

“E’ un amore per il reale quello che si prova per un uomo del paleolitico che è morto da diecimila o da un milione di anni? Io credo di sì... quando troviamo in una tomba i frammenti del cranio di un uomo molto antico, è una memoria che cerchiamo di catturare.”
André Leroi-Gourhan

Rock-art, trance e sacro

Preistoria. Che cos’è? Intendo, indica davvero qualcosa di preciso per noi? O è piuttosto una parola che scivola fuori dal nostro mondo di conoscenza esperienziale?

Il termine “preistoria” è di per sé spiazzante perché proietta la nostra mente logica di fronte a una durata temporalmente indefinita e numericamente inclassificabile, se non con una concezione del numero, del tempo, decisamente ampia e approssimata. Ere, non anni o secoli, in cui ci si deve muovere con l’incertezza delle ipotesi, lassi di tempo che non possiamo realmente contare, e che dunque non possiamo concepire. Le nostre categorie di tempo-data-numero non sono sufficienti a ritagliare una porzione di spazio in quel periodo non storico che appare interminabile.

I primi ritrovamenti della comparsa dell’ominide sulla terra risalgono a tre milioni e duecentomila anni fa: si tratta degli australopiteci, il gruppo cui appartiene lo scheletro ritrovato in Etiopia nel 1974: Lucy, una piccola *australopithecina afarensis*, conosciuta anche come Dinkinesh, in lingua amarica “sei meravigliosa”, conservata ora al Musée de l’Homme di Parigi.

Da allora diverse specie di uomo si sono succedute, tra cui il cosiddetto *Homo habilis*, che compare sulla terra circa due milioni di anni fa, che ha lasciato le tracce della prima cultura umana: industria, tecnologia, strutturazione dei siti abitativi, caccia e raccolta di vegetali, costruzione di oggetti e utensili, come il percussore, un ciottolo scelto e lavorato per renderlo atto all’uso. La liberazione della mano, come sottolinea lo storico delle religioni Julien Ries, e nello stesso tempo la crescita delle facoltà intellettuali riflesse, elementi indispensabili per farne un creatore. Partendo da queste premesse la paleoantropologia, l’antropologia e la storia delle religioni sono giunte alla determinazione di un suo universo simbolico intenzionale e consapevole, quello che qui vorrei esplorare con le mie sole intuizioni d’artista, attraverso una delle sue più strabilianti espressioni, l’arte parietale. Dunque, due milioni di anni fa, *homo habilis* è anche *homo symbolicus*.

Il concetto di “arte” applicato al tempo preistorico, da pochi anni viene attribuito dai paleontologi a quei reperti che non sono legati ad un “uso”, come ogni altro utensile, e non sono ascrivibili alla categoria degli “ornamenti”, come pendagli o collane. Tali forme si presentano come piccole sculture, come le cosiddette “veneri della preistoria”, statuette che raffigurano stupendamente il corpo femminile, oppure sono pitture e graffiti sulle pareti delle rocce. Proprio della cosiddetta rock-art, arte sulle rocce delle caverne del paleolitico superiore, vorrei occuparmi in queste pagine, e in particolare dell’arte rupestre franco-cantabrica. Le grotte di Altamira, in Spagna, o di Chauvet, e di Lascaux, in Francia, sono infatti considerate tra le più belle realizzazioni di arte preistorica del mondo.

