

## PSICOANALISI DELL'ARTE PALEOLITICA: LA GROTTA CHAUVET

GHEZZI Marco, Carate Brianza (MI), Italy

### La Grotta Chauvet

Con il sostegno dei presupposti della teoria analitica, tento ora il non facile compito di interpretare il significato delle istoriazioni, o di parte di esse, che adornano la grotta *Chauvet*. Si tratta di uno straordinario bestiario che, come afferma Jean Clottes nel suo documentato ed esemplare contributo, né le teorie magiche elaborate dal padre Henry Breuil, né lo schema binario escogitato da André Leroi-Gourhan, potrebbero essere in grado di spiegare in maniera soddisfacente. Azzardo pertanto un approccio al complessivo enunciato pittografico, per tentare di fornire una spiegazione sufficientemente plausibile, la mia speranza resta quella di poter avanzare delle ipotesi che, avendo qualche radicamento nei postulati della disciplina freudiana, possano comunque gettare un poco di luce su un testo criptico ed estremamente arduo, il cui fascino tuttavia mi spinge a formulare delle conclusioni di sicuro audaci e sulle quali forse soltanto il tempo avvenire sarà in grado di esprimere un giudizio definitivo, dal momento che al presente nessuno studioso può fornire una lettura esaustiva del significato delle grotte ornate.

Se nel grande *Panneau des lions*, situato nella *Salle du fond* sulla parete di sinistra, a circa 460 metri dall'ingresso, il branco dei felini è rappresentato in forme inequivocabilmente minacciose, allora l'esegesi analitica potrebbe agevolmente riconoscere in questo motivo iconografico l'intimidazione che proviene dal fantasma paterno.

Nella simbologia delle terribili fiere si potrebbe leggere il significato ivi adombrato, l'allegoria celata nei tratti ferini che esprimono, per un verso, la presunta aggressività della *imago* del padre primordiale, per l'altro, l'angoscia tremenda che l'artefice ha verosimilmente sperimentato negli anni della sua personale preistoria, sotto il peso della minaccia dell'evirazione.

La disciplina freudiana insegna che il *Kastrationskomplex* assume un significato simbolico, allusivo al paventato divoramento da parte della *rêverie* del padre primigenio, immagine tremenda densa di emozioni indelebili che la filogenesi consegna ad ogni piccolo, nel momento della nascita, e che le circostanze crudeli di un'infanzia offesa possono evocare e riattivare in maniera possente.

Il nostro intendimento vorrebbe essere quello di fare luce sulla genesi dell'opera pittorica, al fine di afferrare il significato latente dell'immaginario che l'artefice ha saputo riprodurre sulla roccia, una simbologia teriomorfa a tal punto composita che ci sentiamo autorizzati, onde procedere con correttezza, a rilevare attentamente le caratteristiche naturali delle belve deputate a visualizzare i sentimenti del profondo.

Dalla zoologia apprendiamo che gli animali selvatici fiutano da lontano la presenza del carnivoro e che essi sono perlopiù abbastanza veloci da sfuggirgli.

Per questo motivo il leone è solito tendere loro agguati astuti, oppure li sa avvicinare con grande prudenza, strisciando sottovento quasi sempre con altri membri del proprio branco; si comporta così prevalentemente nelle ore notturne, protetto dalle tenebre, ed è inoltre abituato ad addentare la preda nella regione del collo, ma non di rado anche agli inguini, che più spesso si trovano vicino alle sue fauci.

Una condotta siffatta è in effetti ravvisabile sia nel pannello che stiamo esaminando, sia nelle altre rappresentazioni che decorano le pareti, dove i felini sono rappresentati con un realismo

molto marcato che pone in evidenza le notevoli cognizioni faunistiche, che i paleantropi hanno saputo acquisire, in virtù di una coesistenza millenaria, particolarmente assidua, intima e mediata.

Ancora, gli zoologi hanno rilevato che il leone non aggredisce mai né i rinoceronti né elefanti, e neppure poteva allora essere in grado di attaccare i mammut, mentre attacca sovente bufali, le antilopi, le zebre, i cinghiali e simili, poiché sa che i suoi formidabili artigli sono troppo deboli per trapassare la spessa corazza di quei bestioni, però possono essere pericolosi per i piccoli privi della protezione materna.

In realtà la pelle del rinoceronte è robustissima, assai più dura e secca di quella di un elefante, copre il corpo formando una corazza cornea interrotta da varie pieghe profonde, scanalature che si dividono in zone delimitate e ben evidenziate nelle raffigurazioni della caverna, simili alle placche di una vera e propria corazza.

Per capire le ragioni della loro dislocazione visibilmente disordinata, occorre sapere che, a differenza degli elefanti, i rinoceronti non vivono in mandrie, bensì isolati o tutt'al più riuniti in piccoli branchi di una decina di individui: in queste piccole comunità, ad ogni modo, non regna certo una grande armonia, giacché ciascun individuo bada solo a se stesso, come pare di poter evincere dalla disposizione del branco alla sinistra della nicchia centrale.

Per saperne di più, annotiamo che la stagione amorosa si apre sempre con accanitissime lotte tra i maschi infuriati; è stato inoltre osservato che la gestazione dura in media diciassette mesi e che ad ogni parto nasce un solo piccolo; inoltre la madre, amorevolissima, per assisterlo e proteggerlo diventa ancora più irritabile e combattiva di quanto non sia abitualmente; essa allatta la prole per quasi due anni, nel qual periodo l'accudisce con la massima cura e la difende valorosamente dai pericoli.

Tutte queste osservazioni ci confortano nel considerare il fatto che l'artista non discrimina la condotta delle fiere selvagge da quella antropica. Questo aspetto, mentre da un lato riflette la predilezione dell'inconscio che esprime le sue pulsioni attraverso l'espedito della simbolizzazione, dall'altro, evidenzia l'intima relazione tra mondo umano e quello animale che nei primordi era tanto stretta da non consentire nessuna supponenza da parte degli antropiani; solo il mondo delle fiabe e quello dell'infanzia conservano ancora oggi inalterata questa perfetta comunanza basata su un rapporto paritetico.

Se quindi gli animali istoriati rappresentano le pulsioni dell'inconscio, va da sé che dinanzi alla crudeltà paterna adombrata dal branco dei felini, una presenza plurima davvero terrificante, nulla di meglio avrebbe potuto l'autore opporre a quella minaccia se non la protezione che viene accordata dalla madre, una presenza suggerita dal ruolo premuroso dei rinoceronti che tengono sotto rigoroso controllo i propri piccoli nati, i quali infatti osano muoversi impunemente quasi a ridosso dei carnivori.

Proprio nel registro inferiore alla destra della nicchia pare in effetti di intravedere un piccolo protetto da una triade di rinoceronti che tengono a bada lo scatenarsi furioso dei felini.

Con qualche probabilità l'autore ha forse inteso rappresentare coscientemente un ciclo di situazioni cruciali che la pratica venatoria doveva inevitabilmente presentare al gruppo dei cacciatori, impegnati quotidianamente in appostamenti, inseguimenti, assalti, battute, fughe repentine ed esiti trionfali: pertanto il contenuto manifesto di questo bestiario, di questo fantasmagorico accumulo di fiere sovreccitate, vuole essere presumibilmente una *summa* delle narrazioni o evocazioni che per consuetudine i membri del clan erano soliti esporre e rianimare, sia in sede preliminare, nell'imminenza di una missione particolarmente impegnativa, sia in sede

consuntiva, quando essi erano soliti rimembrare e tramandare ai più giovani le imprese più rischiose e sicuramente molto impegnative.

