

SPAZIO E COSMOLOGIA NELL'ARTE PREISTORICA. L'IPOTESI SCIAMANICA

MESCHIARI Matteo, Modena, Italy

1. Un confronto tra sciamanesimo e arte preistorica è doppiamente insidioso, perché da un lato l'arte preistorica è il residuo di un complesso di credenze, e cioè ci è giunta parzialmente, avulsa per lo più dal 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.ⁱ Il punto, infatti, non è riconoscere affinità parziali -o addirittura marginali- tra arte preistorica e pratiche sciamaniche; il punto, invece, è confrontare sotto molteplici aspetti degli interi modelli, dei sistemi complessi.

Il mio contributo vuole allora verificare la possibile connessione tra arte preistorica 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.ⁱⁱ 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. Nelle culture di tipo sciamanico esistono anzitutto due spazi, uno profano, quello dell'esperienza ordinaria, e uno sacro, dove lo sciamano può accedere liberamente.ⁱⁱⁱ 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.^{iv} 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.^v 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.

3. 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 (fig. 1).^{vi} 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 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 sostrato, 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.^{vii} Nel caso dei rinoceronti, però, si nota un gusto geometrizzante che va al di là della rappresentazione realistica. La cumolazione 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 (fig. 2). 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 (fig. 3). 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, come i Cubisti, o come in certi disegni di Alberto Giacometti.

4. Si può allora analizzare più in dettaglio una di quelle rappresentazioni complesse che Leroi-Gourhan ha chiamato "panneaux à contours inachevés".^{viii} Si tratta, come noto, 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.^{ix} 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 pensiero.^x

Prendiamo dunque in esame il celebre Santuario di Les Trois-Frères (fig. 4). 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 (fig. 5). 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 (fig. 6). 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.^{xi} 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 (fig. 7 e 8). 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: 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.

5. 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.^{xii} 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.^{xiii}

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 cosmo, grandi mappe sciamaniche 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.^{xiv}

Dijon, Université de Bourgogne
maggio 1998

NOTE

ⁱ 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.

ⁱⁱ Della vastissima bibliografia sul concetto di spazio, ho utilizzato in particolare: AA.VV. 1982 e 1996, BACHELARD 1957, LEVY, SEGAUD 1983, PANOFKY 1993, MESCHIARI 1997.

ⁱⁱⁱ 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.

^{iv} 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.

^v 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 chamanique n'est possible, comme les signes authentiques des voyages extatiques du chaman dans l'au-delà» (p. 90).

^{vi} Cfr. il fondamentale GRAZIOSI 1987, specie alle pp. 101-103, su composizione e prospettiva nell'arte mobiliare franco-cantabrica.

^{vii} Così anche in CHAUVET, BRUNEL-DESCHAMPS, HILLAIRE 1995.

^{viii} Cfr. ad es. LEROI-GOURHAN 1965-1995, pp. 204-207.

^{ix} 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).

^x Cfr. WUNENBURGER 1991.

^{xi} 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,

^{xii} 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».

^{xiii} Sulle nozioni di pittogramma e ideogramma faccio ovviamente riferimento ai lavori di Emmanuel Anati, in particolare a: ANATI 1988, 1994 e 1995.

^{xiv} Sulla deriva, fino a età contemporanea, dello 'spazio aperto' sciamanico, cfr. WHITE 1996.

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 poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BARRIÈRE, 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.
- CLOTTES, J., 1995, *Les Cavernes de Niaux. Art préhistorique en Ariège*, Paris, Le Seuil.
- , 1998, «La piste du chamanisme», *Le Courrier de l'UNESCO*, 51e année, avril, p. 24-28.
- , COURTIN, J., 1994, *La Grotte Cosquer. Peintures et gravures de la caverne engloutie*, Paris, Le Seuil.
- , LEWIS-WILLIAMS, D., 1996, *Les chamanes de la préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*, Paris, Le Seuil.
- , 1997, «Les chamanes des cavernes», *Archéologia*, 336, p. 30-41.
- 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.
- HOPPÁL, M., HOWARD, K.D., 1993, *Shamans and Cultures*, Budapest/Los Angeles, Istor Books.
- LEROI-GOURHAN, A., 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.
- 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., 1991, *L'imagination*, Paris, Presses Universitaires de France, («Que sais-je?»).

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 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.