Forme simboliche, dunque, immagini. Molti studiosi si sono posti il problema dell’origine di queste forme e della loro interpretazione. Il paleoantropologo André Leroi-Gourhan distingue in esse *pittogrammi* da *mitogrammi*. I pittogrammi, genericamente segni dipinti, sono immagini che illustrano un’azione (come l’uomo rovesciato dal bisonte, sulle pareti dipinte di Lascaux, che sembra illustrare l’azione di caccia in cui il bisonte ha avuto la meglio sul cacciatore). Il mitogramma, invece, non presenta gli stadi di un’azione, ma raffigura i personaggi (gli animali, nell’arte parietale) che sono i protagonisti di un’azione mitologica. Distinzione che ricalca la definizione di Mircea Eliade di tempo “mitico, ciclico, sacro” e tempo “storico, profano”. Il pittogramma nella caverna iscrive una storia, oppure conta, enumera, comunque tenta un’operazione linguistica. Il mitogramma è della stessa natura delle immagini della pittura storica: non fotografa una realtà, ma ne crea un’altra. In sostanza, la differenza che intercorre tra il segno grafico di un numero, o il cartello stradale di divieto d’accesso, e *La vocazione di San Matteo* di Caravaggio.

Interrogato sul confronto tra l’arte paleolitica della zona franco-cantabrica e l’arte aborigena australiana, Leroi-Gourhan dice: “E’ un’altra cosa, molto diversa...l’arte australiana somiglia piuttosto all’incisione o alla pittura post-glaciali, alle opere della Valle delle Meraviglie nelle Alpi del Sud, a quelle della Val Camonica...tutto questo non ha niente a che vedere con l’arte paleolitica, che era arrivata a un punto di completa maturazione e, oserei dire, di accademismo e di decadenza; (rispetto all’arte paleolitica) le figure più recenti che conosciamo cadono in effetti nel figurativo più banale.” Il grande archeologo rivela anche un notevole intuito per le categorie estetiche, anche se chiunque osservi le pitture rupestri di Altamira o di altre grotte meravigliose come Niaux, Lascaux o Chauvet, non può non restare impressionato dalla bellezza di forme, dimensioni e colori. Nel 1994, tre archeologi si imbarcarono nella più antica e sorprendente delle grotte, la

grotta di Chauvet, datata 35.000 anni fa, che si trova nelle viscere delle Ardèche francesi. Questo il loro resoconto: “Soli, in quella vastità, illuminata dal debole bagliore delle nostre torce, fummo presi da una strana sensazione. Tutto era così bello, così nuovo, forse troppo. Il tempo era abolito, come se le decine di migliaia di anni che ci separavano dai produttori di queste pitture non esistessero più. Sembrava che avessero creato quei capolavori in quel momento. All’improvviso ci sentimmo degli intrusi. L’impressione era fortissima, eravamo schiacciati dalla sensazione di non essere soli; le anime e gli spiriti degli artisti ci circondavano. Potevamo sentirne la presenza; li stavamo disturbando.”

Ma è possibile datare l’inizio della capacità immaginifica umana? Nel 1952 l’archeologo Henry Breuil, si domanda come si siano potute formare le prime immagini nella mente dei primi uomini, e propone l’esistenza di un innatismo: dapprima l’uomo avrebbe “riconosciuto” la figura di un cavallo in una macchia sulla roccia, e quindi avrebbe deciso di “artefare” quella forma. Proprio come nel *Trattato sulla pittura*, in cui Leonardo insegna a riconoscere figure e volti nelle macchie di muffa sui muri, o nelle forme delle nuvole.

L’archeologo della preistoria non lavora a un vaso decorato o a un capitello, come l’archeologo classico, ma deve setacciare informazioni (date e dati) dal dente di un roditore, da un frammento d’osso, da un seme di pianta. Dati su cui è costretto a fare ipotesi, che vengono presto confutate da nuovi sistemi di misurazione del tempo sui reperti. Nella sua specialità confluiscono la paleontologia, l’etnologia, l’archeobotanica, la chimica. Ma anche l’arte, un’altra categoria concettualmente inafferrabile come il tempo preistorico.

Comunque sia, il fenomeno delle pitture rupestri, fatte le ipotesi sulle date e sulle tecniche, genera inevitabilmente un problema di tipo ermeneutico. La storia dell’arte studia fenomeni di tipo tecnico, sociologico, interpretativo, biografico, ma non affronta mai la domanda sul senso di fare arte, sulle motivazioni che possono aver spinto quell’artista, seppure anonimo, a produrre il suo intenzionale manufatto artistico. Si dà per scontata la motivazione di qualunque artista storico, dell’autore di icone o di un personaggio come Giotto, o come Picasso. Ma proprio Picasso aveva intuito l’enormità della portata dell’arte rupestre, dichiarando, con un geniale aforisma, che dopo Altamira l’arte è solo decadenza.

