



NARRAZIONE, COMUNICAZIONE, TRASMISSIONE NELL'ARTE PREISTORICA. UNA LETTURA PSICOANALITICA

Matilde Vigneri*

Abstract - Narration, communication and transmission in prehistoric art. A psychoanalytical interpretation
The author suggests a new reading of graffiti art in the Upper Palaeolithic, highlighting the development of self representation of man in the prehistoric art. Starting from the use of the intrinsic qualities of the cave walls, aimed to supply shapes and similitudes to the external reality observed and lived by a subject yet not represented, in the turning of the millenniums wall art shows the building up of a narrative text which becomes mirrors of the stages and the wall through which the human become self aware. From the negative imprinting of human hands, to the use of rock protuberances used as a sketch of animals or parts of human body, to the flourishing of iconographic art in the Palaeolithic age, Man starts to represent his own existence in a figurative artistic language which is symbolic, which bears testimony and starts the communications and the transmission of what is perceived. One could say that Man acquires a new knowledge acting within the world of phenomena to control them, know them, acquire them and make them his own, changing them and changing himself, operating according to his own image and drawing in the contest of a figured narrative scene, its own image. Hereby are commentaries drawn along this line and regard some engravings of the Epigravettian age in the Addaura cave and the representations of the Magdalenian period: the three composited figures and the Horned Corned God of the Trois Frères (Ariege 18000-15000) and the Well Scene of Lascaux (17000-11000).

Riassunto - Tra cielo e terra. Rappresentazioni mentali e cosmografie

L'autrice propone una rilettura dei graffiti del Paleolitico Superiore, sottolineando l'emergere dell'auto-rappresentazione dell'Uomo nell'arte preistorica. A partire dall'utilizzo delle qualità intrinseche delle pareti della grotta, atte a fornire forme e similitudini in attestazione della realtà esterna osservata e vissuta da un soggetto non ancora rappresentato, nel volgere dei millenni l'arte parietale mostra il costruirsi di un testo narratologico che si fa specchio delle tappe e dei modi attraverso cui l'essere umano prende conoscenza e vede se stesso. Dalle impronte in negativo di mani umane, all'utilizzo delle protuberanze rocciose per ricavarne abbozzi di animali o di parti del corpo umano, al fiorire raffigurativo del Paleolitico, l'uomo inizia a rappresentare la propria esistenza in un linguaggio artistico raffigurativo e simbolico che attesta e dà il via alla comunicazione ed alla trasmissione di ciò che è percepito. Potremmo dire che l'uomo acquisisce una nuova conoscenza agendo entro il mondo dei fenomeni per controllarli, conoscerli, acquisirli e farli propri modificandoli e modificandosi, operandovi a propria immagine e ricavandone, nel contesto di una scena narratologica raffigurata, la propria immagine. Vengono commentati in questa ottica i graffiti di epoca epigravettiana nella grotta dell'Addaura e alcune raffigurazioni del periodo Magdaleniano: le tre figure composte ed il Dio Cornuto dalla grotta di Trois Frères (Ariège, 18000-15000) e la scena del Pozzo di Lascaux (17000-11000).

Résumé - Narration, communication et transmission dans l'art préhistorique. une lecture psychanalytique

Je propose une relecture des graffiti du Paléolithique supérieur en soulignant l'émergence de l'autoreprésentation de l'homme dans l'art préhistorique. En l'espace de plusieurs millénaires, à partir de l'utilisation des qualités intrinsèques de la pierre, destinées à fournir formes et similitudes pour témoigner de la réalité extérieure observée et vécue par un sujet qui n'a pas encore été représenté, l'art pariétal montre la construction d'un texte narratologique qui reflète les étapes et les moyens à travers lesquels l'être humain prend connaissance et se voit lui-même. Des empreintes en négatif de mains humaines au développement des représentations du Paléolithique en passant par l'utilisation des protubérances rocheuses pour faire l'ébauche des animaux ou de parties du corps humains, l'homme commence à représenter sa propre existence dans un langage artistique, représentatif et symbolique qui atteste et entame la communication et la transmission de ce qui est perçu. Nous pourrions dire que l'homme acquiert une nouvelle connaissance en agissant dans le monde des phénomènes pour les contrôler, les connaître, les acquérir et se les approprier, les modifiant et se modifiant, les travaillant à son image et en tirant, dans le contexte d'une scène narratologique représentée, sa propre image. C'est dans cette optique que nous commenterons certains graffiti de la période magdalénienne : les trois figures composées et le Dieu cornu des Trois frères (Ariège, 18 000-15 000), la scène du puits de Lascaux (17 000-11 000).