Proprio questa consuetudine di ritrovarsi in un siffatto santuario consentiva un avviamento alle pratiche venatorie con l'indispensabile conforto degli ammonimenti, visualizzati, che gli esperti oppure gli anziani del gruppo potevano fornire ai più giovani cacciatori ancora non del tutto avvezzi all'attività cinegetica.

Potrebbe inoltre essere stata questa la sede dove, attraverso una serie di evocazioni fortemente partecipate, sono stati via via elaborati ed istituiti quei riti e quei racconti che hanno poi fornito i primi rudimenti per la formazione di un germinale assetto mitografico, che sarebbe stato in seguito ampliato e trasmesso di generazione in generazione.

Per quanto invece attiene al contenuto latente che l'artefice viene via via inconsapevolmente esprimendo, esso consiste nei desideri occulti, celati nel profondo, che sulla parete rocciosa approdano alla rappresentazione di un immaginario vividissimo e strettamente connesso con il familiare universo faunistico, dove le singole specie svolgono appunto la funzione di simboleggiare le tensioni psichiche più intime.

Con l'intento di arginare il furioso assalto dei leoni, l'autore interpone fra quelli ed il giovane mammut una schiera di bisonti, dei quali non è difficile constatare la mole poderosa; essi formano per di più una sorta di sbarramento per ostacolare l'avanzata delle belve crudeli, a difesa della parte centrale della parete, dove peraltro si apre un ampio anfratto abbastanza profondo.

Verosimilmente la nicchia centrale costituisce la parte più significativa dell'intero pannello, a motivo del fatto che un grande numero di animali sembra convergere l'attenzione su di essa, mentre anche quelli che paiono allontanarsene con apparente noncuranza, alcuni rinoceronti, la triade dei felini, una gazzella, possono essi pure, come vedremo, essere considerati in stretta relazione con la sua cavità.

Anche il giovane mammut *aux pattes en boules*, secondo l'espressione di Jean Clottes, pare fornire un valido sostegno alla mandria dei tori, al fine di contenere la carica minacciosa dei carnivori, con l'ostentare i temibili rigonfiamenti dei suoi piedi, con i quali potrebbe sicuramente bloccare e calpestare anche il leone avvicinatosi alla nicchia in maniera troppo avventata ed imprudente.

Osserviamo ora che in termini analitici la nicchia è un evidente simbolo del genitale muliebre, un elemento allusivo quindi alla madre mnestica dell'infanzia che si accampa nello spazio mediano della parete, un fulcro del complessivo bestiario con il quale tutte le presenze ferine, come si diceva, devono in qualche maniera misurarsi: si tratta invero dell'oggetto d'amore primario di tutti gli individui umani, oggetto di un desiderio che persisterà inconscio per tutta l'esistenza, in forza anche del fatto che questo impulso scaturisce ed affiora pure dalle lontananze filogenetiche.

Una pulsione erotica inconscia fissatasi, si badi bene, non sulla madre reale, bensì sulla immagine della madre dell'infanzia che ha partorito allattato trastullato il piccolo nato, il quale, ora, fattosi adulto, attende al compimento di un'opera che non solo è in grado di effettuare il recupero memoriale di quelle fattezze materne, ma riesce anche a riattivare la tonalità affettiva che suggellava un rapporto d'amore inesauribile e straordinario.

Da questo cardine centrale sul quale si impenna l'intero assetto iconografico potrebbero essere originati e potrebbero avere preso consistenza i tratti mitografici della divinità materna, generatrice di tutti gli esseri viventi, le cui repliche potrebbero essere riconoscibili nelle statuette steatopige del Paleolitico, oppure nel ricchissimo repertorio di segni puntiformi vulvari pubici, un diffuso grafismo allusivo spesso alla valenza germinativa del genitale materno, simulacri ed ideogrammi

che tradiscono la presenza della formidabile energia seduttiva esercitata dalla madre materna dell'infanzia.

Onde infirmare le possibili accuse di arbitrio interpretativo, trattandosi di un approccio di natura analitica dove è assente la parte interlocutrice che possa confermare la correttezza dell'esegesi, sostengo tranquillamente che l'opera d'arte, sia essa un dipinto, oppure uno scultoreo, poetico, oppure un'opera scultorea, o anche un prodotto cinematografico, squaderna comunque una tale dovizia di tratti figurati e simbolici che vengono sapientemente elaborati dall'autore attraverso quel processo psichico che Freud denomina *secondario*, in misura tanto ampia e penetrante ed in forme così intimamente concatenate che non è assolutamente possibile, con un'averla accostata e partecipata in termini analitici, fornire una lettura erronea dell'intero contesto senza dare adito a molteplici smagliature e strappi che ne potrebbero compromettere la coesione e la coerenza.

Insomma, l'immaginario poetico, anche il più strano ed il più bizzarro, presenta sempre un substrato psichico rigorosamente compaginato e così profondamente radicato da consentire una sola lettura analitica, un'unica possibilità interpretativa che rende inconsistente ed inopportuna ogni diversa decodificazione dei simboli figurati.

Valga a titolo di esempio particolarmente illustre il saggio freudiano su Leonardo, un lavoro esemplare che ha permesso agli estimatori del maestro toscano di conoscere la sua personalità più di quanto non avessero consentito le monumentali biografie scritte in precedenza.

Una lettura analitica di qualsiasi prodotto artistico, per essere veritiera e fedegna sul piano scientifico, deve saper spiegare ogni dettaglio del complessivo contesto simbolico così che tutta la compagine dell'opera, che si regge su un assetto oltremodo solido, possa essere ricondotta al motivo ispiratore che l'ha fatta germinare, i pensieri latenti.

Va da sé che dinanzi al rischio di cadere in errore, sarebbe meglio sospendere il lavoro interpretativo e rinunciare comunque alla espressione di un enunciato conclusivo, ma quando invece tutti gli elementi di un'opera si possono giustapporre ed interconnettere tra di loro, senza pregiudizio alcuno per la regolarità della procedura, ecco allora che l'intero contesto viene ad assumere una forza probatoria tale da vietare una differente esegesi dell'intera figurazione simbolica presa in esame.

Rimane il fatto incontestabile che il bestiario sul quale stiamo concentrando il nostro interesse corrisponde ad una formazione psichica reattiva alla costellazione pulsionale, in seno alla quale sono in azione i fondamentali impulsi edipici.

Taluni credono che il complesso edipico sia valido ed applicabile solo nell'ambito della civiltà mitteleuropea, nella Vienna di fine secolo XIX, che presentava un modello di famiglia dalla struttura patriarcale rigorosamente disciplinata; in questo caso sarebbe veramente difficile scardinare una credenza erronea che riduce drasticamente la valenza universale della scoperta freudiana, nondimeno è la realtà stessa della vita umana, con i suoi conflitti psichici, le lacerazioni del tessuto affettivo in ambito familiare, la *domestica crudelitas*, le patologie della psiche molto diffuse, a invalidare un atteggiamento pregiudiziale di rifiuto e di reticenza.

