

SPAZIO E SCIAMANESIMO NELL'ARTE PALEOLITICA

Matteo MESCHIARI, Modena, Italy

1. Un confronto tra sciamanesimo e arte rupestre paleolitica è doppiamente insidioso, perché da un lato tale arte è il residuo di un complesso di credenze, e cioè ci è giunta parzialmente, priva per lo più del suo contesto etnologico; dall'altro, lo iato temporale che separa il Paleolitico dalle prime osservazioni scientifiche sullo sciamanesimo storico è enorme. Tuttavia, oltre ogni scetticismo, un accostamento appare legittimo, e gli studi recenti in materia sembrano aver adottato una linea di interpretazione più organica e rigorosa che in passato.¹ Il punto, infatti, non è riconoscere affinità parziali -o addirittura marginali - tra arte preistorica e pratiche sciamaniche; il punto è confrontare sotto molteplici aspetti degli interi modelli, dei sistemi complessi.

Il mio contributo vuole allora verificare la possibile connessione tra arte paleolitica e cultura sciamanica, analizzando l'idea di spazio che è sottesa a entrambe. La percezione e la rappresentazione dello spazio, infatti, sono fenomeni complessi, che variano considerevolmente a seconda dei popoli, dell'epoca e dello stadio culturale. L'idea stessa di spazio implica una visione strutturata delle cose, e spesso, a partire dalle sue manifestazioni, si possono identificare alcuni archetipi-chiave di un pensiero o di un'intera cultura.² Il mio intento, quindi, è confrontare la percezione dello spazio nella cosmologia sciamanica e la rappresentazione dello spazio nell'arte parietale paleolitica, limitando la mia indagine per quest'ultima ai soggetti animali di area franco-cantabrica. L'idea che voglio sostenere è che tanto nella cosmologia sciamanica quanto nell'arte preistorica lo spazio è pensato allo stesso modo.

2. Prima di procedere a un confronto diretto però, occorre avviare una discussione sul concetto di immagine e sulla sua 'ambiguità', un passo indispensabile per affrontare da un punto di vista formale e filosofico l'idea di dualismo nelle culture sciamaniche o affini. Secondo la *Filosofia delle immagini* del filosofo francese Jean-Jacques Wunenburger,³ l'immagine è «una rappresentazione concreta, sensibile di un oggetto, materiale o concettuale, presente o assente dal punto di vista percettivo, e che intrattiene un tale legame col suo referente da poterlo rappresentare a tutti gli effetti e consentirne così il riconoscimento e l'identificazione tramite il pensiero».⁴ Ma la natura dell'immagine è ambigua,

¹ Cfr. Lommel 1968, Lewis-Williams 1996, ma soprattutto Clottes & Lewis-Williams 1996 e 1997, e Clottes 1998. La critica più radicale all'ipotesi sciamanica è in Lévi-Strauss 1973, p. 398.

² Della vastissima bibliografia sul concetto di spazio, ho utilizzato in particolare: AA.VV. 1982 e 1996, Bachelard 1957, Levy, Segaud 1983, Panofsky 1993, Meschiari 1997.

³ Wunenburger 1999.

⁴ Wunenburger 1999, p. 5.

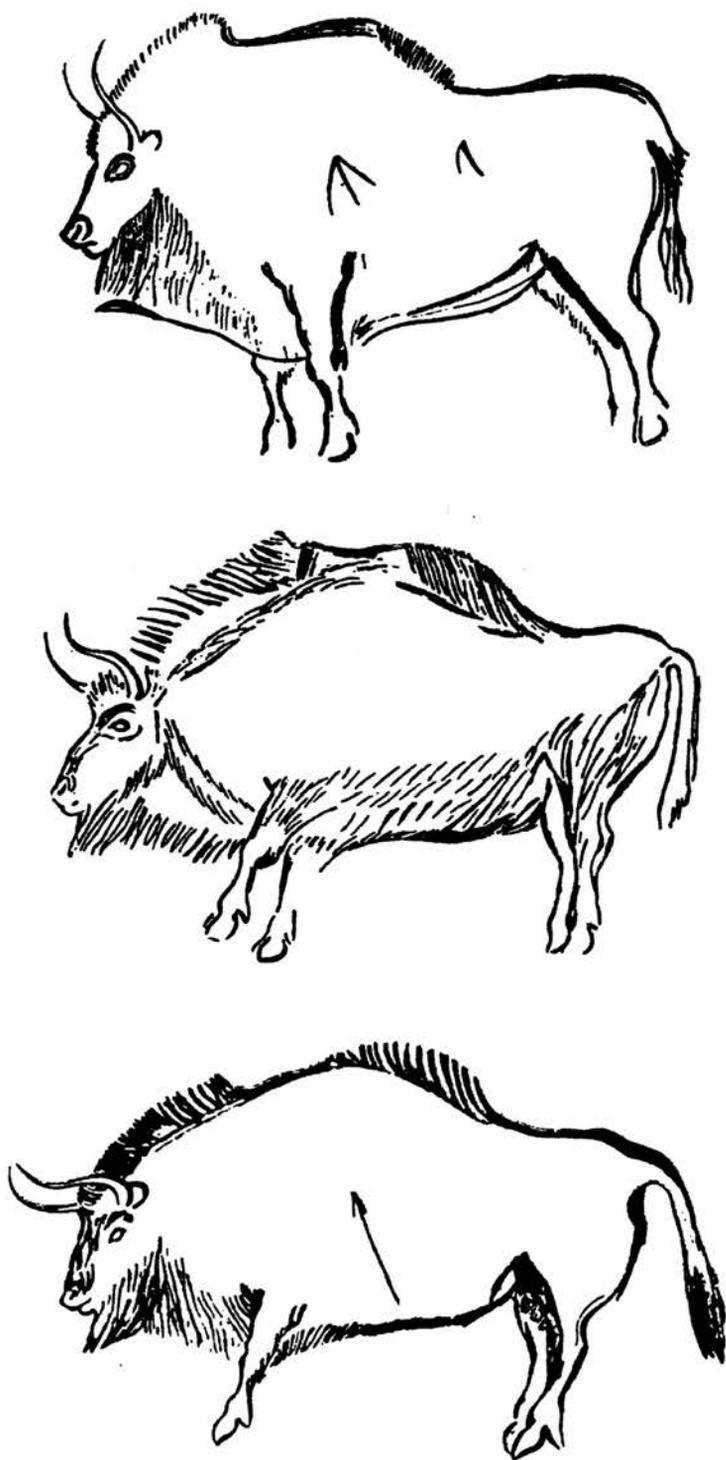


Fig. 2. Niaux, Ariège, Francia. (rilievo H. Breuil; Archivio WARA W02301, W02302, W02303).

perché da un lato si distingue dalle cose reali che rappresenta, e dal lato opposto si distingue dal concetto mentale che è in grado di veicolare. In altre parole, l'immagine si colloca a mezza via tra il concreto e l'astratto, tra il reale e il pensato, tra il sensibile e l'intelligibile. Questa sua ambivalenza, che ne rende così difficile lo studio, è però fonte di ricchezza, perché un'immagine non è mai solo la rappresentazione di una cosa o di un'idea, qualcosa di fisso e definitivo, ma è veicolo per esplorare significati potenziali, è uno spazio fecondo che non solo nasce da un pensiero, ma è anche in grado di produrne.