* Matilde Vigneri
Medico Psichiatra. Vicario Università di Palermo.
Membro Didatta della Società Psicoanalitica Italiana

LA PROTOSTORIA NELL'ARTE PALEOLITICA: LE INCISIONI DELLE GROTTI DELL'ADDAURA (EPIGRAVETTIANO FINALE AGLI ALBORI DEL MESOLITICO 10000 A.C.).

Nelle vicinanze della città dove vivo, a ridosso del mare, in un tratto di bianca scogliera carbonatica lungo il versante settentrionale del caratteristico monte che sovrasta Palermo, si annida, incorniciato da uno splendido panorama, protetto nella profondità degli antri delle grotte, uno dei più famosi siti dell'arte preistorica, unico al mondo per le sue inusuali caratteristiche e dal suggestivo ed aureo nome di Addaura, *l'alloro* nella versione dialettale sicula. Gli imperscrutabili ostacoli, naturali e burocratici, della mia disordinata e mitica terra vi impediranno di accedere agli antri e di vedere dal vero, sulla parete sinistra della grotta più piccola, detta delle Incisioni, la scena, che pone il sito, portato alla luce negli anni '40 da un fortuito sommovimento a causa di una esplosione bellica, al centro della ribalta dell'arte preistorica¹. Allungata come goccia sulla parete, la composizione grafica, di cui è possibile osservare copia nel Museo Archeologico Regionale "A. Salinas", è popolata, caso limite nell'arte paleolitica (Epigravettiano finale agli albori del Mesolitico 14000-10000 a.C.) dalla presenza di ben sedici figure umane in una rappresentazione ambientale eterogenea ed articolata (Fig.1). In moduli stilistici ed atmosfere del tutto nuovi e straordinari per l'arte rupestre del tempo, la scena rivela, nel volgersi delle tematiche, l'intento narratologico dell'artista, la cui abilità riesce a mettere in opera straordinari piani prospettici, spaziali e contenutistici. Viene raffigurato un gruppo di persone, quasi un popolo, nel pieno dell'esistenza quotidiana. La maggior parte dei personaggi è addensata in alto, nella parte più misteriosa dell'incisione che ha ingenerato diverse interpretazioni e che raffigura quella che è stata letta dai diversi studiosi come una scena cerimoniale, sacrificale o come danza acrobatica. Disposto in circolo, il piccolo assembramento di gente circonda due figure umane centrali, poste in posizione orizzontale, con il capo coperto ed il corpo fortemente inarcato all'indietro (Fig. 2). Un tratto, forse una corda, collega collo, glutei e caviglie tenuti in trazione a giudicare dal tendersi ad arco della schiena, suggerendo una scena di auto strangolamento (secondo l'interpretazione e gli scritti di Sebastiano Tusa, noto archeologo siciliano, professore di Paleontologia presso l'Università di Napoli)². Se adottiamo l'ipotesi di un macabro rituale, più che una danza acrobatica come altri studiosi opinano, noteremmo, accentuandone il carattere cruento, come si possa ritenere che la fune inserita tra i glutei vada a legarsi al sesso. Vittime designate dunque, forse spinte vicendevolmente in aria dalle figure accovacciate con le ginocchia flesse e le braccia alzate, raffigurate nel momento subito successivo al "lancio". Le figure in piedi, che sembrano incitare o anche guardare le evoluzioni (nell'interpretazione degli acrobati) o la lenta agonia (nell'interpretazione del rito sacrificale), sono rappresentate di profilo nell'atto di danzare (Fig. 3), o di camminare in tondo o eretti in posizione regale, la possente coscia tesa indietro e l'altra lievemente ripiegata in avanti in una posizione di appoggio (Fig.4); l'artista riesce a rendere imponenti e maestosi i corpi, in perizoma e talora con evidenti astucci fallici, con un tratto che ben disegna l'armonia delle masse muscolari, la veristica arcuatura del dorso e delle spalle, la corposità degli arti, la rotondità dei glutei, delle cosce e dei polpacci ben torniti. Mancano invece del tutto i particolari anatomici delle mani e dei piedi (Fig. 5). È quasi sicuramente presente il copricapo cerimoniale, indossato da quasi tutti i personaggi dell'incisione: una maschera costituita verosimilmente da un protome di volatile, anteriormente dotato di becco e arricchito posteriormente da una vaporosa criniera di piumaggi. Il tutto ispira una atmosfera sacrale propiziatoria, che sembra includere, nelle modalità ritualistiche e nella bauta itifallica, l'allusione ad una divinità, forse ispirata al grande rapace delle rupi, "modello di idealità venatoria da temere, emulare, adorare ed ingraziare. In esso la società dei cacciatori faceva risiedere la *summa* di qualità eccelse all'uopo: vista infallibile, rapidità estrema, grande agilità e notevole forza" come dice Tusa. Più in basso, via via che ci si allontana dal rinserramento gruppale, in un mutare diacronico della scena, le figure umane sembrano consegnate ad affaccendamenti di una contestualità quotidiana, ritratte fra i propri animali tra i quali un'inerpicante bovide e due equidi incedenti a passo lento, uno più grande in primo piano ed uno più piccolo parzialmente celato dal primo. Dei due uomini, come rivela il sesso ben evidente, uno porta una fascia sulle spalle, l'altro, quasi di spalle e appena distante, è forse occupato alla mandria. Leggermente più in alto, in quello che potrebbe risultare il centro grafico della scena, sta l'unica figura femminile. Raffigurata di lato, sembra dover far conto nel movimento di un doppio fardello, poiché, seni turgidi e ventre prominente, la donna, vistosamente incinta, porta un sacco ricolmo sulle spalle leggermente piegate in avanti. È forse questa piccola figuretta, con tutta la sua forza simbolica e generativa, ad illuminare