Per il fatto di operare in un ambito riservato per il solito ad archeologi ed a studiosi della preistoria, non mi è possibile non rilevare che il frugare tra i massi, alla ricerca di reperti che rimontano a civiltà remote, o l'addentrarsi tra le fenditure della madre terra per esplorare le vestigia di un passato oltremodo lontano, costituiscono nella sostanza una febbrile attività di ricerca che potrebbe essere letta, in chiave analitica, come il sintomo di una forte rimozione, uno spostamento degli affetti inconsci su una realtà simbolica sostitutiva della *imago* materna.

Si tratterebbe in sostanza del desiderio mai estinto di rientrare nel grembo della madre della nostra infanzia per godere ancora del suo irrinunciabile affetto.

Dal momento che mi è difficile escludere una connotazione edipica del bestiario, vorrei prendere in considerazione la commistione di felini e di bovidi che sembrano convivere nel medesimo branco, gli uni accanto agli altri, in un accumulo impressionante di presenze ferine; evidentemente i bisonti sembrano avere la peggio, ma comunque l'enunciato pittorico non è scevro di complicazioni: l'artefice ha molto probabilmente cancellato alcune delle figure taurine di una precedente stesura per fare posto all'irrompere dei felini ed ha dislocate quelle a ridosso della nicchia, quasi a comporre una barriera, un argine allo scatenarsi della furia crudele dei carnivori, evidenziandone però solo le teste, anche all'interno ed ai margini del branco.

Non è facile trovare una ragione a questa complessa operazione che comporta pentimenti ed aggiustamenti da parte del pittore: a me parrebbe di ravvisare nella presenza delle teste taurine il desiderio dell'inconscio di isolare il raccapriccio della castrazione minacciata dal padre crudele, adombrato dalle figure dei felini, dei quali alcuni sembrano tornare sui loro passi, dopo avere avvertito la presenza ostile dei bovidi, che visualizzano in maniera inequivocabile l'efferatezza della castrazione, oppure dopo aver subito, essi stessi, la medesima punizione.

Il solo leone che ha potuto superare lo sbarramento è costretto a ritorcersi su se stesso, obbligato a regredire dal mammut, che si erige a difesa dell'anfratto centrale; lo stesso mammut sembra inoltre calpestare un bisonte, il quale, probabilmente nella precedente stesura, si era avvicinato imprudentemente al margine della nicchia; su questa, infine, sovrasta una maestosa figura taurina, cui viene però comminata un spietata mutilazione a salvaguardia della medesima fenditura.

Tutta questa fantomatica costruzione scenografica potrebbe sorreggere la mia ipotesi che si tratti di una fantasia inconscia che vuole precludere al fantasma paterno l'accesso alla immagine materna; a prescindere dal suo contenuto manifesto.

L'inconscio rivela la sua accorta condotta nel fatto di ribaltare la minaccia della castrazione sulla *rêverie* paterna, adombrata nella raffigurazione dei bisonti, la cui decapitazione è appunto un sostituto simbolico della paventata mutilazione.

La condotta della mandria taurina può così ostentare una funzione protettiva che bene si attaglia all'ambivalenza affettiva che il piccolo nutre nei confronti del padre carnale: da un canto, l'ammirazione per il vigore straordinario del padre gigantesco, dall'altro, l'odio omicida nutrito contro il temuto rivale che potrebbe interferire nell'esclusività del rapporto d'amore con la madre.

La dicotomia del branco selvaggio suggerisce due differenti impulsi emotivi proiettati sull'immagine paterna: il primo rappresenterebbe la tendenza a respingere l'odioso feroce rivale, designato dal branco dei leoni, il secondo non si limiterebbe soltanto a sottoporre all'evirazione il fantasma paterno, adombrato dalla mandria, ma rintuzzerebbe immediatamente il senso di colpa provocato dalla crudeltà dell'intervento, elevando ad un rango superiore il bisonte potente e maestoso, a patto però che non manifesti più alcun interesse affettivo e sessuale per la figura materna; di qui la soppressione della parte posteriore della fiera che si presenterebbe pertanto come un animale asessuato, deprivato della sua energia erotica.

Insomma, lo sdoppiamento in felini e bovidi è un vero espediente di cui si avvale l'inconscio per visualizzare l'ambiguità affettiva nutrita nei confronti del genitore; non dimentichiamo che la fantasia pittorica serve, come ogni creazione artistica, a rianimare gli stati affettivi dell'infanzia, con l'intento preciso di esaudire quelle richieste pulsionali che in età arcaica sono state crudelmente represses.

La figura gigantesca del bisonte, che è possibile ammirare nelle sue possenti fattezze e sovrasta in posizione centrale la nicchia, rivela la tendenza dell'autore a privilegiare una presenza fantasmatica oramai innocua, nella quale viene spontaneo individuare la fase iniziale di un processo di deificazione: potrebbe in effetti trattarsi dei primi rudimentali tentativi di elaborare una rappresentazione che rinvia alla fenomenologia del numinoso, l'animale possente e terribile venuto dapprima innalzato al rango di un essere straordinario, il totem che protegge l'intero clan, il quale verrà venerato alla stregua di una vera e propria divinità.

Qui potrebbe trovare una valida conferma l'asserto freudiano che individua nel nucleo paterno la radice del sacro.

A questo riguardo vorrei richiamare lo straordinario lavoro di Henry De Lumley, *Le rocce del monte Bego Meraviglie*, un'opera che riconduce ad una sapiente e straordinaria sintesi interpretativa una considerevole mole di lavoro compiuto nel tempo da vari studiosi di grande fama nel campo delle ricerche preistoriche.

L'esegesi dell'immaginario inciso nelle rupi del monte Bego raggiunge, a mio avviso, l'acme dove l'autore introduce il tema della morte del dio, un motivo presente pressoché in tutte le religioni e che può essere individuato, come suggerisce lo studioso francese, anche nei petroglifi del monte Bego:

Sulla stele corniforme detta del *Capo Tribù*, un grande pugnale a lama triangolare è conficcato obliquamente nella testa, all'altezza dell'orecchio sinistro, del grande antropomorfo che rappresenta il dio taumomorfo. Allo stesso modo l'*Antropomorfo con la braccia a zigzag* reca, alla sua sinistra, una figura geometrica di forma ovoidale adiacente alla testa ed associata ad una punta di freccia diretta verso di lui. (figg. 129-130).

La disciplina analitica rileva volentieri le concordanze di questi esiti raggiunti nell'ambito delle ricerche archeologiche con i risultati delle sue indagini; infatti, già nel 1912, con la pubblicazione di *Totem e Tabù*, Freud aveva attirato l'attenzione degli studiosi sul significato dei sacrifici cruenti praticati in varie culture e civiltà, i quali prevedevano l'immolazione della massima divinità.

Sempre, nel dio sacrificato spesso sotto forma di un robusto animale, il *Totem*, si potevano individuare le tracce mnestiche del padre primigenio, il quale poteva essere così richiamato in vita non appena che la nostalgia del progenitore prendeva il sopravvento sui moti ostili coltivati nei suoi confronti; questo poteva avvenire in taluni ambiti culturali, come sulle Alpi Marittime, in concomitanza con la rinascita primaverile.

Di sicuro in siffatte circostanze si riattivano i desideri sepolti nell'inconscio, acutissimi sia quando in tempi immemorabili venne perpetrato il parricidio, la tragedia della morte del padre primordiale, il peccato delle origini, sia quando, in età infantile, è stata vagheggiata la morte del crudele e minaccioso rivale.