Per chiarire tutto questo vorrei proporre subito due esercizi di lettura sull'arte paleolitica. Per il primo prendo ad esempio alcuni bisonti della grotta di Niaux in Ariège. Il disegno di insieme come alcuni dettagli, ad esempio la cura anatomica degli zoccoli, l'orientamento delle setole, la prospettiva delle zampe, ci fa dire che l'immagine che abbiamo davanti è realistica, o quanto meno che intrattiene con la realtà, col bisonte reale, un rapporto preciso e diretto.⁵ Tuttavia possiamo anche dire che nonostante la ricchezza e l'esattezza dei particolari l'immagine semplifica notevolmente la realtà. Molti dati della percezione reale come il colore, le sfumature del pelo, le ombre, il volume e le striature dei fasci muscolari e altri mille dettagli sono andati perduti, tralasciati deliberatamente a vantaggio di un compendio della realtà. Ora, non vi è dubbio che l'uomo del Paleolitico fosse portato a credere che esisteva un legame intimo se non addirittura un'identità totale tra bisonte reale e immagine del bisonte. In una dimensione sacrale dell'arte la cosa non può stupire. Ma la credenza non è la *percezione*, e a livello di percezione nemmeno l'uomo del Paleolitico poteva illudersi che un bisonte e il disegno di un bisonte appartenessero alla stessa categoria di fenomeni. In altre parole, l'oggetto e la sua immagine possono essere fideisticamente la stessa cosa, ma bisogna ammettere che lo sono secondo piani differenti della realtà. È esattamente in questo senso che l'immagine, che da un lato è caratterizzata da un *deficit* di informazione rispetto alla realtà, dall'altro è portatrice di un *surplus*, di un significato potenziale che inizialmente sfugge alla coscienza.⁶

Prima di trarne alcune conclusioni di massima prendo un esempio più complesso, questa volta dalla grotta Chauvet, nell'Ardèche. È il pannello dei rinoceronti in prospettiva. Qui l'immagine non è nata come la vediamo, perché da un'analisi più attenta possiamo notare che i rinoceronti non sono stati dipinti tutti nello stesso momento.⁷ In altre parole c'è una stratigrafia, una diacronia piuttosto complessa che ha visto un'immagine iniziale complicarsi e strutturarsi fino al

⁵ Cfr. Graziosi 1987, pp. 188-89.

⁶ Cfr. Ivi, pp. 278-79: «La forma simbolica si distingue dai segnali e dai segni in quanto il significato semiotico vi risulta raddoppiato da un sovraccarico di senso che non dipende più da un semplice codice», e inoltre, p. 271: «La densità intellettuale di un'immagine è tale proprio perché deve misurarsi su un doppio fronte, deve cioè rispondere contemporaneamente a esigenze denotative, di semplice rinvio a un referente indicatore di un significato purchessia (*Bedeutung*), e ad ambizioni connotative, commisurate con la profondità del senso (*Sinn*) per il soggetto».

⁷ Mi riferisco alla prima analisi diretta del soggetto in Clottes 1998, pp. 424-27, in cui si stabilisce che: «Ces diverses phases ont dû être réalisées assez rapidement, qu'elles résultent d'une conception d'ensemble - on aurait d'emblée voulu créer un troupeau de rhinocéros - ou d'ajouts successifs». Nell'uno e nell'altro caso, aggiungo io, la diacronia che ha portato all'immagine d'insieme è una diacronia 'progressiva', cioè una diacronia che segue una propria logica di accumulazione: non si tratta di una mera sovrapposizione di immagini, ma di una ripetizione di contorni, un'anafora di linee che non ha solo a che fare col numero dei soggetti e con l'effetto di prospettiva e/o movimento ricercati. La somiglianza morfologica potrebbe far pensare alla moltiplicazione dello stesso animale, e infatti Clottes, p. 427, ammette che si possa trattare tra le varie ipotesi della giustapposizione della «position d'un animal à diverses étapes de sa marche». A noi interessa comunque notare che l'immagine nel complesso è ambigua, e i nostri dubbi di interpretazione derivano da fattori *oggettivi* della percezione-recezione della scena che contrastano con la nostra conoscenza percettiva della realtà, fattori presenti ora come allora, e carichi di una fecondità potenziale anche per l'osservatore del Paleolitico.

risultato che ci è dato osservare. L'immagine, cioè, è nata per fasi successive, e solo a un certo punto è arrivata a saturazione. È evidente che per chi l'ha dipinta, fosse un solo uomo o più uomini in momenti diversi, l'immagine è cresciuta nel tempo e nello spazio, e cioè il significato iniziale, qualunque esso fosse, è mutato di volta in volta, complicandosi, caricandosi di un valore proprio, ricercato, voluto, ma anche di una dimensione che non poteva essere prevista interamente prima che l'immagine si fissasse in forma definitiva e diventasse spettacolo.