1 Tusa S., "Sicilia Preistorica", Dario Flaccovio Editore, Palermo, 1994, pagg. 46-48.

2 Tusa S., *Il Mistero delle grotte dell'Addaura*, Kalos VII, 5, 1995, pag. 18 e seg.



l'opera di una qualità espressiva straordinaria in grado di conferire all'insieme un sapiente intento scenografico. Scrive Sebastiano Tusa, "L'efficacia e la riuscita della funzionalità narrativa di questa scena si basa su una capacità compositiva mai altrove registrata nel medesimo periodo." Un cosmo antropocentrico che commensura il fulcro dell'esistenza articolandovi generatività e trasmissione, lavoro e costruzione, religione e mondo delle idee, negli estremi della sacralità di una danza propiziatoria, forse terribilmente macabra (se vogliamo vedere nei due protagonisti i segni di una tortura in voga, l'autostrangolamento) e di una umanità socialmente individuabile. In un ritmo diversificato, quello rullante ed incalzante della ritualità sanguinaria e quello del procedere tranquillo degli eventi quotidiani ed in una prospettiva spaziale sapientemente distribuita, l'autore *scrive* una sorta di primo capitolo, narrativo ai nativi e rivelatore ai posteri. L'artista si rende così al contempo dicatore della Storia e compositore di regole atte ad ordinarla, in un quadro generale reso, dalla qualità descrittiva, Tavola Sinottica. Restiamo affascinati dall'effettiva bravura dell'ignoto artista nel riuscire a dare profondità alla scena, così come ci appare palese un intento semantico in cui l'ingegno prospettico induce al contempo lo svolgersi di proiezioni ideiche. "Potremmo scorgere una precisa metrica nel sapiente posizionarsi e dimensionarsi delle figure della scena principale, volontariamente inquadrare secondo un piano di osservazione obliquo rispetto al piano di azione, e nella maestria del dosaggio dimensionale delle figure, alcune più grandi alcune più piccole, evidentemente più lontane, realizzate con tratti più evanescenti e contorni più sfumati", così come d'altro canto non ci sfugge la prosodia concettuale dell'insieme. Il *corpus* raffigurativo, nel suo polimorfismo e nelle sue differenziazioni, sembra penetrare e restituire all'osservatore profondità di pensiero e i segni di un immaginario collettivo del tutto straordinario nel panorama artistico preistorico. In esso si protende un "ponte di comunicazione³ fra l'osservatore attuale, il ricercatore, gli osservatori preistorici, le popolazioni estinte, e l'intento narratologico dell'artista; le funzioni pittoriche ed esistenziali si articolano, nella diversa localizzazione delle raffigurazioni umane, con gli animali relegati in posizione periferica, attorno a tre vertici dominanti: estetico, magico e "mediale, cioè atti a tramandare messaggi, nozioni e scienza, ad altri o ai posteri" (*ibidem*). In tal senso il linguaggio delle immagini dell'incisione dell'Addaura, appare funzionale al costituirsi di una forma storica di trasmissione di idee fortemente sostenute non solo dalla pregnanza estetica ma anche da una espressione grafica complessa e codificata dove è possibile individuare costanti tematiche e topografiche di un vero e proprio sistema di trasmissione culturale, dotato di una peculiare sintassi artistica. La lettura e la comprensione del testo va dedotta attraverso un confronto dialettico di molteplici tasselli di interpretazioni parziali, scaturite dall'analisi topologica e semantica delle raffigurazioni e delle scelte tematiche in relazione implicita tra loro. Il linguaggio figurativo del particolarissimo reperto dell'Addaura appare principalmente mirato alla narrazione ed alla comunicazione di fatti, e delle "idee" ad esse relativi, legati alla vita quotidiana, con fortissima carica simbolica ed emotiva. È interessante notare come Tusa, nei suoi scritti, ponga in relazione la portata simbolica delle incisioni ad un vero e proprio bisogno umano intrinseco al tempo, alla cultura ed all'ambiente, in una sorta di doppio circolo ermeneutico, per dirla con Quine. Secondo Tusa, sperimentazione artistica, primitivismo tecnologico, fragilità ambientale e aloni emotivi sostengono una carica simbolica che si impone suppletivamente alla sopravvivenza⁴.

L'ARTE DEI TROIS FRÈRES E L'ORIGINE DELLA RAFFIGURAZIONE UMANA (PERIODO MAGDALENIANO 18000-15000).

Le incisioni dell'Addaura ci appaiono suggestive di una loro potenza narratologica in quella che può essere considerata una delle prime testimonianze (se non la prima in assoluto) del passaggio tra rappresentazione e cronistoria di un gruppo umano socialmente articolato. Se il racconto semantico del complesso artistico ci appare come una citazione esaustiva atta a riferire di sé a qualcuno (lo spettatore di allora come gli attuali studiosi e visitatori) tale da evocare l'idea di una vera e propria relazione tra le parti, con l'intento, e comunque il risultato, di informare sui diversi livelli esistenziali dell'uomo di quel tempo, altri siti, forse di una manciata di migliaia di anni più antichi, ci parlano della vita dell'uomo e delle sue origini, nell'ottica di una nativa capacità di autoraccontarsi ed autodescrivere. E se la potenza dell'arte diviene nell'opera dell'Addaura strumento di un processo di conoscenza paleontologica attraverso una minuta descrizione, con una voluta attenzione ai par-

3 Tusa S., *Arte rupestre in Sicilia, Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici* 1985.

4 L'incisione cioè racconta come le quotidiane pratiche agro-pastorali nel contesto tecnologico-inventivo, del momento, fossero basate sulle capacità individuali e di gruppo di competere con una natura misteriosa e sopraffatta, capacità che venivano sorrette e potenziate dall'eccitazione sensoriale acuite da riti e pratiche di autoesaltazione e veicolate dal potere e dal carisma dell'occulto.