La ricerca analitica insegna, pertanto, secondo quanto Freud viene argomentando nell'opera citata, che il dio viene a configurarsi in tutte le religioni secondo l'immagine del padre primigenio, che il rapporto personale con il dio dipende dal proprio rapporto con il padre carnale e che in ultima analisi il dio non è altro che un padre a livello più alto.

Se la psicoanalisi marita qualche considerazione, dice lo studioso viennese, la *componente paterna dell'idea di dio deve essere estremamente importante*.

Ora, il maestro incisore del monte Bego avrebbe spostato una parte dei suoi sentimenti inconsci dal padre sulla figura taurina e sullo stregone: il padre viene così elevato al rango di una divinità, ma viene anche punito con la morte; allo stesso modo il pittore che ha decorato le pareti della grotta *Chauvet* ha proiettato le pulsioni distruttive, gli impulsi di morte inconsci sull'immagine

paterna surrogata dalle presenze ferine dei carnivori e dei bovidi, in particolare sul bisonte situato in posizione dominante a coronamento della nicchia.

Si tratta di un meccanismo psichico che le parole di Freud sanno spiegare con esemplare chiarezza:

L'odio derivante dalla rivalità per la madre non può espandersi liberamente nella vita psichica del bambino, deve lottare contro la tenerezza e l'ammirazione da sempre esistenti per la stessa persona ch'è ora oggetto d'odio; il bambino si trova in un atteggiamento emotivo ambiguo, ambivalente, nei confronti del padre e in questo conflitto di ambivalenza si procura un sollievo spostando i suoi sentimenti ostili e angosciosi su un sostituto del padre.

Tuttavia lo spostamento non può eliminare il conflitto in modo da produrre una netta separazione tra sentimenti affettuosi e sentimenti ostili.

Il conflitto prosegue piuttosto sull'oggetto dello spostamento, l'ambivalenza invade questo stesso oggetto.

Insomma, il bisonte è sì sacralizzato, ma viene nondimeno punito con un efferato troncamento della sua struttura anatomica; non solo, grazie ad un originario e rudimentale processo di deificazione, vale a dire l'insediamento dell'animale totemico, l'artefice è in grado di estrometterlo dal gioco degli affetti domestici e può finalmente pretendere alla esclusività del legame affettivo con la madre.

Mi pare, inoltre, di assistere al processo di identificazione dell'Io dell'autore con il giovane mammut, che intende assolutamente respingere la tracotanza paterna: mentre il pachiderma viene sdoppiato, quello anteriore pare schiacciare la testa di un toro, quello posteriore pare invece respingere l'assalto di un leone; i rinoceronti invece si comportano con estrema sicurezza e sostanziale noncuranza nei confronti degli altri animali, anzi sembrano ostentare con fierezza il loro duplice corno.

Tanto la proboscide quanto i corni sono, per il vero, allusivi alla integrità virile che consente all'autore di dirigere, sempre in termini fantomatici, la pulsione erotica sulla meta prediletta, in effetti sia il pachiderma a destra sia il rinoceronte a sinistra sembrano innalzarsi, protendendosi verso la cavità centrale, secondo il consueto rituale esibito durante il corteggiamento con il quale prende avvio la parata nuziale.

Il processo identificativo con queste fiere solleva la psiche dell'artefice dall'angoscia dell'evirazione, la minaccia della mutilazione viene invece ribaltata, come abbiamo già assodato, concretizzandosi nelle rappresentazioni metaforiche dell'istanza paterna.

Ora è giunto il momento di descrivere e di interpretare la scena del lato sinistro del pannello, che rappresenta l'animata schiera di rinoceronti, le cui corna potrebbero visualizzare l'energia libidica dell'inconscio dell'autore orientata, per affetto dell'inversione, sull'oggetto materno; in effetti, le immagini reiterate dell'animale selvaggio pronunciano l'intensità di questo amore straordinario.

Non solo, viene nel contempo anche rappresentata la determinazione ad allontanare ed estromettere definitivamente dal rapporto affettivo il crudele fantasma paterno, adombrato dal gruppo dei felini, situato alla destra, al margine esterno del pannello, felini che sono visibilmente mortificati per la dolorosa perdita della loro virtù fecondativa, allusa dalle macchie ematiche effuse sul loro posteriore, in corrispondenza dell'accumulo vibrante dei lunghi corni, che non sono solo in grado di assestare dei colpi laceranti, ma sanno anche intimorirli a tal punto che una timida e leggiadra renna può muoversi impunemente persino sul loro territorio.

Sono illuminanti a questo proposito le indicazioni di Emmanuel Anati, quando ipotizza paleantropi vedessero nelle sembianze ferine dei traslati che potevano designare individui come avviene ancora oggi in talune espressioni del nostro linguaggio: *quella donna è una* *quell'uomo è un leone, un coniglio*, e così via. Conseguentemente nel nostro caso la grotta designerebbe una figura femminile fragile e timorosa, la quale tuttavia non teme in alcun modo la presenza di individui castrati.

Le tracce di sangue evocherebbero immediatamente nella fantasia inconscia dell'autore un motivo puntiforme semicircolare, un ideogramma già presente nel *Panneau des Mains Positives*, un motivo che, a mio avviso, potrebbe visualizzare il genitale femminile sprovvisto di pene e avrebbe quindi, nella supposizione infantile, subito la spietata evirazione.

Jean Clottes, nel suo eccellente studio della grotta *Cosquer*, sembra prestare un certo credito alla suggestiva ipotesi sostenuta dagli studiosi J.D. Lewis-Williams e T. Dowson relativi all'interpretazione dei segni, che si ritrovano in una grande parte delle creazioni artistiche del Paleolitico: in particolare nell'arte parietale, i segni geometrici rappresenterebbero il contenuto delle visioni e delle percezioni sperimentate dagli sciamani in stato di trance.

Quella ipotesi non si discosta dalle teorie analitiche, se si considera che, nello sciamanesimo, la perdita della coscienza favorisce l'emergere dei contenuti inconsci dalle profondità della psiche, contenuti che possono assumere un'espressione simbolica anche attraverso figure geometriche.

Siccome la psicoanalisi insegna che l'inconscio è infantile, può dunque essere rianimato qualche materiale emotivo dell'infanzia che è sempre in intima relazione cogli affetti parentali, visualizzato dai segni che rinviano alla sessualità: l'angolo ampio può simboleggiare il pube; il punto, il cerchio, i tratti sottili e duplicati il genitale femminile; il bastone, la freccia, le armi, che sono poi delle linee rette e angoli acuminati o triangoli il genitale maschile; il quadrato ed il rettangolo hanno attinenza con le stuoie e con le superfici lavorate dalle donne e quindi sono simbologie muliebri; le spirali e i tracciati labirintici rinviano al grembo materno; e così via.

Dobbiamo da ultimo soffermarci sull'istanza materna, designata dalla profonda nicchia, la quale ripete infatti la morfologia vulvare.

Se è possibile ravvisare al suo interno la presenza di una giumenta, con molta probabilità dovrebbero completare l'inserito iconografico o la figura di un puledro o forse anche quella di un piccolo rinoceronte oppure quella di un piccolo mammut, dovendo tenere nel debito conto il processo di spostamento delle richieste infantili della psiche dell'autore sui piccoli animali che si affacciano. In questa singolare scenografia, all'esterno della fessura.