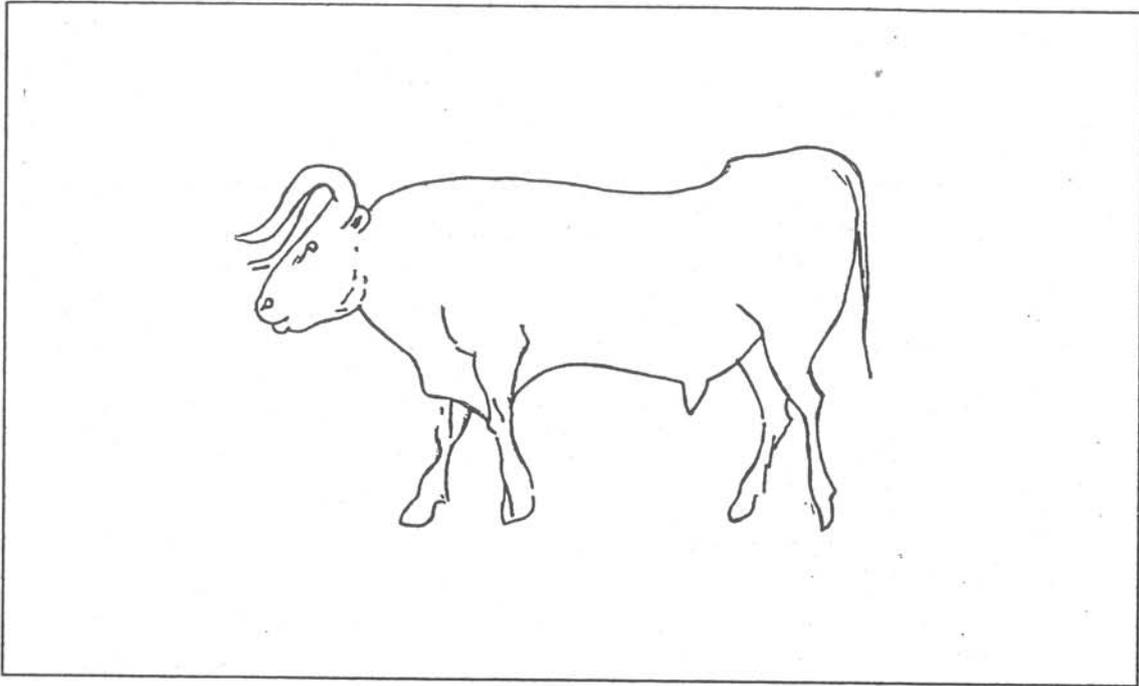


Fig. 1 Zampe in prospettiva di un bovide a La Mairie

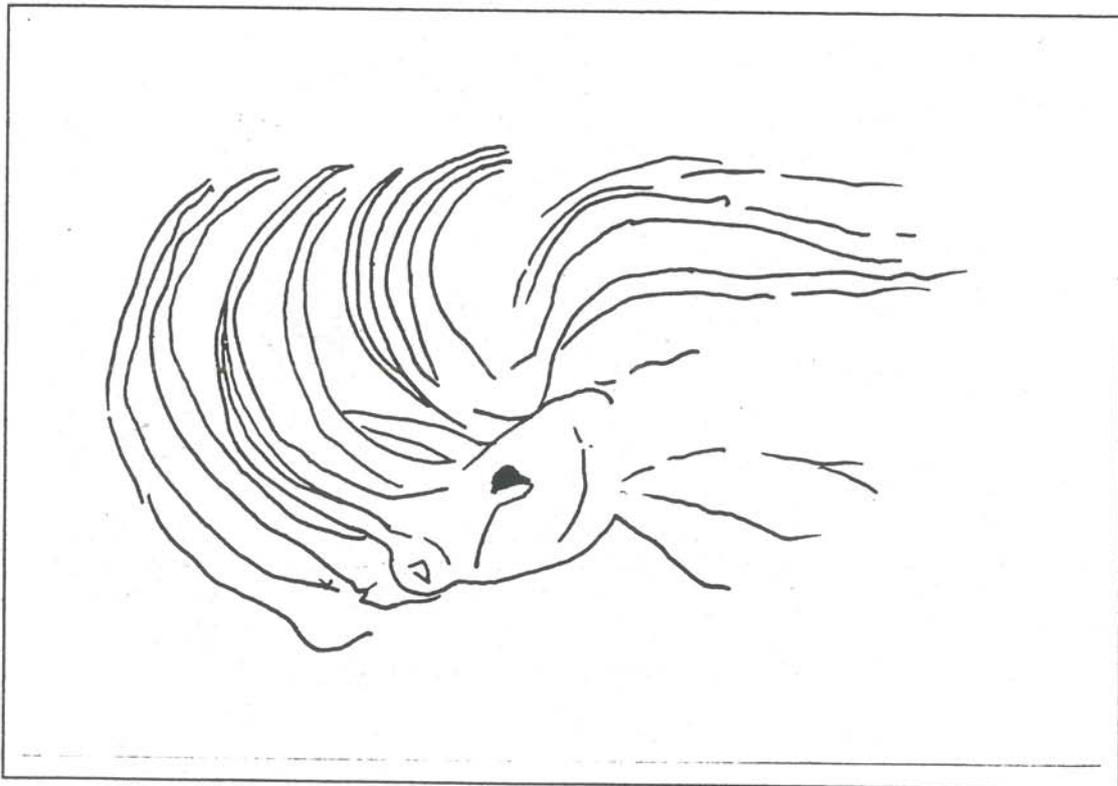


Fig. 2 Rinoceronti "in prospettiva" nella Grotta Chauvet



Fig. 3 Santuario di Les Trois-Frères: immagini a "contorni incompiuti"