ticolari, tale da darci il senso di un efficace reportage di situazioni diversificate di contesti culturali in un periodare che si fa storico, è la stessa spinta artistica nel ritrovamento di reperti in altri siti a renderci l'idea, o a darci l'impressione, di come l'uomo abbia potuto giungere, come per un graduale rispecchiamento, alla percezione di sé come individuo; un'entità diversificata nel contesto esistenziale in cui viveva, attraverso la percezione di quella stessa natura da cui era necessario difendersi eppur taumastica nella sua magnificenza. Nel sud ovest della Francia a Montesquieu-Avantès nel dipartimento di Ariège, in una grotta che prende il nome di Trois Frères, in onore ai tre figli del suo scopritore (Bégouen, 1910), si trovano forme incisive e pittoriche che sembrano costituirsi come antecessori di un Io umano in grado di autodescriversi⁵. E anche se mi è nota l'interpretazione che vede nelle raffigurazioni dei Trois Frères un'espressione di credenze e di riti magico-religiosi, non posso fare a meno di fronte all'essere fantastico cui si dà il nome di *Dio Cornuto*, così come di fronte all'*Uomo Bisonte*, e ancor di più alle *tre figure composite*, di pensare alle *metamorfosi* di un processo psichico attraverso cui l'Uomo perviene, in un passaggio *intermodale* di elementi percettivi via via più complessi, ad un nuovo sistema di conoscenza. Dalle rappresentazioni animali, raffigurate con pregevolissimo naturalismo, eseguite in profondi e sottilissimi tratti incisivi, pittoricamente riprodotte, sembra scaturire la nascita stessa del sentimento di sé, sia pure attraverso una versione forse di transizione, divinizzata o magica. La figura del Dio Cornuto (Fig. 6), collocata più in alto delle altre, con il suo corpo di cavallo, la testa e gli occhi rotondi e becco quasi di uccello incorniciata da una fluente barba e sormontata da corna di cervo, è tuttavia eretta, i piedi e le mani, *profondamente umani*, ben in mostra. Gli studiosi della materia sono incerti se si tratti di una immagine divina o di un uomo mascherato intento ad una qualche pratica apotropaica, ma è forse in questo tratto di incertezza fra divino ed umano che sta l'*apparizione*: si tratta comunque di una delle rare e prime presenze di raffigurazione umana, sia pure in versione ibrida, chimerica. L'Uomo entra in scena con una gradazione trasfigurativa dall'insieme di incisioni (Fig. 7), costituite in sequenza da una renna maschio dalle zampe palmate scalpitanti sul suolo, una renna femmina dalla testa di bisonte con le zampe anteriori sollevate ed un essere composito uomo-bisonte, detto "lo stregone con l'arco musicale", con una testa cornuta, il gibbo e la coda animaleschi ma ben eretto, con arti inferiori umani ritratti nel movimento del camminare e tra le mani-zampe protese di fronte a sé un arco da caccia portato alla bocca come fosse un flauto (o anche esalante dalle labbra il fiato della vita). Le incisioni delle pareti della grotta di Ariège, lo stregone con l'arco musicale, il potentissimo Dio-cornuto e l'uomo-bisonte, tutti con il sesso ben eretto, sembrano mostrare, come figure *mitologiche zooantropomorfe*, le trasmutazioni attraverso le quali l'istanza organizzatrice dell'io messa in moto attraverso il sistema percettivo costruisce la propria immagine per così dire traendola dalle sensazioni ingenerate dall'esperire la realtà, sensazioni che creeranno a propria volta nuovi modi di percepire, sentire, pensare la realtà esterna e quindi nuovi modi di essere.