Occorrerebbe, pertanto, esplorare meticolosamente il registro inferiore all'interno della nicchia, peraltro molto danneggiato ed eroso dall'azione del tempo e piuttosto illeggibile, anche per cercare di capire il significato di quel condotto che sembra uscire dalla regione pettorale dell'equide, una sorta di cordone che potrebbe comunicare con i cuccioli sottostanti, oppure un corno smisurato di un giovane rinoceronte simile a quello di pag. 85, fig. 69, inscritto in una nicchia: *Rhinocéros à la corne démesurée*.

A questo proposito, potrebbe essere di qualche aiuto il ciclo pittografico istoriato sulla volta di *Altamira*, del quale l'abate Henry Breuil ci ha lasciato un suggestivo rilievo (fig. 27).

Anche l'autore di quella mirabile opera ha circondato la gigantesca testa dello stallone di alcune straordinarie presenze femminee; la cura precipua di queste pare essere quella di albergare nel proprio grembo il cucciolo che alla fine trova riparo e conforto nel corpo della giumenta situata nel registro superiore sinistrorso, a dispetto del controllo arcigno del temibile cavallo, che si rivela come una sorta di Ciclope *ante litteram*.

Si potrebbe verosimilmente ipotizzare che anche il complesso impianto iconografico della grotta cantabrica sia la traduzione pittorica degli affetti di natura edipica esperiti dall'autore nella sua personale preistoria, in quella età infantile cioè dove la presenza di un padre gigantesco e vigoroso, avvertito come un presunto rivale, poteva essere percepita come un ostacolo al suo amore dalle pretese decisamente esclusive.

Del resto, in merito al comportamento degli equidi, la zoologia insegna che, mentre lo stallone è un animale terribile, dalla forza eccezionale, dal coraggio infinito e dall'occhio fiammeggiante, la cavalla è invece molto più dolce, obbediente, mite e mansueta: si tratta pertanto di un quadro di costumanze che si attaglia e corrisponde perfettamente alle tendenze affettive del piccolo che, con la nascita, ha anche acquisito il retaggio arcaico, i cui contenuti psichici non si discostano dalle conferme iconografiche di grande parte dell'arte paleolitica; conferme a loro volta sorrette e convalidate dalle geniali congetture esposte da Darwin nel lavoro fondamentale *The descent of man and selection in relation to sex* (London 1875), dove tratta in particolare delle vicende connesse con la *law of battle*.

Per quanto attiene alle modalità operative dell'inconscio, non può passare assolutamente inosservato il significato analitico dell'affollamento delle presenze ferine nel pannello sottoposto ad esame, è infatti noto a chi ha una certa familiarità con la psicoanalisi che la presenza plurima di individui significa anche, per effetto della inversione e del concatenamento associativo che nel nostro pensiero congiunge la rappresentazione di una cosa a quella del suo contrario, riserbo e segretezza; proprio questo carattere di estrema riservatezza è in perfetta consonanza con il contenuto intimo e trasgressivo del bestiario e potrebbe perdipiù gettare luce sulla tendenza dell'artista preistorico a prediligere, per la composizione pittografica, gli anfratti bui e profondi degli specchi che si snodano nelle viscere della montagna, non solo, si tratta anche di un fattore che persuade a considerare, in un siffatto contesto, la caverna soprattutto come un succedaneo del grembo materno, oltre agli altri significati che potrebbe eventualmente assumere in situazioni diverse e quando essa assolve funzioni differenti.

Questo rilievo analitico potrebbe, quindi, conferire un senso all'accumulo degli animali selvaggi, mentre la presenza di formazioni miste e di figure condensate (vd. *Le Panneau del Rennes*) esprimerebbe il conflitto delle istanze pulsionali, tra quelle affettive e dinamicamente attive, tese a realizzare il possesso della madre mnestica, e quelle represses, di segno contrario, coattivamente sollecitate dalle forze della rimozione; le teste mozze invece adombrerebbero, come abbiamo già ipotizzato, il timore che venga comminata dalla *rêverie* del padre la temuta evirazione; la profusione delle corna designerebbe tuttavia l'intensità degli impulsi erotici, sessuali, enfatizzati ancor più dalla postura verticale, sia all'insù che all'ingiù, di qualche belva e dalla disposizione triadica dei leoni, reiterata, all'interno della quale non a caso è osservabile il tratto rosso che potrebbe evocare un che di perturbante, come lascerebbe pure intendere la densa macula rossa, interposta fra le renne, responsabile presumibilmente dell'inversione del cammino del cervide.

La profusione di teste nello splendido *Panneau des chevaux*, gli uri e di cavalli, pronuncia l'angoscia determinata dal timore dell'evirazione-divoramento che l'artefice avrebbe sofferto in tenera età, in preda a fantasie inconsce veramente penose; ora, quelle fantomatiche minacce incombono su di lui che si raffigurerebbe come un infante nelle fattezze del piccolo rinoceronte che pare soggiacere, senza possibilità di reazione, alla loro spietata minaccia.

A prima vista si potrebbe interpretare la scena dei due rinoceronti *affrontés* come se si trattasse di un duello fra i due pachidermi, nondimeno ipotizzo che possa essere letta, trattandosi di due fiere dalla mole ben diversa, come un intervento materno dettato da premuroso affetto nei

confronti del proprio piccolo che, pertanto, dovrebbe sentirsi ben protetto rispetto alla ferocia del padre.

Comunque l'apoteosi nella quale culmina il bestiario con la sua duplice articolazione costata dal *Panneau des Rennes* e dal *Panneau des chevaux* viene celebrata sulla parete dell'antrofo centrale, dove un gigantesco leone presenta la gola dilaniata probabilmente dallo stallone, il quale compone con la giumenta ed il puledro una triade che non prova alcun turbamento per la presenza dei felini, minacciosi ma impotenti nei confronti del piccolo equide, assolutamente protetto: qui si può dire, anzi, surrogare il genitale del terribile carnivoro, proprio là dove la belva è stata ferita all'inguine, quasi volesse appropriarsi della sua energia erotica.

Nonostante la designazione solo apparentemente caotica delle sovrapposizioni e delle intersezioni, all'autore forse premeva soprattutto di ben delineare, della sequenza allucinatore provocata dagli impulsi inconsci, il contorno del muso del puledro, suo tenerissimo sostituto simbolico, in maniera tale che non si potesse in alcun modo equivocare sulla sua collocazione: quasi fosse saldamente innestato nella regione inguinale, tra l'addome e l'attaccatura della coscia.

E' di certo incontestabile il fatto singolare che, nell'immaginario simbolico dei sogni, la regione inguinale, quella ascellare e quella iugulare sono frequenti intercambiabili, con probabilità questo è verificato anche nelle fantasie allucinate degli uomini del Paleolitico; del resto questa simmetria viene giustificata per il fatto che si tratta di zone delicate e protette da peluria.

Inoltre l'analisi insegna che la minaccia dell'evirazione può essere surrogata dalla rappresentazione della decapitazione, va da sé pertanto che una profonda ferita inferta alla regione iugulare potrebbe causare il distacco della testa.