3. Quello che noi, noi spettatori dell'arte preistorica, possiamo osservare, è che qualunque sia stato l'intento dell'artefice, qualunque fosse il significato a monte che egli, o essi, vollero dare all'immagine, era in ogni caso un significato che non poteva coincidere completamente col lavoro concluso, perché l'immagine, nel caso del bisonte di Niaux, era il bisonte ma era anche qualcos'altro, e nel caso dei rinoceronti di Chauvet era i rinoceronti ma era anche il tempo e lo spazio tra un rinoceronte e l'altro. Perché c'era voluto del tempo per fare quell'immagine complessa, e poi, una volta finita, il tempo interno a quell'immagine era diverso? Perché queste asimmetrie tra la mia esperienza fisica e spirituale e questo riassunto dell'esperienza che vorrebbe essere il disegno? In altre parole, l'immagine fissava un'idea, una visione, una concezione anche, ma allo stesso tempo si presentava per la sua stessa natura ambivalente con qualcosa in più, un di più 'indesiderato', per così dire, che doveva stimolare dubbio, curiosità, riflessione.⁸

Ad esempio, perché il bisonte disegnato non è proprio il bisonte che posso toccare e mangiare? Perché i rinoceronti sono diventati un branco, quando so bene che non vanno in branco così come li ho disegnati? Perché posso disegnare cose che ho visto ma anche cose che non ho visto? Perché posso forzare la realtà della percezione e organizzarla in modo nuovo? Perché posso fare ordine nel disordine? Questo era magari l'inizio, ma su quelle immagini la mente poteva esercitarsi, poteva cercare piste diverse da quelle consuete, a partire da spunti imprevisti, e quelle immagini erano il terreno dove una nuova concettualità poteva emergere alla coscienza. Infatti l'immagine è il luogo dove riconosco il bisonte, ma dove posso intuire anche l'essenza del bisonte; è il luogo dove devo semplificare la realtà per renderla rappresentabile, ma dove la semplificazione innesca altri meccanismi, che spinti più in là portano poi a cose come la stilizzazione, lo slittamento simbolico e l'astrazione;⁹ l'immagine, infine, è il luogo dove posso conoscere il reale, ma dove posso anche dissolverlo nell'irreale, nel fantastico, nell'anormale, basta disegnare un bisonte dentro l'altro, basta rendere il suo corpo trasparente, basta intrecciarlo ad altri animali, mescolandone le linee e i volumi.

⁸ Un effetto 'indesiderato', contingente, ma ricco di spunti, è ben illustrato nella citata analisi di Clottes sui rinoceronti, pp. 426-27: «Les cornes sont en perspective décroissante, celles du premier plan de plus grande taille que les plus éloignées. C'est la véritable perspective, telle qu'elle fut redécouverte par les maîtres de la Renaissance italienne au XVe siècle de notre ère. En revanche, par nécessité, les lignes de dos des deux animaux en avant du [rhinocéros n.] 12 n'ont pu être dessinées - sans quoi 12 aurait disparu -, et celles des animaux derrière lui esquissent paradoxalement des animaux de plus grande taille, alors que la perspective vraie voudrait qu'ils fussent plus petits». Questo incrocio non ricercato tra 'vera' e 'falsa' prospettiva, dovuto ai limiti che un'unica superficie spaziale impone al trattamento pittorico di un soggetto ben definito, è esemplare per mettere in evidenza come da una rappresentazione 'realistica' dello spazio si può passare accidentalmente a una rappresentazione ambigua e fantastica dei volumi e della realtà. Tutto questo poteva lasciare insensibile un uomo di 40.000 anni fa, dotato biologicamente delle nostre stesse strutture percettive, capace come noi di fare una netta distinzione intellettuale tra visibile e invisibile, tra naturale e soprannaturale? Quali riflessioni e quali *rêveries* sono potute nascere, impreviste, dalla scena dei rinoceronti che aveva davanti agli occhi?

⁹ Cfr. Anati 1988.

4. Intorno a 40.000 anni fa l'uomo ha cominciato a produrre immagini, e questo ha cambiato definitivamente il suo modo di pensare.¹⁰ Per la prima volta, cioè, non doveva risolvere problemi solo pratici, ma poteva sperimentare, di fronte alle stesse immagini che aveva prodotto, dei modi diversi di usare il cervello. Ora poteva farsi domande meno contingenti, e poteva rispondere a problemi che per la prima volta nella sua esperienza erano problemi squisitamente formali. Certamente non vi applicava il registro logico che contraddistingue l'uomo moderno, ma le immagini che produceva lo stimolavano ad affrontare questioni *in secondo grado*, che sono poi le stesse che in epoca storica hanno formato i primi paesaggi filosofici. Per questo, volendo decifrare le immagini dell'arte rupestre, si possono elaborare varie teorie interpretative, spingendo molto in là il nostro desiderio soggettivo di comprendere, sovrapponendolo a volte a espressioni formali che sono destinate a restare senza spiegazione. Non è chiaro fino a che punto si siano smarriti per sempre gli strumenti per capire il significato di Lascaux e di Altamira, ma è certo che se i contenuti ci sfuggono non ci sfuggono le tracce di qualcosa che è importante almeno quanto i contenuti. L'arte rupestre, con la sua complessità di strati e figurazioni, ci mette di fronte alla prima istantanea di un pensiero in evoluzione, a una fase alta di quel «tragitto antropologico» che va dal biologico al concettuale,¹¹ e in definitiva, restando laconica sui significati, l'arte rupestre ci dice dove e come poterono svilupparsi i primi processi cognitivi dell'*Homo sapiens*.

Ricapitolando, l'immagine è una realtà dinamica che oscilla costantemente tra il reale e l'astratto, indipendentemente dalla coscienza di chi la produce o la manipola, e l'interpretazione dell'immagine non può limitarsi a una sola delle due polarità, ma deve sforzarsi di conservare attivo il suo principio dinamico, accettando ambiguità e contraddizioni, in breve accettando la sua non-riducibilità a qualcosa di fisso. Un primo modo per riconoscerne il dinamismo è allora quello di osservare che la messa in immagini di un pensiero non è solo un pensiero, ma è anche un *tragitto* di pensiero, e se l'immagine è la spazializzazione di un'idea, come dice Bachelard, i modi in cui l'immagine si relaziona allo spazio sono la spazializzazione del tragitto mentale che l'ha portata a essere ciò che è. In altre parole, si può leggere l'arte parietale paleolitica non solo come la messa in immagini di idee, ma anche come la messa in immagini, più o meno cosciente, delle dinamiche che hanno presieduto alla loro elaborazione mentale. Ma quali principi, quali processi mentali sono ancora leggibili nell'arte paleolitica? E in cosa la filosofia dello spazio può servire a reperire tracce di dinamiche mentali vecchie di 40.000 anni? Per rispondere in via preliminare si può cercare un indizio in Bachelard:

5. Fuori e dentro formano una dialettica lacerante e la geometria evidente di questa dialettica ci acceca dal momento in cui la facciamo giocare nei domini

¹⁰ Che l'immagine faccia parte a pieno titolo di numerosi processi cognitivi dell'uomo è cosa comunemente accettata. La comparsa dell'immagine nell'esperienza percettiva e speculativa dell'*Homo sapiens* deve allora aver rappresentato una rivoluzione senza precedenti. La natura stessa dell'immagine, con la sua ricchezza semantica e ontologica, ha alimentato da quel momento cruciale in poi tutto lo sviluppo intellettuale umano, senza mai esaurirsi, rappresentando idee e generandone di nuove, aiutando la mente a esperienze sempre più complesse: «Pensare qualcosa in immagine consiste nel tessere delle variazioni di profilo, che permettono di moltiplicare le prospettive, a differenza dalla percezione, che individua l'oggetto da un unico punto di vista. Per questa via, l'immaginario si conferma come un serbatoio di libere rappresentazioni, in grado di arricchire la percezione su scala multidimensionale», Wunenburger 1999, p. 117.