IL SIMBOLISMO E LA PREISTORIA: LA SCENA DEL POZZO DI LASCAUX (PERIODO MAGDALENIANO 17000-11000)

Nel suo bell'articolo "Lo stile, perversione e trasmissione del senso", François Sacco⁶, Psicoanalista studioso di Preistoria, scrive: "L'immagine", l'immaginazione, la fantasia, l'inventiva, la creazione, "compie il miracolo: rende la realtà esterna omogenea alla psiche". Di tale straordinaria trasformazione parla un'altra famosissima scena delle prime raffigurazioni pittoriche della preistoria dove è possibile recepire il comparire della figura umana, questa volta distinta dall'animale. Una rappresentazione di sé che si costituisce come struttura di senso in grado di costruire vie d'accesso ad altre strutture di senso, antesignane del processo di narrazione. La magnifica scena del pozzo di Lascaux coinvolge lo spettatore in qualcosa che va di molto oltre l'immediato sensibile. (Fig. 8). Vi si vede, in un disegno di squisita fattura, in posizione centrale tra altri animali un grande bisonte dai bellissimi colori ocra e nero, ritratto in tutta la sua possanza, colmo di furore, la coda rivolta in alto, pronto a colpire a testa bassa con le terribili corna arcuate. Il pelo, fluente lungo il corpo e irto sul dorso, la testa reclinata, lo sguardo laterale fanno *percepire* la determinatezza all'attacco ed alla distruzione. Disteso ai piedi del temibile animale, disegnato dalla stessa mano in un contrasto stupefacente con tratti poverissimi, esili da bambino di pochi anni, poco più che un abbozzo, si vede (unica figura antropica dipinta nella grotta) un omino con una forma di uccello al posto della testa: semplici linee nere tratteggiano le braccia allargate, le mani ben abbozzate da quattro linee, le gambe unite

5 Viallou D., *L'art des grottes en Ariège Magdalénienne*. XXIIe supplément Gallia Préhistoire, Ed. CNRS, Paris, 1986, p. 245.