Sono comunque molteplici i dettagli pittorici sui quali mi potrei soffermare per fornire un fondamento ed offrire un assetto ben compaginato alle mie ipotesi interpretative; non nascondo, anche per questo motivo, di essere ben determinato a credere nella validità di questa esegesi, la quale ha perlomeno il merito di ricondurre ad unità di significazione un tessuto figurativo variamente coordinato e fittamente intrecciato.

Del resto non è opinabile il fatto che in tutti i Pannelli della grotta Chauvet, mentre gli animali più possenti e più pericolosi, quelli che, secondo Jean Clottes, simboleggiano *danger, force et pouvoir* (p.116) presentano sovente una struttura corporea manchevole di qualche parte, i cuccioli viceversa ostentano un'integrità somatica che non può non sorprendere.

Affascinanti formazioni miste si trovano illustrate anche alle pag. 92 e 93, tendenti a reintegrare l'immagine paterna, si tratta di una testa taurina che è stata adattata e giustapposta su un grande corpo equino nel primo caso, nel secondo invece la stessa viene innestata su una struttura corporea antropomorfa, quasi a sottolineare o a rivelare il significato riposto del traslato, che è di natura inconscia.

Questa straordinaria iconografia di natura composita, frutto del processo di condensazione molto caro all'inconscio, rinvia all'immagine mnestica del padre primigenio, essa potrebbe essere stata allucinata al fine di rintuzzare il bruciante senso di colpa, sorto nella psiche infantile a motivo del fatto di avere coltivato sentimenti ostili nei confronti del padre dell'orda primordiale, in un contesto filogenetico.

Naturalmente questa creazione fantomatica, frutto di un delirio di desiderio, ha potuto essere elaborata soltanto dopo che le richieste infantili hanno ottenuto il loro soddisfacimento primario, quello di avere l'affetto materno in forma esclusiva.

Anzi, su questi fondamenti psichici gli uomini del Paleolitico presumibilmente verranno dapprima ad insediare la figura di un animale totemico, come sostituto del progenitore arcaico.

quindi una divinità teriomorfa nei cui riguardi sapranno nutrire sentimenti di venerazione e di timore, infine eleveranno al rango sovrumano un Essere Supremo da adorare alla stregua di un padre gigantesco, protettivo e dotato di poteri enormi.

Nondimeno a questo punto è bene porre fine all'analisi, onde non consentire alla fantasia di sovrapporre ad una lettura cauta e rigorosa delle valutazioni avulse dal contesto.

In estrema sintesi, l'atteggiamento conflittuale nei confronti dell'immagine paterna e la forte attrazione esercitata dall'oggetto d'amore materno potrebbero essere espressione di quei sentimenti edipici che si ritrovano in tutti i piccoli nati e che anche l'autore del bestiario della grotta *Chauvet* avrebbe potuto esperire in forma virulenta già in tempi arcaici.

In chiusura di questo assunto, vorrei azzardare la formulazione di un racconto, un mito che forse gli uomini del Paleolitico si tramandavano, facendo perno sulle scene manifeste molto suggestive del bestiario rappresentato nella grotta.

Probabilmente essi narravano di una Grande Madre dalle cui viscere venivano alla luce torme di animali, essi potevano così prestare credito al convincimento che dalle profonde voragini della terra, attraverso pertugi rocciosi, era emerso *in illo tempore*, al principio, l'eterogeneo universo faunistico, quasi che le rocce e le rupi potessero così tramutarsi in esseri viventi.

Un'eco, non priva di fascino, di questa credenza è avvertibile nel mito greco di Deucalione e Pirra i quali, volendo popolare la terra dopo il diluvio, scagliarono per ordine di Zeus alle loro spalle delle pietre, le ossa della Terra, che è la Madre Universale, e da esse nacquero gli uomini.

Una conferma potrebbe, inoltre, essere allegata in virtù delle costumanze tribali di donne le quali, secondo i rilevamenti di etnologi e studiosi, con lo scopo di stimolare la fertilità e rimanere gravide, strisciavano o scivolavano su massi oppure su pendii rocciosi: si tratta presumibilmente di un rituale magico, in virtù del quale il desiderio di maternità poteva ottenere il suo esaudimento attraverso il rapporto di contiguità con le energie occulte contenute nella roccia, le quali per il vero rimandano al potere germinativo della Grande Madre.

Gli arcantropi erano pure in grado di osservare che un analogo processo generativo si verificava anche nel mondo delle essenze vegetali, dove le radici traevano energia vitale dal profondo della Madre Terra, la quale tra l'altro pullulava anche di fonti dalle misteriose scaturigini; pertanto era potuto accadere che la Terra feconda, in epoche immemorabili, nel tempo sacro delle origini, avesse dato vita a tutta quella *bella d'erbe famiglia e d'animali*; verità questa che veniva del resto confermata dal ridestarsi degli orsi, i quali, dopo il letargo, contendevano all'uomo l'uso delle cavità degli specchi, ed anche dalla tendenza, comune a molti animali, a rintanarsi negli anfratti delle rocce, tra le pietraie, quasi a voler reimpossessarsi del grembo della Grande Madre.

Evidentemente i Paleantropi sapevano leggere il contenuto manifesto della narrazione iconografica, anche con il proposito di trasmettere le verità contenute nel mito alle nuove generazioni, che di certo si interrogavano sulla genesi del mondo animale, col quale dovevano quotidianamente entrare in relazione, chiedendosi perdipiù come potesse mai l'universo floreale rinascere rigoglioso, dopo la morte invernale, naturalmente nelle regioni dove il ciclo delle stagioni cadenzava il flusso del tempo.

Può così acquistare un significato rilevante la sequenza di scene faunistiche, le più disperate, con l'accumulo straordinario di fiere e di branchi di animali selvaggi che sembrano premere per emergere alla luce, acquistando via via l'integrità somatica, vale a dire il graduale assetto delle loro sembianze ferine, manifestando inoltre, già per tempo, le peculiarità della loro indole e della loro condotta intellettiva o gregaria.

Il ciclo pittorico così squadernato rappresenterebbe quindi la traduzione mitopoietica per esaltare le facoltà generative della Grande Madre, *fons et origo*, della Madre Terra venuta nell'inferno dello speco, uno spazio sacrale dove per l'appunto la Madre Universale veniva assumere comunque le stesse connotazioni anatomiche dell'apparato genitale muliebre.

Va da sé che questa elaborazione mitografica prevede un contenuto riposto, latente, esso effetti rappresenta il riemergere dall'inconscio dell'amore per la madre dell'infanzia.

La simbologia manifesta poteva quindi essere letta senza alcuna difficoltà dall'umanità sapiente giovani venivano iniziati presumibilmente nel grande santuario ed apprendevano così a venerare divinità tellurica, la quale non disponeva soltanto del potere di incrementare il patrimonio faunistico, preziosissimo per quelle genti, ma con ogni probabilità sapeva anche conferire carattere ieratico alle pratiche venatorie che rappresentavano il fondamento di quella cultura arcaica.

Anche a noi è concesso di poter leggere con relativa facilità questo significato non mediato che quasi spontaneamente si offre alla nostra critica interpretativa.

Differente è invece il significato del contenuto latente dell'immaginario che orna le pareti della grotta; in verità forse solo la psicoanalisi potrà essere in grado di portarlo alla luce, così come essa è in grado di fornire le necessarie spiegazioni dei meccanismi che fanno affiorare i sentimenti celati dietro le sequenze allucinatorie e fantasmatiche, le quali a loro volta possono essere indotte con dall'attività onirica come dai deliri, dalle estasi e dalle fantasie diurne, da tutte le rappresentazioni religiose e da ogni creazione artistica.