¹¹ Cfr. Wunenburger 1999, p. 93.



Fig. 3. Grotta Chauvet, Vallon-Pont-D'Arc, Ardèche, Francia. (rilievo selettivo J. Clottes, ritoccato; Archivio WARA W02304).

metaforici. Ha la nettezza tranciante della dialettica del sì e del no che tutto decide. Senza avvedersene la si rende la base di immagini che regolano ogni pensiero del positivo e del negativo. I logici tracciano cerchi che si scavalcano o si escludono e di colpo tutte le loro regole sono chiare. Il filosofo, con il dentro e il fuori pensa l'essere e il non-essere. La metafisica più profonda si è radicata così in una geometria implicita, in una geometria che, lo si voglia o no, spazializza il pensiero; se il metafisico non disegnasse penserebbe? L'aperto e il chiuso sono per lui dei pensieri.¹²

6. Tra spazio e pensiero, cioè, c'è un legame intimo, e se il pensiero può aiutare a capire lo spazio, lo spazio può fornire al pensiero degli strumenti per orientarsi. Categorie come dentro/fuori, vicino/lontano, alto/basso sono la base per un'autentica 'topologia minima', che permette da un lato di vivere e pensare lo spazio concreto, dall'altro di ordinare le idee secondo assi di riconoscimento, di intensità, di valore. È possibile trovare indizio di questa topologia, di questa «geometria implicita» nell'arte preistorica? È possibile andare oltre, e riconoscere nel trattamento delle immagini dell'arte paleolitica l'impronta di altre coppie ordinanti, come statico/dinamico, continuo/discontinuo, unico/molteplice, particolare/generale? Esistono indizi sicuri per parlare di concettualizzazione, di pensiero analogico, sintetico, simbolico in età paleolitica? Giocava un ruolo determinante la complementarità dei contrari o il pensiero era immobile, condannato a un dualismo manicheo? È precisamente a queste domande che l'ipotesi sciamanica sembra fornire un quadro interpretativo.

¹² «Dehors et dedans forment une dialectique d'écartèlement et la géométrie évidente de cette dialectique nous aveugle dès que nous la faisons jouer dans des domaines métaphoriques. Elle a la netteté tranchante de la dialectique du *oui* et du *non* qui décide de tout. On en fait, sans y prendre garde, une base d'images qui commandent toutes les pensées du positif et du négatif. Les logiciens tracent des cercles qui se chevauchent ou s'excluent et aussitôt toutes leurs règles sont claires. Le philosophe, avec le dedans et le dehors pense l'être et le non-être. La métaphysique la plus profonde s'est ainsi enracinée dans une géométrie implicite, dans une géométrie qui - qu'on le veuille ou non - spatialise la pensée ; si le métaphysicien ne dessinait pas, penserait-il ? L'ouvert et le fermé lui sont des pensées», Bachelard 1957, 1970, p. 191.

¹³ Sullo sciamanesimo esiste una bibliografia sterminata. Utilizzo tuttavia come base il lavoro classico di Eliade 1968. Mi sono inoltre servito di: Hamayon 1990 e Hoppál, Howard 1993, Lommel 1967, Perrin 1995.

¹⁴ Si parla spesso di cosmo stratificato. Tuttavia cfr. Lindström & Perrin 1988 e Perrin 1992. A Perrin 1995, pp. 6-7, rinvio per ogni approfondimento sull'idea di dualismo.

7. Nelle culture di tipo sciamanico esistono anzitutto due spazi, uno profano, quello dell'esperienza ordinaria, e uno sacro, dove lo sciamano può accedere liberamente.¹³ L'idea di un dualismo spaziale è alla base di ogni esperienza sciamanica, perché è proprio nella specificità dello sciamano sfruttare a vantaggio proprio e della comunità questo dualismo: concetti come qui/là, vicino/lontano, alto/basso, dentro/fuori, che sono la norma nell'esperienza fisica del mondo, e che nascono dall'autopercepirsi come corpo in un ambiente, sono superati dallo sciamano che, attraverso stati alterati della coscienza, è in grado di 'uscire' dal proprio corpo e attraversare le barriere spazio-temporali che vincolano l'uomo normale. Per lo sciamano lo spazio e il tempo non funzionano come per tutti gli altri, perché oltre al mondo ordinario esiste un mondo altro, regolato da leggi differenti che egli ha imparato a conoscere e dominare.

Questa idea centrale si riflette su scala più vasta nella concezione del cosmo: l'universo non è uniforme, ma composito.¹⁴ Sia esso stratificato in verticale o più semplicemente multiplo, ciò che conta è che il mondo dell'esperienza ordinaria è solo uno tra i tanti. Lo sciamano è colui che vede e si muove attraverso questa complessità di spazi, come se i diaframmi che ai più restano opachi fossero per lui permeabili e trasparenti. In altre parole, lo sciamano ha dello spazio una visione aperta, embricata e complessa.

Tuttavia, per comprendere a fondo la dinamica che regola questo sistema di credenze, bisogna almeno accennare al ruolo determinante che è svolto dallo spirito-ausiliario, in genere di forma animale: grazie ad esso lo sciamano può attraversare il diaframma che lo separa dall'altro mondo, e può attingere così gli altri livelli del cosmo. A tal proposito si è molto insistito sul fatto che durante la *trance* lo sciamano arriva a identificarsi con l'animale stesso, ma si è invece sottolineato molto poco che l'animale è a sua volta identificato con la soglia per l'altro mondo, col viaggio sciamanico e coi luoghi attraversati in questo viaggio.¹⁵ In altre parole, l'animale diventa un ideogramma del cosmo sciamanico, l'unione tra un'entità e un luogo, una specie di cosmografia in forma animale. Questo aspetto è della massima importanza, e ci ritornerò in conclusione.