6 Sacco F., *Lo stile, perversione e trasmissione del senso*, Relazione letta all'Università degli Studi di Palermo



con i piedi appena flessi, un piccolo cilindro per busto come nei disegni infantili. Nella contrapposizione pittorica, certamente voluta, ci si accorge tuttavia del particolare forse più importante: l'animale ritratto con abilità, precisione realista e fortissimo talento artistico, è mortalmente ferito da una zagaglia con le viscere che fuoriescono in rotolanti volute fuori dal basso ventre, mentre il piccolo omino, indifeso, puerile, soggiacente a quella che potrebbe sembrare una sconfitta, mostra in grande evidenza, con una netta linea nera, il fallo eretto. Attorno alla scena sono distribuite varie raffigurazioni tra cui un uccello su una specie di trespolo disegnato con gli stessi tratti infantili dell'omino, e poi ancora frecce e altre forme geometriche che danno la sensazione di trascrizioni in una qualche formula iconografica e di una prima traduzione segnica del senso. Non è tanto il significato intrinseco del disegno, nelle molteplici interpretazioni proposte (una scena di caccia, una *trance* sciamanica), che si intende sottolineare, quanto piuttosto ciò che l'intera scena evoca. È come se si assistesse, nella dirompente forza vitale delle due figure ingaggiate nella suprema lotta contro la morte e per la sopravvivenza, all'insorgere di un significato che attraverso lo sguardo si *impone* della realtà in una valenza allegorica e narratologica. Nella stupefacente bellezza del capolavoro del Pozzo di Lascaux, la nascita dell'arte appare come la "*nascita stessa*" dell'uomo⁷, in un esprimersi dell'animo che è contemporaneamente un agire "entro il mondo dei fenomeni" per acquisirlo e farlo proprio, controllarlo ma anche conoscerlo e conquistarlo modificandolo e modificandosi. Vi si legge una traduzione emotiva degli eventi che si trascrive in arte sotto la spinta di "un addensamento psichico che urge, richiede e dirige una forma"⁸. L'ambiguità ed il contrasto figurativo fra l'accuratezza e la pregnanza estetica del bisonte e il tratto esile e infantile dell'omino itifallico ci consente di ravvedere un traslato suppletivo della realtà riprodotta. Nel rapporto di sostituzione simbolica tra naturalità della bestia e la nuova esile essenza di un Uomo che inizia a sperimentare la capacità di rappresentare sé stesso è possibile cogliere il rapporto che lega la possanza del trauma alla rappresentazione percettiva che da esso si genera, ed in ciò la scena stessa suscita in colui che guarda un valore di senso originario, che compare proprio nel momento in cui qualcosa nell'Uomo si sottrae all'egemonia della Natura. Le sembianze umane, nei tratti rudimentali, a fronte della forza estetica ed artistica dell'animale, evocano una sorta di fondamento ontologico che si afferma attraverso una mancanza. Nello scarto dei due statuti figurali