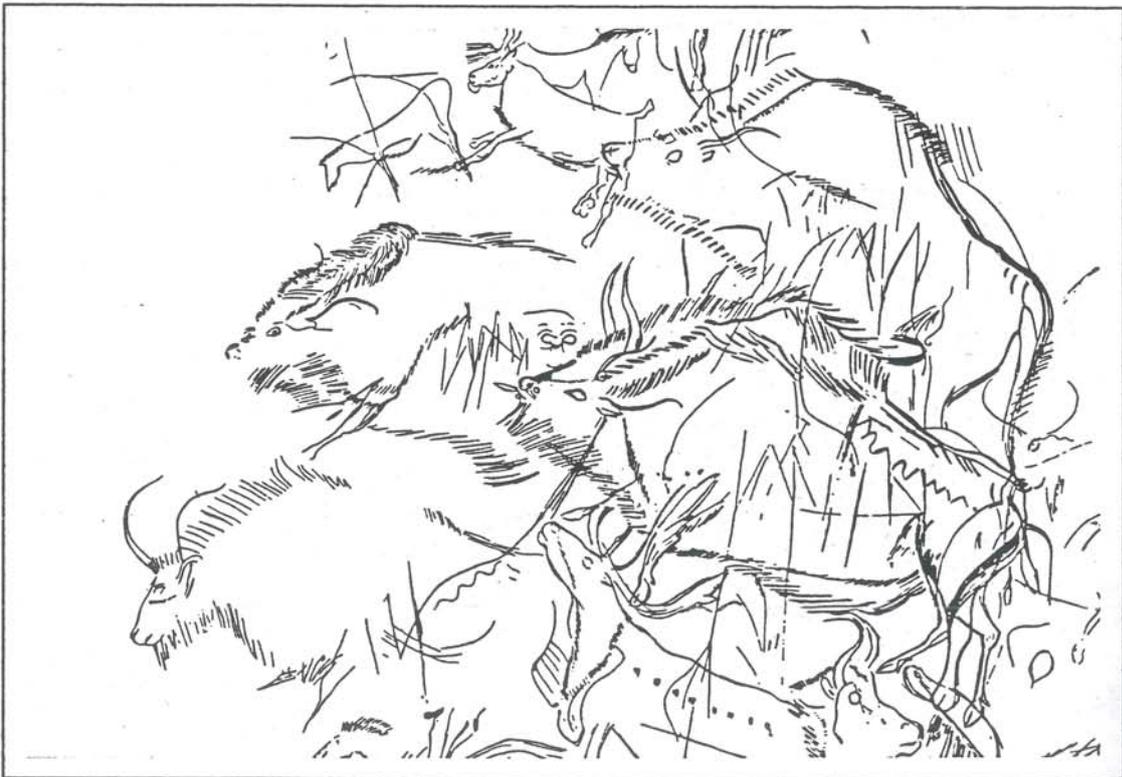


Fig. 4 Santuario di Les Trois-Frères: intreccio e sovrapposizione

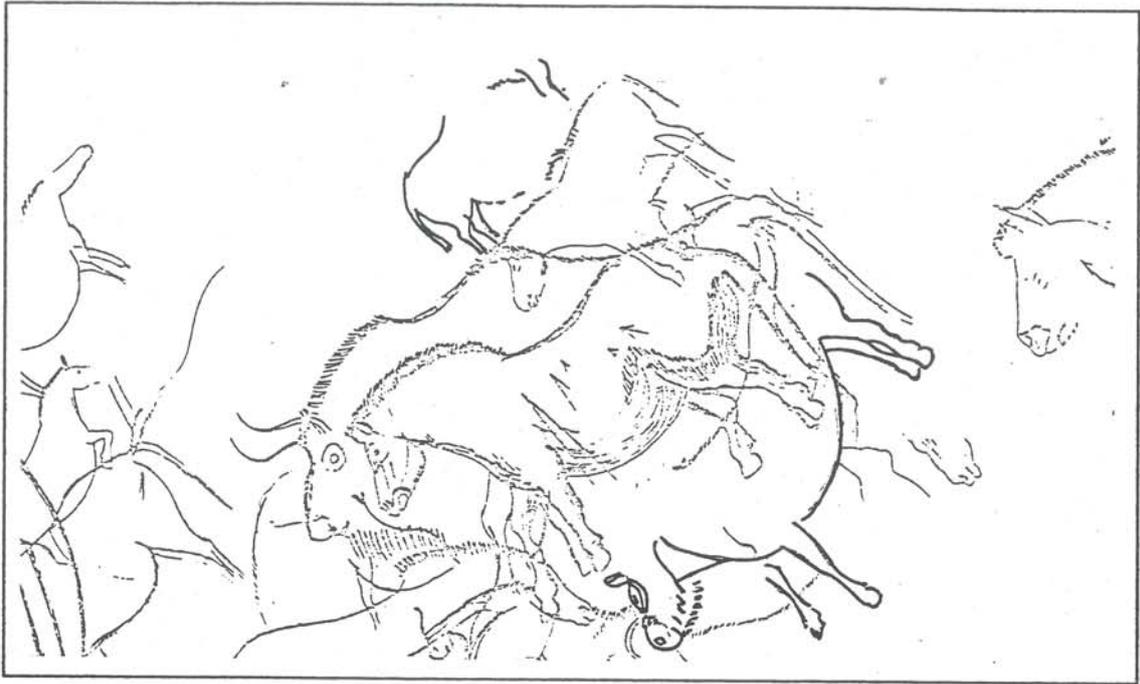