8. Consideriamo dunque alcune modalità di rappresentazione dello spazio nell'arte rupestre. Come già rimarcato da Leroi-Gourhan, l'uomo preistorico era un fine osservatore, ed era in grado di rappresentare lo spazio in modo profondamente realistico. Innumerevoli sono gli esempi in cui le zampe dell'animale sono dipinte in prospettiva, cosa che dimostra una piena padronanza dell'idea di profondità (cfr. i bisonti di Niaux).¹⁶ Che la profondità fosse un elemento importante della percezione è poi dimostrato dal fatto che i rilievi del sostrato roccioso avevano un ruolo determinante nella localizzazione della figura. Gibbosità della pietra, diedri, sporgenze, crepe, erano integrate nei contorni per conferire al soggetto tanto un'idea di volume, quanto un impulso dinamico, come se stesse uscendo dalla roccia. Eppure, questa tendenza a concepire l'atto artistico come ritocco, come

¹³ Cfr. Eliade 1968, pp. 88-90, in particolare: «[...] l'animal symbolise une liaison réelle et directe avec l'au-delà» (p. 89), e «On peut [...] considérer les esprits gardiens et auxiliaires, sans lesquels aucune séance chamannique n'est possible, comme les signes authentiques des voyages extatiques du chaman dans l'au-delà» (p. 90).

¹⁶ Cfr. il fondamentale Graziosi 1987, specie alle pp. 101-103, su composizione e prospettiva nell'arte mobiliare franco-cantabrica.

¹⁷ Così anche in Chauvet, Brunel-Deschamps, Hillaire 1995.



Fig. 4. *Les Trois Frères*, Montesquieu-Avantès, Ariège, Francia. (rilievo H. Breuil, Archivio WARA W02305).

approfondimento semantico di una realtà morfologica naturale, produceva alcune ambiguità. Dovendosi adattare ai capricci della pietra, infatti, l'artista era obbligato a rappresentare l'animale in posizioni innaturali, verticali, talora rovesciate, dando così l'impressione che il soggetto fluttuasse nell'aria. Per non parlare del problema più generale della topografia delle grotte, che ha determinato, spesso in modo non chiaro, la scelta di questo o quel settore da dipingere piuttosto che un altro. Ma anche senza prendere in considerazione il ruolo del supporto, si possono osservare molte altre rappresentazioni dello spazio ambigue per se stesse, fino a casi limite in cui lo spazio è assolutamente visionario.

Se si analizza ad esempio la scena collettiva dei rinoceronti o dei felini della grotta Chauvet, si ha a tutta prima l'impressione di osservare un branco in cui ad animali in primo piano si aggiungono animali in secondo piano.¹⁷ Nel caso dei rinoceronti, però, si nota un gusto geometrizzante che va aldilà della rappresentazione realistica. La cumulazione della stessa forma sembra attingere a un livello più concettuale, e se di profondità si tratta, è comunque una profondità che ha poco a che fare con la percezione ottica normale, e che sembra anzi ricercare una rappresentazione dei volumi diversa da quella ordinaria. Seguendo una linea di progressiva astrazione, è frequente incontrare rappresentazioni in cui non esiste alcuna regola di scala, e animali di grossa taglia sono dipinti con dimensioni ridotte accanto ad animali che in natura sono di taglia inferiore. Ma il caso limite può essere ben esemplificato dall'Abside di Lascaux o dal Santuario di Les Trois-Frères, dove disegni a contorni incompiuti si allacciano e sovrappongono in modo inestricabile. Qui la rappresentazione dello spazio raggiunge il massimo di ambiguità, e va sottolineato che anche se si tratta di sovrapposizioni eseguite a distanza di tempo l'una dall'altra, è comunque riconoscibile lo sforzo cosciente di integrare il nuovo al vecchio, facendo coincidere parzialmente i contorni, come in un puzzle a più strati. L'effetto ultimo è tutt'altro che casuale, e denuncia un'idea dello spazio che trova paragoni appropriati solo in opere di artisti contemporanei.

9. Si può allora analizzare più in dettaglio una di quelle rappresentazioni complesse che Leroi-Gourhan ha chiamato “panneaux à contours inachevés”.¹⁸ Si tratta di porzioni rocciose in cui graffiti o tratti digitali lasciati nell’argilla molle creano grovigli di forme più o meno riconoscibili, spesso sommarie e incompiute. Oltre a segni illeggibili si incontrano animali abbozzati, il che non vuol dire necessariamente che siano eseguiti in fretta o trascurando il dettaglio realistico. Questi pannelli coesistono nella stessa grotta a lato di rappresentazioni pittoriche compiute, e si è concordi nel considerarli un momento centrale nel sistema di riti che sono alla base dell’arte paleolitica.¹⁹ Gli esempi sono molti, ma per farsi un’idea di massima si può esaminare un caso tra tutti. Nel farlo, però, dobbiamo poter astrarre in un primo momento da ogni possibile preoccupazione di contenuto, per concentrarci unicamente sull’aspetto formale, e quindi, nel nostro caso, sul modo in cui è trattato lo spazio. Infatti, qualunque sia il concetto che vuole esprimere con un qualsivoglia linguaggio visivo, è sempre con lo spazio che l’artista deve fare i conti, perché un’immagine è sempre e comunque la spazializzazione di un’idea.²⁰

Prendiamo dunque in esame il celebre Santuario di Les Trois-Frères. I due caratteri formali che balzano all’occhio sono la sovrapposizione e l’incompiutezza dei contorni. Ciascuno di essi denuncia un’idea di spazio che non è realistica, almeno nel senso che diamo noi a questo termine, e ciò che si allontana dalla comune percezione ottica della realtà è il modo in cui viene rappresentata la relazione tra i volumi. Un principio che la fisica dà per scontato è che due corpi non possono occupare lo stesso spazio. Ora, la prima cosa che il pensiero magico e la rappresentazione preistorica contraddicono è proprio questo principio. Se infatti osserviamo un singolo animale, possiamo notare che la sagoma, restando incompiuta, spezza la sua unità e individualità: letteralmente l’animale si apre, si mette in contatto con tutto ciò che lo circonda. In altri termini, si crea un’ambiguità tra dentro e fuori: dai buchi del contorno l’‘interno’ e l’‘esterno’ possono mescolarsi, e lo spazio circostante circola liberamente nell’animale, e viceversa. Se invece osserviamo un complesso di più figure, possiamo notare come i contorni ora coincidono ora si incrociano. Non si tratta dunque di una semplice sovrapposizione, di un palinsesto, ma di un’integrazione, in cui volumi diversi coesistono tra loro, partecipando gli uni degli altri.