si può ravvisare un profondo livello di senso sotterraneo che attiene presumibilmente ad una condizione psichica di impensabilità o di non-ancora pensato. Il *non-ancora* insito nei tratti elementari, infantili, dell'omino itifallico, è rapportabile alla figura simbolica ideogrammatica tratteggiata eretta su un trespolo in basso all'uomo. (È interessante notare come questi simboli di una testa d'uccello, sul volto dell'omino e subito sotto in quello che potrei considerare un ideogramma, unici fra i 500 circa di cui sono cosparse le pareti della grotta di Lascaux, sia lo stesso che gli uomini, socializzati, complessamente narrati, storicizzati, dei graffiti dell'Addaura portano sul volto). Tale enigmatico ma suggestivo raddoppio, dell'uomo itifallico e del simbolo, propone, rispetto alla maestosità dei tratti e della colorazione del bisonte, l'immissione di una novità, il *nuovo* in una messa in forma non come riproduzione o copia del reale ma come l'anelito, la spinta ad una visibilità non altrimenti visibile, ci ricorda Merleau-Ponty⁹. Un'essenza non della forma, come per il bisonte o per la magnificenza estetica degli altri animali, ma di qualcosa che ha "forma esclusiva nel suo dovere essere pensato", come dice Bion in "Trasformazioni"¹⁰. Assistiamo cioè nella scena del pozzo a qualcosa che trascende la forma nel suo volgersi in pensiero. In questo, più che non nell'esperienza terrificata del reale, consiste la matrice del "trauma" originario del pensiero umano¹¹. L'omino, atterrato, vinto, "chasseur chassé" come lo chiama Denis Vialou¹² è disegnato, nello stesso tratto nero riservato alle grafiche simboliche, con il fallo vistosamente eretto. Ed è proprio quella silhouette umana denudata dei suoi caratteri realistici a mettere in valore, simbolico e reale al contempo, il fallo nel suo carattere generativo. Incorniciato da una coltre simbolica, l'omino nel tratto e nella testa d'uccello, forse come suggerisce Sacco per un divieto o per un tabù, assume esso stesso una immagine di transito fra simbolizzazione e narrazione, fra esperienza e rappresentazione immaginifica, così come l'intensità e la ricchezza artistica sembrano tracciare l'inizio di una narrazione, di una storia e della sua comunicazione, dando *corpo* alla peculiare consistenza del pensiero ed al suo carattere di trasmissibilità in quegli aspetti che lo spettatore, al di là del volgersi dei tempi, è

7 Bataille G., *Lascaux. La nascita dell'arte*. Mimesis ed. Milano 2007

8 Vigneri M., *Introduzione a Il centro dell'Uomo. Psicoanalisi e preistoria*, Flaccovio ed. Palermo, 2005.

9 Merleau-Ponty, (1964) *L'occhio e lo spirito*, Milano SE, 1989.

10 Bion W.R. "Trasformazioni - Il passaggio dall'apprendimento alla crescita", Ed. Armando Armondi 1973, Roma.

11 Borutti S., "Immagine e conoscenza nelle scienze umane", Rivista di Psicoanalisi n.1.2008, Borla, Roma, pag.160 e seg.