Riguardo ai prodotti intenzionali e non utensili della preistoria –che possiamo definire arte preistorica- il problema dell’ermeneutica, della sua interpretazione, del senso di un’arte così lontana nel tempo e così svantaggiata rispetto ai mezzi, alle tecniche, alle condizioni stesse del suo

esistere, non può non costituire un punto essenziale per la sua comprensione.

Nel saggio *Le religioni della preistoria* Leroi-Gourhan, con un arguto paradosso, immagina un essere intelligente proveniente da un altro sistema solare, e sprovvisto di mezzi per comunicare con noi. Entrando nelle chiese “vedrebbe degli agnelli, un asino e un bue, un gran numero di personaggi torturati, flagellati, feriti, agonizzanti, stesi sopra tombe. Che immagine si farebbe del pensiero cristiano? Come farebbe a passare dalla superficie deludente delle rappresentazioni alla profondità mistica dei concetti? La stessa cosa succede a noi a Lascaux. Come potrebbe il visitatore venuto da un altro pianeta fare una distinzione ideologica tra l’agnello cristiano trafitto da una spada e il bisonte colpito da una lancia?” Sulle pitture rupestri “il senso resta per ora ignoto...ci troviamo continuamente la strada sbarrata da recinzioni invisibili...il difficile è l’interpretazione.”

Chopping tools

Partirei da un manufatto preistorico molto interessante, precedente di molto le espressioni della rock-art. Sappiamo che *l’homo habilis* utilizzava il percussore, un attrezzo, un manufatto in silice o in ossidiana, perfettamente affilato e polito da un lato, a forma di amigdala; una mandorla facile da impugnare, maneggevole, tagliente e resistente ai colpi. I paleoarcheologi lo definiscono *chopping tool*, attrezzo per percuotere. Fu immediatamente chiaro e scontato che il *chopping tool* fosse un utensile per tagliare, scuoiare, battere.

Ma già nelle prime sepolture è stato ritrovato un percussore di tipo diverso: affilato dai due lati, e quindi non utilizzabile perché tagliente per chi l’avesse stretto in pugno, e inoltre colorato su entrambe le superfici; questo tipo di percussore viene definito “bifacciale”. Ma a che cosa potevano servire i “bifacciali”? Perché erano stati posati sui corpi dei defunti questi manufatti, così belli e preziosi? La scheggiatura bifacciale sembra attestare la ricerca di una simmetria –il rapporto tra l’altezza e la larghezza dei bifacciali coincide col rapporto “aureo” di 1/6 – e inoltre denuncia una preoccupazione di tipo estetico. “Questo bell’oggetto, scrive il paleoantropologo Yves Coppens, sembra attestare che, sensibile al simbolo, con questo gesto di offerta ai suoi morti, l’uomo avesse piena coscienza della propria umanità”. Secondo Mircea Eliade, il grande storico delle religioni, “è inconcepibile che questi utensili non siano stati investiti di sacralità”. Per Julien Ries, ci troviamo di fronte a una

“esperienza del sacro”. Nasce tra i paleoantropologi il concetto di *homo religiosus*.

Sepulture

Le stesse sepolture intenzionali hanno aperto la strada a una nuova interpretazione del manufatto. Per “sepoltura intenzionale” si intende la tumulazione di un corpo non casuale, bensì rispondente a requisiti ricorrenti e precisi.