Ora, questa tendenza alla rappresentazione, che trova nei “panneaux des contours inachevés” l’esempio limite, è un’autentica costante nell’arte dei cacciatori arcaici.²¹ Gli esempi si potrebbero moltiplicare, e tanto per uscire dal dominio franco-cantabrico, basterà ricordare per l’Italia la serie di bovidi e cervidi di Levanzo, o gli antropomorfi e zoomorfi di Addaura. Ma in definitiva, quale che sia il contenuto rituale e concettuale implicito, si può invariabilmente registrare come dato di fatto che lo spazio rappresentato è uno spazio ambiguo, aperto e embricato:

¹⁸ Cfr. ad es. Leroi-Gourhan 1965-1995, pp. 204-207.

¹⁹ L’argomento è del massimo interesse, ed è ripreso proprio in Clottes & Lewis-Williams 1996 a proposito dei «camerini» ornati, luoghi angusti che potrebbero aver propiziato il raggiungimento della *trance* nelle sedute sciamaniche: «Tout bien considéré, il paraît probable que certains camarins profonds aux figures vite faites étaient des sites où l’on recherchait des vision. La déprivation sensorielle induite par ces espaces restreints, à l’occasion cumulée peut-être avec l’ingestion de drogues psychotropes, suscitait des hallucinations d’animaux-esprits. [...] Les animaux-esprits désirés sortaient de la roche et leur apparaissaient» (pp. 109-110).

²⁰ Cfr. Wunenburger 1991.

²¹ Basti citare i casi di Gargas, Cosquer, La Baume-Latrone, Pair-non-Pair, Pech-Merle, Rouffignac, Niaux, per restare ai più famosi. E allora cfr., oltre ai già citati AA.VV. 1984 e Leroi-Gourhan 1965-1995, Barrière 1982, Clottes 1995, Clottes, Courtin 1994.

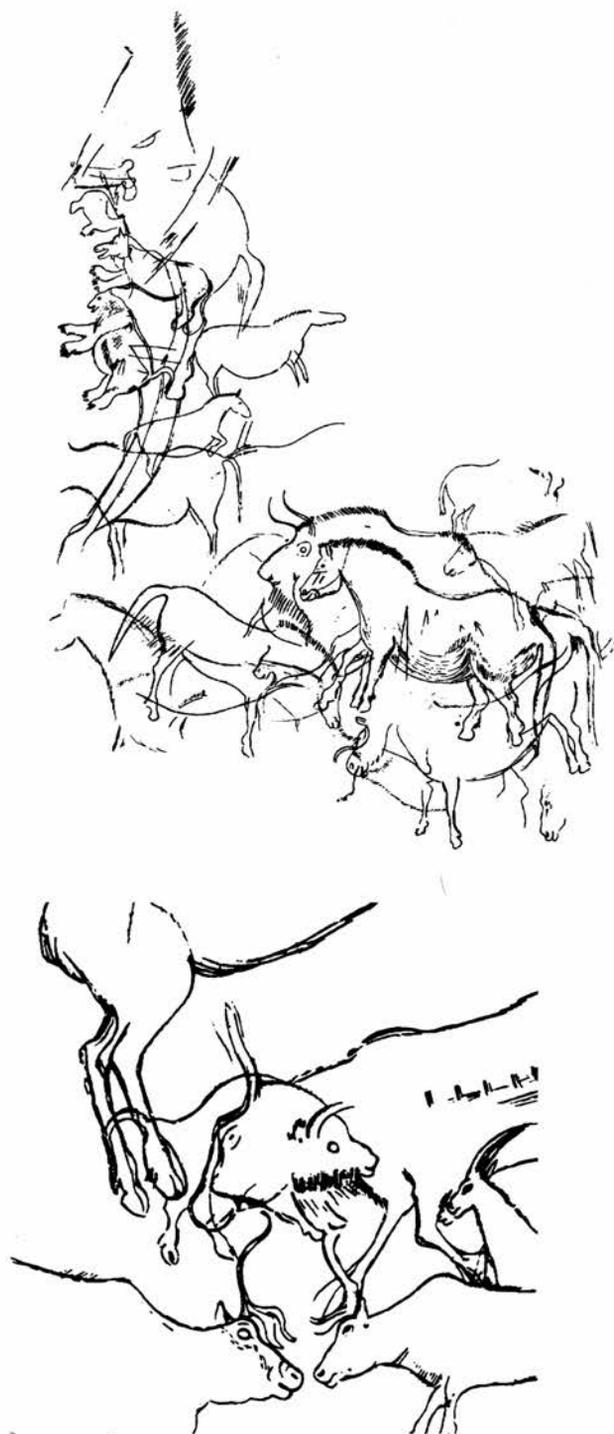


Fig. 5 a-b. Les Trois Frères, Montesquieu-Avantès, Ariège, Francia. (rilievo H. Breuil, Archivio WARA W06797).

la topografia espressa dal groviglio animale esprime piuttosto una topologia, un intreccio che non è solo un intreccio di linee, ma di volumi, uno spazio in cui concetti come dentro/fuori, qui/là, alto/basso, vicino/lontano sono superati in nome di una visione più complessa e più malleabile dei confini tra le cose. È allora evidente che ci troviamo di fronte a qualcosa che non ha a che fare con la dimensione ordinaria del vissuto, ma che traduce in immagine una vera e propria concezione magica dello spazio, un'idea di luogo e di mondo che, col suo dualismo, si allarga verosimilmente al cosmo.