12 Vialou D., *L'art des cavernes. Les sanctuaires de la Préhistoire*, Le Rocher, 1987, Paris.

portato a notare. L'artista di Lascaux nel cominciare a guardare il suo mondo rendendolo diverso, eleva l'arte non al *guardare qualcosa*, ma al *guardare secondo qualcuno*. Ancora una volta l'ambiguità è duplice: ciò che appare è visto per così dire da un doppio sguardo proteso a riconoscere nell'altro una qualche appartenenza di Sé biologicamente invisibile ma incorporata, acquisita, fatta propria attraverso il proprio vissuto. Nel vedere (e sentire) un'esperienza nella sua complessità e nel volere comunicarla attraverso la narrazione (e la creazione artistica) credo inizi la civiltà storica.

Nel pozzo di Lascaux vi è una sorta di distanziamento letterale, proprio del guardare (e del ritrarre), ma anche sostanziale: la raffigurazione di qualcosa che ancora si sottrae, non del tutto configurata se non che per il sorgere di una idea che ha tuttavia scatenato. La creazione artistica, la sua espressione, nasce forse non tanto da una interpretazione del reale quanto da un distanziamento da esso. In tal senso, l'arte viene intesa come fuga dalla realtà, come rifugio mentale dove ciò che viene psicologicamente censurato o temuto viene tuttavia espresso dalla rappresentazione artistica. Alberto Oliverio, professore di psicobiologia della Sapienza, afferma: "....le immagini mentali, parte essenziale dei modelli interiori della nostra mente vanno "oltre" la capacità sensoriale, danno forma a concetti che l'artista traduce in forme e allestimenti che comunicano agli altri l'essenza di un mondo celato, dischiudendone simbolicamente le dimensioni nascoste."

È così che a partire dall'utilizzo delle qualità intrinseche delle pareti della grotta, atte a fornire forme e similitudini in attestazione della realtà esterna osservata e vissuta da un soggetto non ancora rappresentato, nel volgere dei millenni l'arte parietale preistorica¹³ mostra il costruirsi di un testo narratologico che si fa specchio delle tappe e dei modi attraverso cui l'essere umano *vede* se stesso e prende conoscenza della propria identità e della propria storia. Dalle impronte in negativo di mani umane, all'utilizzo delle protuberanze rocciose per ricavarne abbozzi di animali o di parti del corpo umano, al fiorire raffigurativo del Paleolitico, l'uomo inizia a rappresentare la propria esistenza in un linguaggio artistico raffigurativo e simbolico che attesta e dà il via alla comunicazione ed alla trasmissione di ciò che è percepito.

13 Roussot A. *L'art préhistorique*, Sud Quest ed. Luçon - France 1994.



Fig. 1. Grotta dell'Addaura (Palermo). Incisione rupestre. Per gentile concessione di Flaccovio Editore.



Fig. 2. Grotta dell'Addaura (Palermo). Incisione rupestre. Particolare. Per gentile concessione di S. Tusa.



Fig. 3. Grotta dell'Addaura (Palermo). Incisione rupestre. Particolare. Per gentile concessione di S. Tusa.



Fig. 4. Grotta dell'Addaura (Palermo). Incisione rupestre. Particolare. Per gentile concessione di S. Tusa.



Fig. 5. Grotta dell'Addaura (Palermo). Incisione rupestre. Particolare. Per gentile concessione di S. Tusa.



Fig. 6. Grotta dei Trois-Freres (Ariège). Essere composito, chiamato il "Dio cornuto", dipinto e inciso. Da Sacco e Sauvet, *Il centro dell'uomo. Psicoanalisi e preistoria*, Flaccovio Editore, 2005.



Fig. 7. Grotta dei Trois-Frères (Ariège). Insieme di incisioni costituito da tre figure composithe: una renna maschio dalle zampe anteriori palmate, una renna femmina dalla testa di bisonte e un essere composito uomo-bisonte detto l' "Uomo con l'arco musicale". Da Sacco e Sauvet, *Il centro dell'uomo. Psicoanalisi e preistoria*, Flaccovio Editore, 2005.



Fig. 8. Scena del pozzo di Lascaux (Dordogna). Foto N. Aujoulat. Da Sacco e Sauvet, *Il centro dell'uomo. Psicoanalisi e preistoria*, Flaccovio Editore, 2005.