Desidero aggiungere da ultimo che, nonostante sia stato considerato nel precedente simposio alla stregua di un intruso, in quanto sostenitore della validità e della utilità di un approccio analitico al grafismo preistorico, tuttavia insisto nel voler portare il mio modesto contributo alle ricerche nell'ambito degli studi archeologici, per il fatto che estraneo non mi considero e per il fatto che nutro un grande rispetto e non minore amore per l'arte preistorica.

Sono peraltro dell'avviso che la disciplina analitica potrà dire moltissimo, al pari di altre scienze sui meccanismi e sui contenuti che consentono la trasposizione dei moti psichici più profondi, di natura spirituale, in segni grafici, visuali, di natura prettamente sensoriale.

## BIBLIOGRAFIA

- ACANFORA M. Ornella  
1960 *Pittura dell'età preistorica*, Milano.
- ANATI Emmanuel  
1988 *I Camuni. Alle radici della civiltà europea*, Milano (Jaca Book).  
1989 *Origini dell'arte e della concettualità*, Milano (Jaca Book).  
1992 *Le radici della cultura*, Milano (Jaca Book).  
1994 *Arte rupestre. il linguaggio dei primordi*, Capo di Ponte (Edizioni del Centro).  
1995 *Il museo immaginario della preistoria*, Milano (Jaca Book).  
1995 *La religione delle origini*, Capo di Ponte (Edizioni del Centro).
- BICKNELL Clarence  
1972 *Guida delle incisioni rupestri preistoriche nelle Alpi Marittime italiane*, Bordighera.
- CHAUVET J.M., DESCHAMPS E.B. & C. HILLAIRE  
1995 *La grotte Chauvet à Vallon Pont-D'Arc. Postface de Jean Clottes*, Paris.
- CLOTTE Jean & Jean COURTIN  
1994 *La grotte Cosquer*, Paris.
- DARWIN Charles  
1972 *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, Roma.

DE LUMLEY Henry

1996 *Le rocce delle Meraviglie*, Milano.

FREUD Sigmund

1969 *Totem e tabù*, Torino.

1973 *L'interpretazione dei sogni*, Torino.

1977 *L'uomo Mosè e la religione monoteistica*, Torino.

GRAZIOSI Paolo

1987 *L'arte dell'antica età della pietra*, Firenze.

LEROI-GOURHAN André

1980 *I più antichi artisti d'Europa*, Milano

PETTAZZONI Raffaele

1957 *L'Essere Supremo nelle religioni primitive*, Torino.

1990 *Miti e leggende*, 4 voll., Torino.

AVVERTENZA: le riproduzioni delle tavole relative alla grotta Chauvet rispettano l'ordine numerico dell'opera citata.

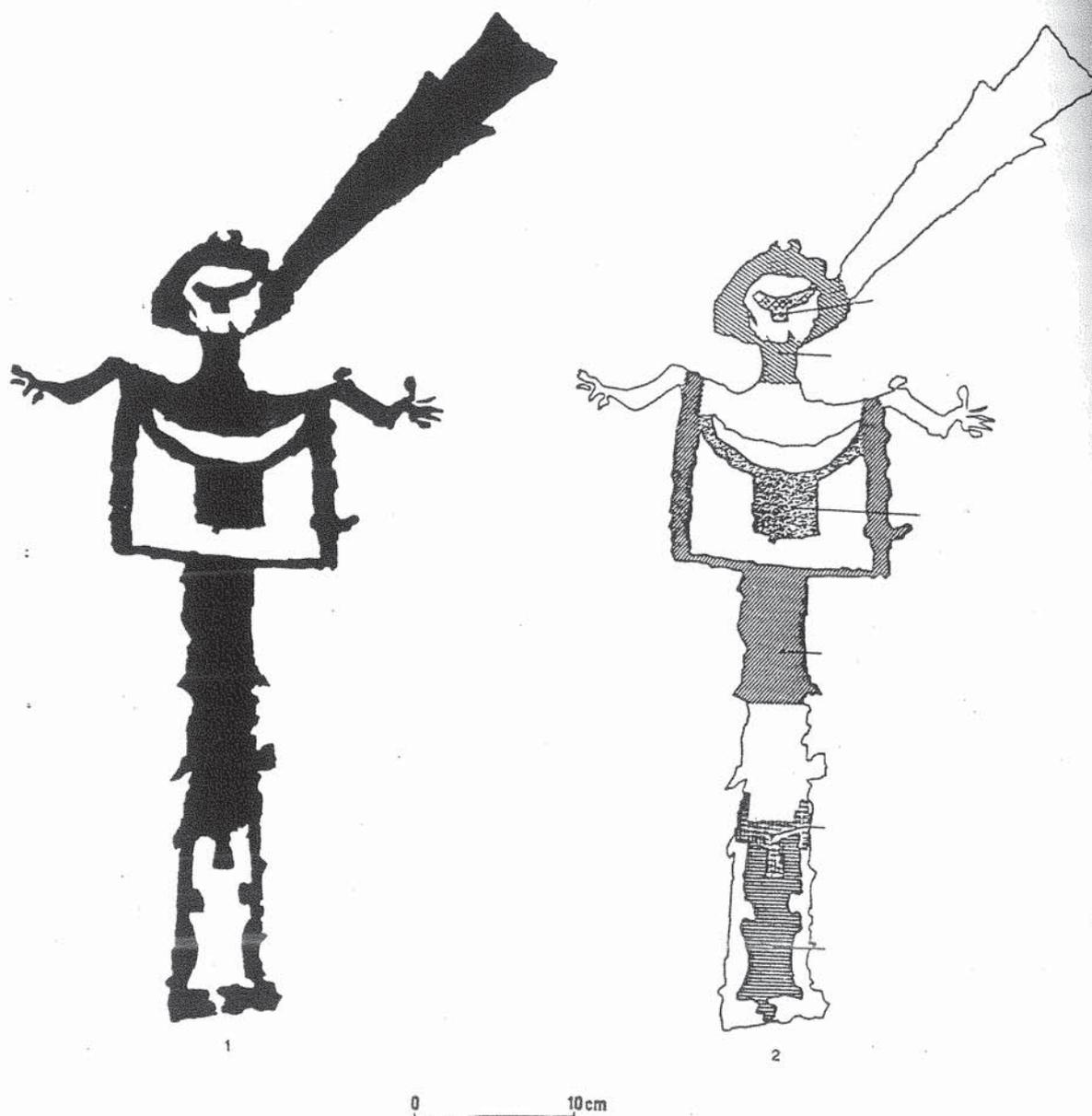


Fig. 129 Figura antropomorfa denominata, dalla tradizione popolare, il "capo tribù".  
(da: De Lumley Henry, *Le rocce delle Meraviglie*, Milano, p. 194).