Nel sito archeologico delle Arene Candide, a Finale Ligure, nel 1943 fu rinvenuta una tomba del paleolitico superiore particolarmente interessante ed emblematica di altre sepolture dello stesso periodo, conosciuta come la tomba del “giovane principe”. Pare infatti che lo scheletro fosse appartenuto a un giovane importante nella sua comunità, perché sepolto con alcuni segni di prestigio, come alcune vertebre di erbivoro, il cui foro poteva servire a tendere l’arco di corna di alce, per ridargli la giusta curvatura. Il cranio è decorato da una cuffia di conchiglie. Pare che il giovane si fosse avventurato in una caccia pericolosa, e fosse rimasto ucciso da una zampata di orso o di pantera (animali di una post-glaciazione). Per effetto della zampata il giovane perde la mandibola e la spalla sinistra, che nella sepoltura gli viene amorevolmente ricostruita in ocre rosse. La cura estrema di questa sepoltura, le conchiglie e la ricostruzione del corpo, rivelano una grande *pietas*, oltre a rafforzare la teoria di *homo symbolicus*.

Eliade, secondo cui i riti funerari costituiscono indizi inconfutabili dell’esistenza di una coscienza religiosa, ha insistito sulla posizione fetale nella quale sono ricomposti i corpi nelle sepolture, come sulla loro orientazione a est. Questo indicherebbe, secondo Eliade, l’intenzione di “unire la sorte dell’anima al corso del sole, speranza di una ri-nascita, cioè di una post-esistenza in un altro mondo”. Anche le conchiglie, incastonate nelle orbite o disposte come ornamento, sarebbero il segno di una credenza in una nuova vita ultraterrena, come l’uso frequente di ocre rosse, simbolo di sangue e di vita, secondo Ries “legata alla coscienza della Trascendenza”. Dunque le sepolture, utilizzate dall’alba dell’uomo, sono il segno incontrovertibile di un atteggiamento sacrale, di un senso di appercezione, attraverso l’esperienza della morte, di un al di là tanto intuito quanto ineludibile.

Le recenti analisi sul DNA delle ossa rinvenute a Cima de los Huesos, in Spagna, finora una delle sepolture più antiche, ne hanno spostato indietro la

datazione a 400mila anni fa. A quell'epoca, dopo la scomparsa degli ultimi australopiteci, e molto prima della comparsa di Homo Sapiens, l'uomo ha il controllo del fuoco e seppellisce i suoi morti. E, come nel pozzo di Cima de los Huesos, offre loro gli oggetti più belli di cui possa disporre, i bifacciali colorati. Un primo barlume d'arte decora l'antico gesto sacro della sepoltura.

“Lascaux era sicuramente un tempio. Tutte le grotte decorate sono santuari”.
André Leroi-Gourhan.

Ries e Coppens sostengono che la stazione eretta, implicando una diversa mobilità delle vertebre cervicali, rispetto alla posizione quadrupede, abbia consentito all'Uomo di sollevare il capo, e dunque guardare oltre la linea orizzontale, più in alto, verso il cielo, elemento determinante per la sua crescita intellettuale e metafisica.

All'inizio del *Trattato di storia delle religioni*, Eliade affronta lo studio sulla volta celeste: la sola contemplazione dell'universo celeste avrebbe provocato nella coscienza dell'uomo arcaico l'esperienza del sacro.

In un graffito, inciso 5.000 anni fa, che si trova presso Salamanca, compare una figura antropomorfa sul cui capo ruota un'intera volta celeste, tanti segni rotondi come astri e alcune stelle più grandi, con le loro punte di splendore.

Il senso del trascendente e di uno sguardo più alto, che ci rivelano le sepolture e la speranza della ri-nascita, e i disegni di stelle e astri nella caverna, possono sicuramente costituire un buon precedente per parlare di arte: in fondo la motivazione di ogni artista storico è da cercare in una dimensione non contingente, in quanto artista direi trascendente, anche se sto riferendo una posizione personale.