10. Nel quadro di un'interpretazione sciamanica dell'arte preistorica, queste prime osservazioni possono portare un contributo. Se, come sembra, la superficie rocciosa era sentita dall'uomo paleolitico come una membrana che si poteva battere, proprio come un tamburo, o incidere, come un diaframma, una rappresentazione aperta dello spazio come quella che ho provato a descrivere viene a suffragare l'idea di mondi comunicanti.²² Il soggetto animale, poi, assume in questo contesto una luce ulteriore. Se infatti si incontrano soggetti teriomorfi che attestano una credenza vicina a quella della metamorfosi animale dello sciamano, va anche osservato che il soggetto animale *tout court* è al centro di una rappresentazione dualistica dello spazio, di uno spazio mutevole, in metamorfosi. E non solo. La sua ambiguità di volumi e di contorni, indice di apertura, ne fa un pittogramma/ideogramma a due facce della soglia, del luogo di passaggio, che guarda a un tempo in questo mondo e nell'altro.²³

Probabilmente non ci si può spingere molto più in là, dicendo che -come avviene ad esempio per gli Aborigeni australiani- gli animali dipinti erano delle rappresentazioni del mondo, grandi mappe sciamaniche di un territorio concreto e assieme di un universo multidimensionale. Si può invece sostenere che nel Paleolitico erano ben presenti degli archetipi concettuali di tipo dualistico, e che a quell'epoca qualche persona privilegiata aveva il potere di andare più lontano dei suoi simili, e cioè di attraversare le barriere concettuali e percettive che vincolavano i più. Non è chiaro se l'idea di un mondo a più livelli e la presenza di uomini in grado di viaggiarlo siano due coordinate sufficienti per parlare a pieno titolo di sciamanesimo. Tuttavia è possibile scorgere nell'arte paleolitica alcuni tratti di quel modo di concepire il mondo che è alla base degli sciamanesimi storici studiati dall'etnologia. A lato delle origini dell'arte e della concettualità, cioè, notiamo l'apparire di un pensiero alternativo, impegnato a criticare e superare dall'interno le conoscenze profane.²⁴

Riassunto

A partire da un'analisi formale di alcuni soggetti animali di area franco-cantabrica, l'autore individua nel modo di rappresentare lo spazio un possibile archetipo concettuale dell'arte paleolitica. Osservando in particolare quelli che Leroi-Gourhan ha chiamato "panneaux à contours inachevés", si può notare che il tratto aperto e discontinuo – ma spesso sovrapposto e coincidente – dei disegni crea

²² Cfr. Clottes & Lewis-Williams 1996, p. 85: «Parois, voûtes et sols n'étaient que de fines membranes qui les séparaient des créatures et des événements du monde inférieur».

²³ Sulle nozioni di pittogramma e ideogramma faccio ovviamente riferimento ai lavori di Emmanuel Anati, in particolare a: Anati 1988, 1994 e 1995.

²⁴ Sulla deriva, fino a età contemporanea, dello 'spazio aperto' sciamanico, cfr. WHITE 1996.

delle strutture complesse in cui lo spazio rappresentato contraddice i più ovvi parametri della percezione. Questa tendenza, condivisa da gran parte dell'arte rupestre, suggerisce per l'età preistorica l'esistenza di una visione dello spazio ambigua, aperta e embricata che è tipica del pensiero magico e più in particolare della cosmologia sciamanica.

Summary

Starting from a formal analysis of some animal subjects from the franco-cantabrian area, the author recognizes, in the way of representing space, a possible conceptual archetype of paleolithic art. Looking in particular at the subjects called by Leroi-Gourhan as "panneaux à contours inachevés", you can notice that the open and discontinuous—but often superimposed and coinciding—part of the drawings creates some complex structures where the space represented contradicts the most obvious parameters of perception. This trend, which is shared by a large part of rock art, indicates the existence, for the prehistoric age, of an ambiguous, open vision of space typical of the magical thought and in particular of the shamanistic cosmology.

Resumé

En commençant d'une analyse formelle de quelques sujets animaux de la zone franco-cantabrique, l'auteur individualise dans la manière de représenter l'espace un possible archétype conceptuel de l'art paléolithique. En regardant en particulier ceux que Leroi-Gourhan a nommé "panneaux à contours inachevés", on peut voir que le trait ouvert et discontinu, mais souvent superposé et coïncidant, des dessins crée des structures complexes où l'espace représenté contredit les paramètres les plus évidents de la perception. Cette tendance, partagée par une grande partie de l'art rupestre, indique l'existence, pour l'âge préhistorique, d'une vision de l'espace ambiguë, ouverte, qui est typique de la pensée magique et en particulier de la cosmologie chamannique.

Bibliografia

AA.VV.

1982 *Espace en représentation*, Université de Saint Etienne, Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherche sur l'Expression Contemporaine.

1984 *L'art des Cavernes. Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises*, (s.d. A. Leroi-Gourhan), Paris, Imprimerie nationale.

1996 *Lire l'espace*, (s.d. J. Poirier et J.-J. Wunenburger) Bruxelles, OUSIA.

ANATI E.

1988 *Origini dell'arte e della concettualità*, Milano, Jaca Book.

1994 *Arte rupestre: il linguaggio dei primordi*, Capo di Ponte, Edizioni del Centro.

1995 *Les racines de la culture*, Capo di Ponte, Edizioni del Centro.

BACHELARD G.

1957 *La poésie de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France.

BARRIERE C.

1982 *L'Art pariétal de Rouffignac*, Paris, Picard.

CHAUVET J.-M., BRUNEL-DESCHAMPS E., HILLAIRE C.

1995 *La Grotte Chauvet à Vallon-Pont-d'Arc*, Paris, Le Seuil.

CLOTTE J.

1995 *Les Cavernes de Niaux. Art préhistorique en Ariège*, Paris, Le Seuil.

1997 «Les chamanes des cavernes», *Archéologia*, 336, pp. 30-41.

1998 «La piste du chamanisme», *Le Courrier de l'UNESCO*, 51e année, avril, pp. 24-28.

1998 *Observations nouvelles sur les peintures de la grotte Chauvet*, in Id., *Voyage en préhistoire*, Paris, La maison des roches, pp. 420-29.

CLOTTE J., COURTIN J.

1994 *La Grotte Cosquer. Peintures et gravures de la caverne engloutie*, Paris, Le Seuil.

CLOTTE J., LEWIS-WILLIAMS D.

1996 *Les chamanes de la préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*, Paris, Le Seuil.

DAGOGNET FR.