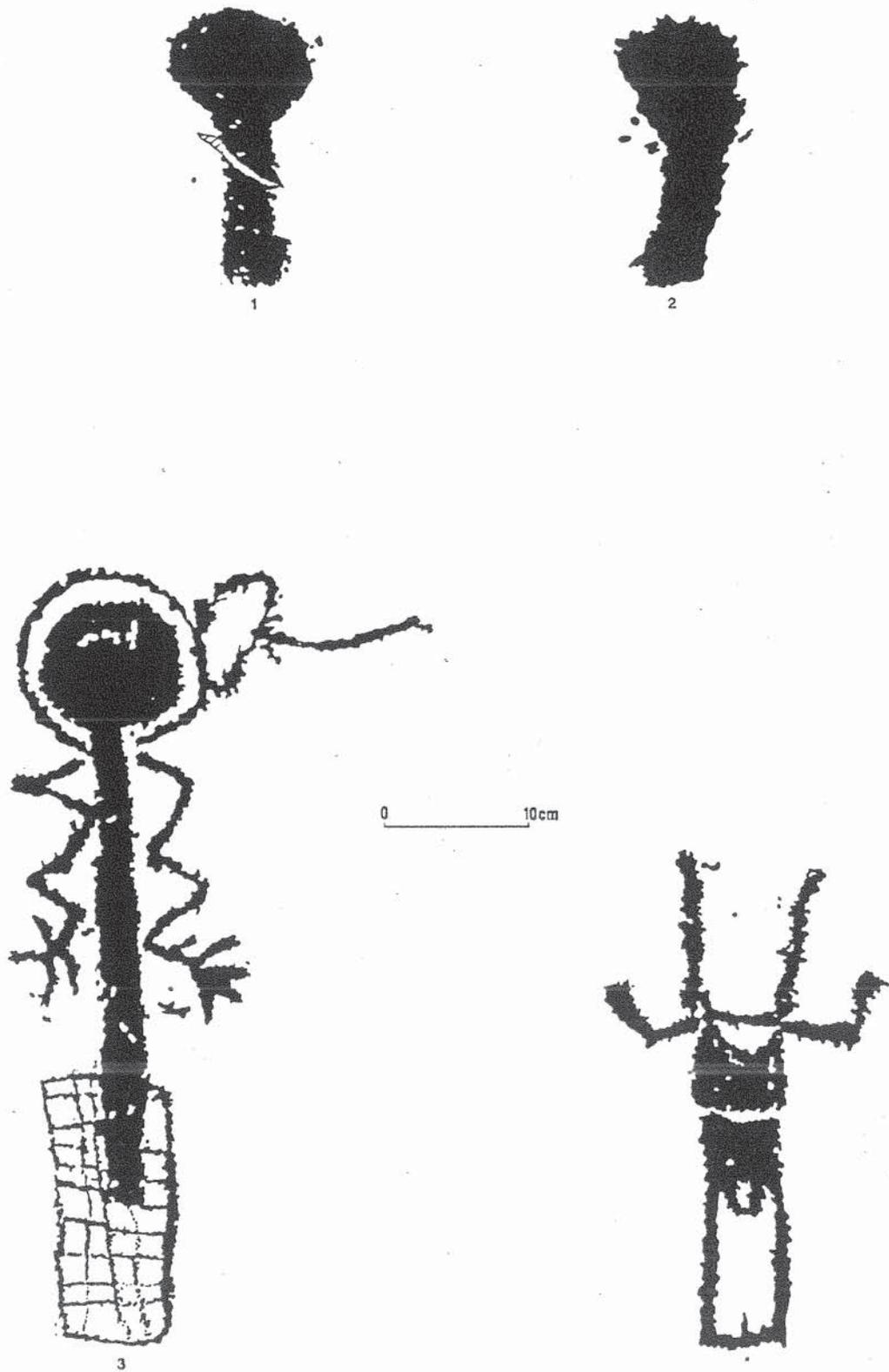


Fig. 130 Antropomorfi.

1. e 2.: antropomorfi a "buco di serratura". 3.: antropomorfo con le braccia a zigzag. 4.: orante acefalo corniforme, di sesso femminile. (da: De Lumley Henry, *Le rocce delle Meraviglie*, Milano, p. 195).



Fig. 69 Rinoceronte dal grande corno. (da: Chauvet, J.M., Deschamps, e.B. & C. Hillaire, *La Grotte Chauvet à Vallon Pont-D'Arc. Postface de Jean Clottes*, Paris, p. 85).

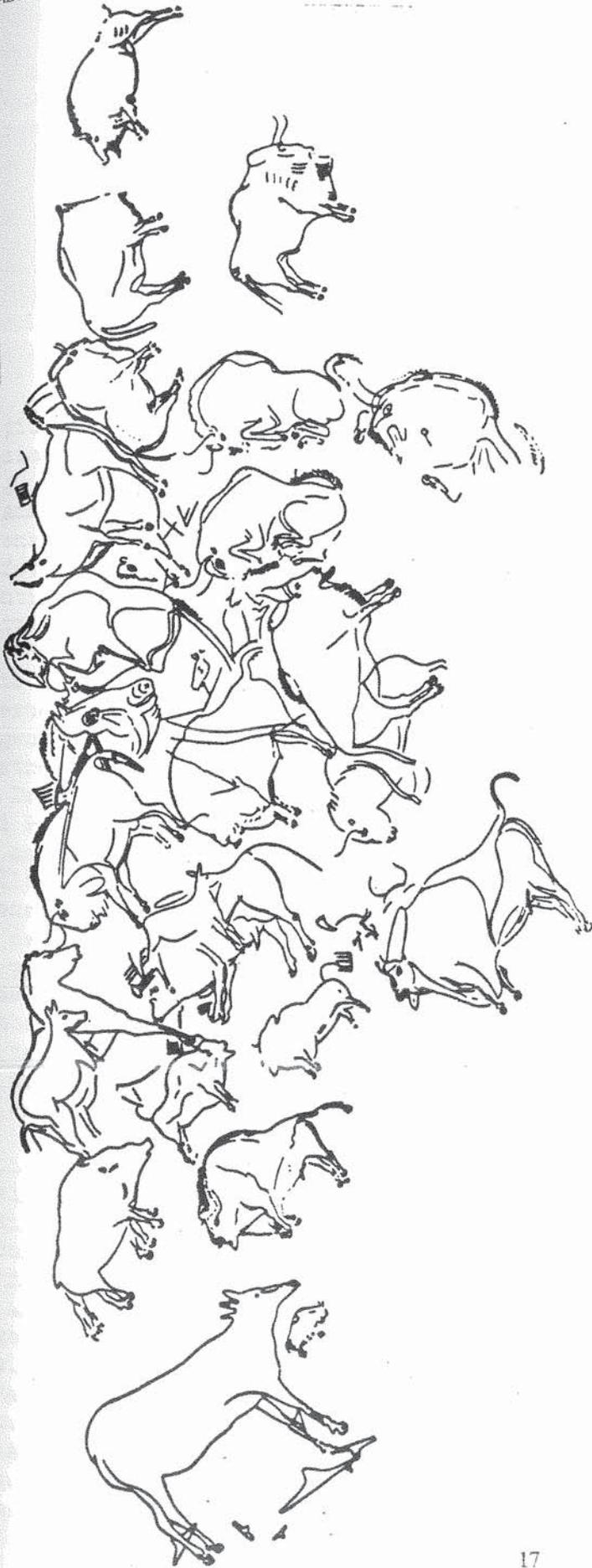


Fig. 27 Altamira. Volta. (Rilievo di Breuil, tratto da: Leroi-Gourhan André, *I più antichi artisti d'Europa*, Milano (Jaca Book), p. 69).

Thauvet à