Pareti di roccia, figure e tecniche

Circa 15.000 anni fa, alla fine della glaciazione Wurm, i gruppi umani di cacciatori europei lasciarono numerosi segni del loro livello culturale nelle molte caverne franco-cantabriche e in alcune zone della penisola iberica. Precedente a questa datazione la grotta Chauvet, che come già detto, risalirebbe a circa 35.000 anni fa. Viene definita la cultura del Magdaleniano, cui dobbiamo le più belle pitture rupestri di tutto il Paleolitico. I soggetti dipinti in queste grotte sono quasi esclusivamente animali: quando compare, la figura antropomorfa occupa una porzione infinitamente minore. Gli animali

sono per la maggior parte bisonti e cavalli, ma anche Auroch (i tori preistorici), mammut, cervi; nella grotta sommersa di Péche-Merle, vicino Marsiglia, compare anche un pinguino. Leroy-Gourhan ha studiato la frequenza e le posizioni sulla parete dei singoli animali, evidenziando che molto spesso al centro della parete si trova un grande branco di bisonti, mentre compare un cavallo all'inizio della rappresentazione, come a guardia del branco, e un cavallo alla fine, a chiudere la grande immagine di gruppo. Ad Altamira, nella grande parete centrale, di circa diciotto metri di lunghezza per nove di larghezza, ci sono venti bisonti incisi sulla roccia e dipinti in rosso e nero, di circa 110-170 centimetri dalla testa alla coda; due cavalli, e una grande cerva di due metri e venti di lunghezza. Un grande bisonte maschio occupa una posizione isolata ma coerente col resto del gruppo: guarda verso l'uscita della grotta, come a voler difendere il branco. E' piuttosto evidente che gli artisti delle rocce si proponessero un effetto compositivo e di unità delle figure dipinte.

Dalle ricerche archeologiche si ipotizza l'uso di lampade per illuminare l'interno della caverna durante l'esecuzione del lavoro. Le lampade erano ricavate da pietre concave o fabbricate con l'argilla, e riempite di grasso animale, anche ricavato dal midollo osseo. Lo stoppino era creato con pelliccia animale, come anche i pennelli. Oltre ai pennelli vennero utilizzati arnesi affilati di pietra per incidere la roccia. Il disegno esterno della figura veniva realizzato con carbone, risultante dalla combustione di legno, mentre la figura veniva colorata con pigmenti come ocre e ossidi di ferro, realizzati sbriciolando ciottoli contenenti questi coloranti naturali, e amalgamandoli poi all'acqua per fissarli sulla parete. L'ossido dei pigmenti conferisce alle figure colorazioni che vanno dall'ocra al rosso, più raramente al viola-blu. Il pittore di Altamira sovrappone i vari pigmenti direttamente sulla roccia, non mescolandoli prima, con grande perizia tecnica. Studi precedenti ipotizzavano l'utilizzo di collanti come il midollo per agglomerare i pigmenti, ma si vide poi che lo strato di grasso si sarebbe staccato dalla parete umida della caverna, e quindi si dedusse che ciò che aveva conservato per tante migliaia di anni il colore sulle pareti era proprio l'utilizzo dell'acqua come agglutinante "magro".

Il supporto sembra scelto con altrettanta perizia. La roccia delle grotte è per la maggior parte di tipo calcareo, porosa, solcata da crepe e piena di protuberanze. L'umidità della parete facilita l'atto dell'incisione, come l'assorbimento dei pigmenti colorati. Ad Altamira, il pittore del gruppo dei policromi disegna le figure dei bisonti tenendo conto delle sporgenze, e nascono così figure come il bisonte che dorme accucciato e con le zampe piegate sotto il capo, o i bisonti inarcati, quello con la testa girata all'indietro,

o quello che muggisce con la testa allungata verso l'alto. Anche le crepe vengono utilizzate per segnare un'anca o un ventre, o più spesso la testa e il dorso; a volte le crepe vengono sottolineate col pigmento nero, o ne vengono create di artificiali incidendo la roccia con un attrezzo appuntito.

