale. La scena risale al 10.000 circa, Mesolitico.

Tav. 28 *(sopra)* I Fosfeni: Max Knoll cercò di classificare i vari tipi di fosfeni indotti elettricamente. Basandosi sui rapporti di piú di 1000 volontari raggruppò i fosfeni in 15 categorie, ciascuna delle quali è qui rappresentata da un esempio e numerata secondo un criterio di affinità. Alcune figure corrispondono in un determinato individuo a uno stimolo ben preciso (da Oster,1970);
(sotto) esempio di fenomeni entoptici nelle caverne: alcuni "segni astratti" nella caverna dei Cervi di Porto Badisco

Tav. 29 *(sopra)* Lo *sciamano testa d'ape* di Tassili (Algeria) del 8.000 circa: da notare i funghi su tutto il corpo. Questa rappresentazione testimonia l'utilizzo o meglio la conoscenza di questi funghi locali allucinogeni da parte delle tribù;
(sotto) i tre *stage* della coscienza alterata: come la mente umana va verso uno stato di più profonda alterazione, le allucinazioni passano dalle scintillanti forme geometriche attraverso un vortice fino all'alterazione completa dei sensi (da Lewis-Williams,1988)

Tav. 30 Sciamani di gruppi etno-religiosi differenti: *(in alto a sinistra)* sciamano sami con il proprio tamburo; *(in alto al centro)* sciamano altay con tamburo; *(in alto a destra)* guaritore eschimese che esorcizza un bambino malato; *(In mezzo a sinistra)* sciamano goldes con le sue vesti;*(in basso a sinistra)* sacerdotessa siberiana con un costume da uccello; *(in basso a destra)* Un selvaggio Nyanga (Congo) con la maschera dell'uccello cornuto, da lui identificato con la propria "anima della foresta"(da Jung,1996)

Tav. 31 L'*uomo di Similaun* e i suoi tatuaggi: *(sopra)* fronte e retro della mummia con segnati i punti in cui sono presenti i tatuaggi in corrispondenza di problemi di artrite;*(sotto)* alcuni dei tatuaggi: è interessante vedere grandi analogie con le forme dei fenomeni entoptici [Tav. 28]