- 1975 *Pour une théorie générale des formes*, Paris, Vrin.
- 1977 *Une épistémologie de l'espace concret*, Paris, Vrin.
- 1984 *Philosophie de l'image*, Paris, Vrin.
- DURAND G.
- 1963 *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas.
- 1993 *L'imagination symbolique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- 1994 *L'imaginaire: sciences et philosophie de l'image*, Paris, Hatier.
- ELIADE M.
- 1968 *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot.
- GRAZIOSI P.
- 1987 *L'arte dell'antica età della pietra*, Firenze, Le Lettere.
- HAMAYON R.
- 1990 *La chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme à partir d'exemples sibériens*, Nanterre, Société d'Ethnologie.
- HOPPAL M., HOWARD K.D.
- 1993 *Shamans and Cultures*, Budapest/Los Angeles, Istor Books.
- LEROI-GOURHAN A.
- 1964a *Les Religions de la préhistoire*, Paris, Presses Universitaires de France.
- 1964b *Le geste et la parole*, I-II, Paris, Albin Michel.
- 1992 *L'Art pariétal, langage de la Préhistoire*, Paris, Jérôme Millon.
- 1965-1995 *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, Citadelles et Mazenod.
- LÉVI-STRAUSS C.
- 1973 *Anthropologie structurale II*, Paris, Plon.
- LEVY F.P. & SEGAUD M.
- 1983 *Anthropologie de l'espace*, Paris, Centre de Création Industrielle - Centre Georges Pompidou.
- LEWIS-WILLIAMS D.
- 1996 «Light and darkness: earliest rock art evidence for an archetypal metaphor», *Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici*, 29, pp. 125-132.
- LINDSTRÖM B., PERRIN M.
- 1988 *Monde-autre et chamanes*, Bruxelles, Manesse.
- LOMMEL A.
- 1967 *Shamanism: the beginnings of art*, New York, McGraw-Hill.
- 1968 «Le chamanisme et l'Art paléolithique», *Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici*, 4, pp. 49-62.
- MERLEAU-PONTY
- 1945 *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- 1964a *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard.
- 1964b *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard.
- MESCHIARI M.
- 1997 *Geometria del segno e controllo dello spazio. Un archetipo concettuale tra arte e letteratura*, in AA.VV., *Arte preistorica e tribale: grafismo e semiotica*, Atti del XIV Valcamonica Symposium, Capo di Ponte, Edizioni del Centro, 1997 (in stampa).
- PANOFSKY E.
- 1993 *La prospettiva come forma simbolica*, Milano, Feltrinelli.
- PERRIN M.
- 1992 *Les praticiens du rêve. Un exemple de chamanisme*, Paris, Presses Universitaires de France.
- 1995 *Le chamanisme*, Paris, Presses Universitaires de France, («Que sais-je?»).
- WHITE K.
- 1996 *La Danse du chamane sur le glacier*, Rouen, L'Instant perpétuel.
- WUNENBURGER J-J.
- 1995a *L'imagination*, Paris, Presses Universitaires de France.
- 1995b *La vie des images*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg.
- 1999 *Filosofia delle immagini* (trad. it di Id., *Philosophie des images*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997), Torino, Einaudi.
- ZUMTHOR P.
- 1995 *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel Medio Evo* (trad. it. di Id., *La Mesure du monde*, Paris, Editions du Seuil, 1993), Bologna, Il Mulino.

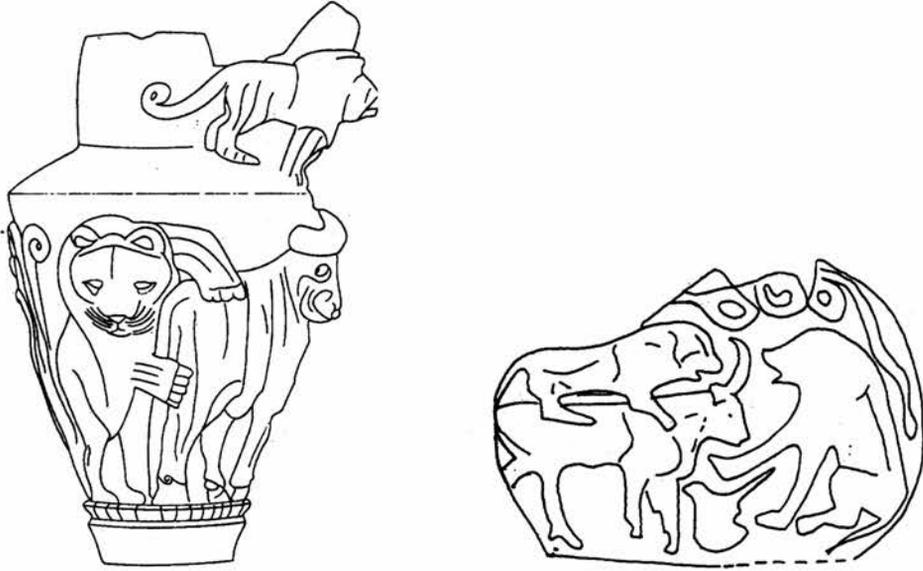


Fig. 6 a-b. The scene of lions attacking bulls on a stone pot (a) and pottery shed (b), from Mesopotamian Culture, around B.C. 3500, after Strommenger. (Archivio WARA W02319; W02320).

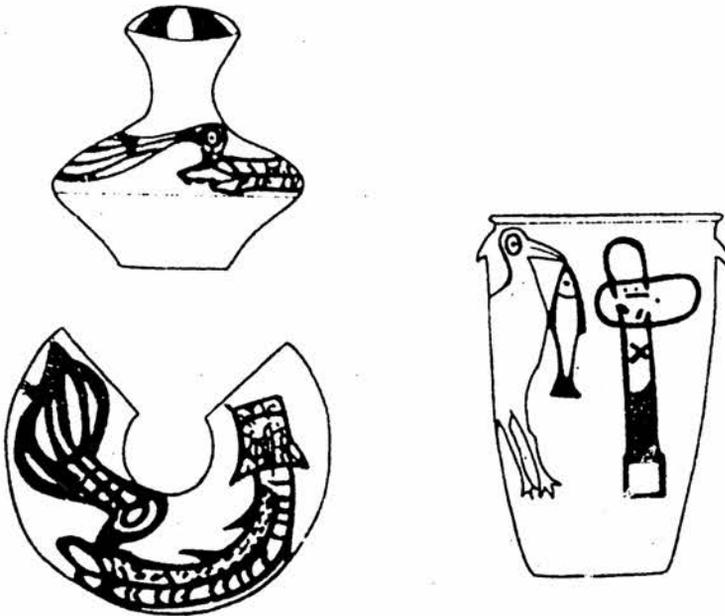


Fig. 7. The scene of birds attacking fishes on painted pottery from Yangshao Culture, around 6600 BC, in Henan Province. (Archivio WARA W02321; W02322).