Artisti, cavalli e sciamani

Nel 2002 esce negli Stati Uniti un testo per molti versi rimasto unico: si tratta di *The mind in the cave*, di David Lewis-Williams, archeologo formatosi nelle caverne franco-cantabriche del paleolitico superiore. Il testo, accademico ma libero dagli schemi forse troppo rigidi di alcuni atenei europei, ci fornisce uno dei primi tentativi di indagine ermeneutica sull'arte parietale, partendo proprio dalle ricerche di Leroi-Gourhan. “La contemporanea l'archeologia francese e spagnola ritiene che siano necessari altri dati e “fatti” prima di poter “teorizzare”, ma, obietta Lewis-Williams, “in un secolo di studi conosciamo molti siti, sia sottoterra che all'aperto; abbiamo inventari dettagliati delle immagini della maggior parte dei siti; abbiamo mappe precise delle caverne che indicano l'esatta posizione di ogni immagine; abbiamo datato le immagini; conosciamo persino gli ingredienti dei pigmenti colorati utilizzati nelle pitture rupestri. Eppure, nonostante questa mole di informazioni, non conosciamo ancora il motivo per cui alcuni uomini di quel periodo entrarono nelle caverne di argilla francesi e spagnole per creare immagini nel buio totale della caverna”.

Lewis-Williams parte dal presupposto che le analisi precedenti non abbiano tenuto conto di due fattori essenziali: la complessità e la consapevolezza dell'uomo paleolitico. “L'intelligenza umana è senza dubbio importante. Ma lo è nella maniera in cui si comprenda che la cosmologia, l'esperienza della cosmologia, i concetti dei regni soprannaturali, e l'arte, tutto confluisce. E aggiunge: “secondo il mio modo di pensare, non c'è enigma archeologico più grande dell'arte del paleolitico superiore dell'Europa occidentale. Chiunque sia penetrato strisciando sottoterra lungo un passaggio stretto e totalmente buio per più di un chilometro, scivolando lungo banchi di fango e nuotando in laghi bui e fiumi sotterranei per trovarsi, alla fine di un viaggio così pericoloso, di fronte al dipinto di un mammut estinto o di un potente bisonte inarcato, non potrà essere più lo stesso. Infangato ed esausto, l'esploratore avrà guardato a quella infinita *terra incognita* della mente umana”. L'essenza dell'essere umano è uno scomodo dualismo di tecnologia “razionale” e credenze “Irrazionali”, afferma lo studioso. Lo sconosciuto artista della caverna possedeva la conoscenza razionale, “scientifica”, e l'abilità necessaria a costruire una lampada a combustione di grasso, ma anche una serie di

credenze che erano imperative per il suo apparentemente irrazionale viaggio sotterraneo.

Mircea Eliade in diversi testi del suo monumentale studio della storia delle religioni esamina lo sciamanismo e in particolare, nell'introduzione a *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, del 1951, afferma "Lo sciamanismo è una delle tecniche primordiali dell'estasi; esso è al tempo stesso mistica, magia, religione.... lo sciamano è anche un uomo-medicina, un guaritore, ma utilizza una tecnica che è propria a lui soltanto...è lo specialista di una trance durante la quale...riesce a comunicare con gli spiriti della natura...con un animale mitico... Certi elementi sciamanici li si incontrano allo stato isolato in diverse forme primordiali di magia e di religione e l'interesse che essi presentano è considerevole: perché essi ci fanno conoscere in quale misura lo sciamanismo propriamente detto (quello dell'Asia centrale e settentrionale, intorno cui si concentrano le ricerche di Eliade, *nda*) conserva un fondo di credenze e di tecniche "primitive"...". E riguardo agli animali, esseri "divini o semi-divini che aiutano lo sciamano...la maggior parte di questi spiriti familiari e ausiliari ha forme animali. Possono apparire sotto forma di orsi, cervi, uccelli...cavalli, eccetera." In particolare, sulla figura del cavallo nella tradizione sciamanica, Eliade osserva: "Nella mitologia del rituale sciamanico (...) è animale funerario e psicopompo per eccellenza, e viene usato dallo sciamano in vari contesti, come mezzo per pervenire all'estasi, cioè ad un'uscita da sé, che rende possibile il viaggio mistico. Questo viaggio mistico non ha necessariamente un itinerario infernale: il "cavallo" può anche permettere agli sciamani di volare negli spazi, di raggiungere il Cielo (...) il cavallo è un'immagine mitica della Morte e per questo entra a far parte delle ideologie e delle tecniche dell'estasi. Il cavallo porta il defunto nell'aldilà: attua la "rottura di livello", il passaggio da questo ad altri mondi". Sull'immagine del cavallo nelle pitture rupestri anche Leroi-Gourhan aveva tentato un'interpretazione, associandone la valenza a un universo maschile, di contro al bisonte, che sarebbe emblema femminile. Di fatto, l'artista paleolitico non crea immagini al solo scopo estetico, almeno non nel senso che noi attribuiamo al termine; la sua perizia e abilità tecnica è associata sicuramente a una funzione di tipo diverso, forse sacrale-celebrativa, ma ancora una volta occorre distinguere tra i termini.

In *The Mind in the Cave* Lewis-Williams esplora la possibilità che gli artisti del Paleolitico superiore utilizzassero immagini per stabilire e definire relazioni sociali, e che inoltre la creazione di queste immagini "primeve" avvenisse durante quelli che definisce "alterati stati di coscienza", in altre parole sperimentassero la cosiddetta "trance", o uscita da sé, tipica degli sciamani, nella caverna, divenuta un luogo "sacro".

“Gli uomini non” inventarono” delle immagini tridimensionali, né le scoprirono in segni naturali...al contrario, il loro mondo era già investito da immagini a due dimensioni. Tali immagini erano un prodotto del funzionamento del sistema nervoso umano durante stati di coscienza alterati e nel contesto di una consapevolezza di ordine più alto.” Nel capitolo intitolato “La caverna nella mente”, è citato il famoso passaggio della *Repubblica* di Platone in cui Socrate invita Glaucone a immaginare una caverna sotterranea, con un lungo ingresso che dalla luce esterna scende verso il buio. In questa caverna sono radunati alcuni prigionieri, costretti dalla nascita a poter guardare solo le ombre di statue e altri oggetti che alcuni uomini trasportano passando davanti all’imbocco della caverna. Non avendo alcuna conoscenza del mondo fuori dalla caverna, i prigionieri credono che le ombre siano la realtà. Nel suo adattamento dell’apologo, Lewis-Williams ipotizza che “la luce che penetra dall’alto catturi i prigionieri stessi e proietti le “ombre” della loro mente sulla parete in modo che essi le mescolino alle ombre degli oggetti esterni, creando un panorama multi-dimensionale. Non stiamo parlando solo della mente umana nella caverna; dobbiamo anche tener conto della caverna neurologica nella mente...Gli uomini del paleolitico superiore devono aver creduto, come i prigionieri di Socrate, che quelle immagini e quelle esperienze fossero parti di realtà”.

Da antropologo tenta poi di ricostruire il rito celebrato all’interno della caverna, prima di essere partecipato al resto del gruppo. Le testimonianze di alcuni gruppi di nativi americani, oltre al ricco patrimonio di dati raccolti da Mircea Eliade nel suo *Tecniche dell’Estasi*, e a diversi studi neurologici sul tema della trance mistica, servono a consolidare l’idea di Lewis-Williams dell’artista- sciamano. Questi, seguendo un rituale di trance, entra da solo nella sala più interna della caverna, attraverso una discesa a vortice, analogo al vortice mentale, il “vortice neurologico” per Lewis-Williams, che conduce, come afferma anche Eliade, alle visioni della trance. E’ difatti nei recessi più interni e sotterranei di luoghi come Altamira o Chauvet che troviamo le strabilianti serie di immagini di cui ci stiamo occupando. Fissando queste visioni sulle pareti, l’artista-sciamano afferma il proprio potere visionario, che sarà mostrato al resto del gruppo come testimonianza dello stesso potere e del rito che è avvenuto in quel luogo. Saranno così stabiliti tra lo sciamano e gli altri membri della comunità la divisione sociale e i ruoli reciproci.

Conclusioni

Qualunque fossero le intenzioni dei realizzatori di queste “sistine della preistoria” come vengono anche definite alcune delle grotte, è evidente che ci troviamo di fronte ad opere intenzionali, che con il nostro sistema concettuale

possiamo a tutti gli effetti definire “arte”. Le figure dipinte e incise denotano osservazione e conoscenza della struttura ossea e del movimento dell’animale raffigurato. Il tratto compositivo è deciso e fermo, la linea non è ripresa o cancellata ma procede con la sicurezza di un disegnatore esperto. L’intera opera è voluta e progettata nelle sue soluzioni tecniche e plastiche. “Questi bisonti pesano, respirano”, scrive Matilde Mùzquiz, la studiosa che creò la replica di Altamira; “se con l’occhio ci spostiamo da una un’immagine all’altra, le code, ciascuna in pose diverse, richiamano il movimento continuo della coda dei bisonti veri...L’autore ha trasferito la sua vita nell’opera: nella sala grande ci sembra di percepirne la presenza. La sua opera, scaturita dalla capacità creatrice, dalla conoscenze acquisite e da un intenso e prolungato lavoro, alla fine ne è stata pervasa.”

Le forme riprodotte, dai leoni di Chauvet ai bisonti di Altamira, ai cavalli di Lascaux, sono astrazioni interpretative, come ogni forma all’interno di un’opera d’arte. “Ce-ci n’est pas une pipe”, con cui Magritte intende che l’arte non è fotografia del reale, non è copia del vero, ma è piuttosto una sua interpretazione, del tutto unica e ascrivibile solo al singolo artista, è un concetto aforismatico che si adatta perfettamente anche alle figure dipinte sulle rocce di questa magnifica rock-art. Certo, rimane il mistero della loro funzione, che probabilmente non doveva essere unicamente artistica nel senso di “l’art pour l’art”, ma come tutti i misteri cesserà di essere tale se e quando verranno scoperti altri collegamenti che per il momento mancano, e proposte altre interpretazioni. L’ipotesi dell’artista –sciamano sembra essere molto plausibile, specie se consideriamo ogni artista come non-normativo rispetto al proprio ambiente storico e sociale. A questo proposito, così come Eliade aveva studiato il fenomeno sciamanico tra i Tungusi e i Buriati della Siberia, Lewis-Williams e la recente scuola paleontologica californiana indagano segni e simboli delle grotte franco-cantabriche attraverso l’esame della rock-art degli sciamani nativi americani, popolazioni passate al continente americano attraverso lo Stretto di Bering, e dunque “imparentate” con il ceppo siberiano.

Certo all’artista del tempo detto “storico” non si chiede di curare o di far piovere, ma non possiamo dimenticare le grandi intuizioni d’arte che hanno apportato elementi innovatori nella coscienza umana, basti pensare all’invenzione di Giotto della prospettiva, che cambiò il modo di vedere il reale, o le scandalose interpretazioni teologiche di Caravaggio, che oggi ci avvicinano al senso vero, carnale, del Mistero. L’arte “storica” è nata certamente anche allo scopo di glorificare o celebrare la stupefacente realtà della nostra esistenza, il senso della morte, la bellezza del cielo, le miracolose proporzioni della natura, il nostro legame (*religio*) con il

soprannaturale, sia pure quello intravisto in un pulviscolo di sole su un muro, o nell'acqua sporca di benzina di una pozzanghera. I nostri predecessori percepivano e rappresentavano appassionatamente questo legame, lo deduciamo senza dubbio dal seppellimento dei morti, e dall'arte che hanno impresso sulle pareti sotterranee delle rocce.

Teresa Maresca