Fig. 5 Santuario di Les Trois-Frères: l'animale aperto

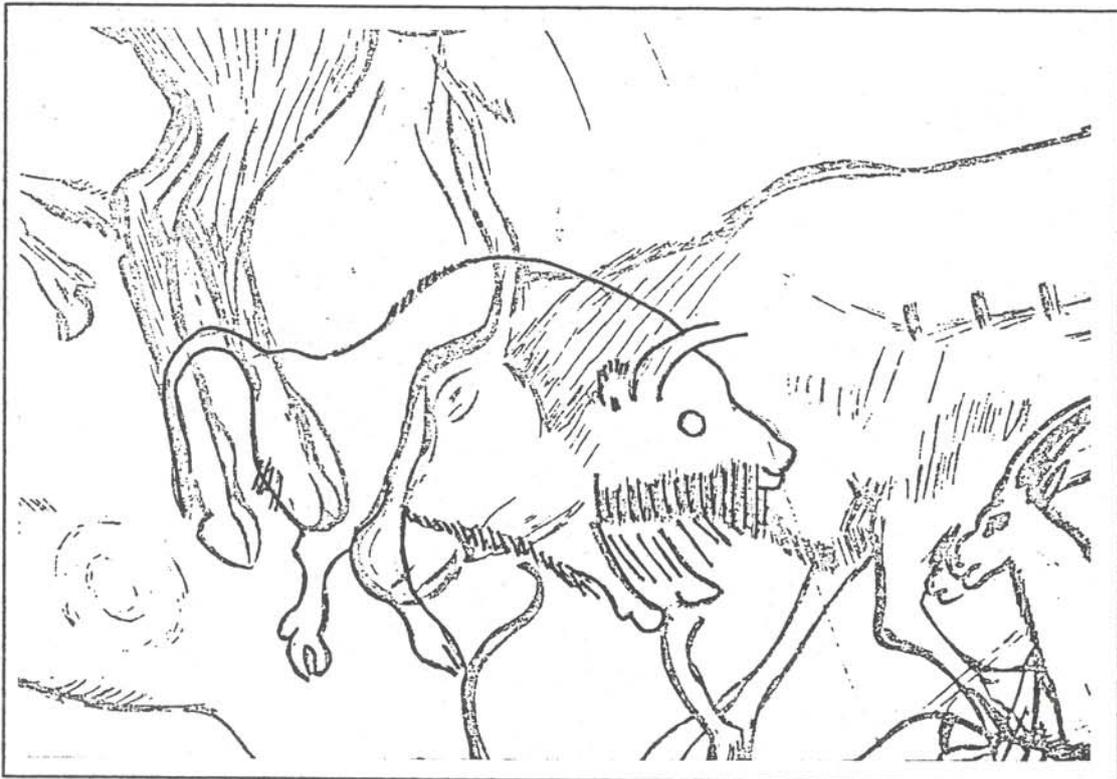


Fig. 6 Santuario di Les Trois-Frères: integrazioni di linee

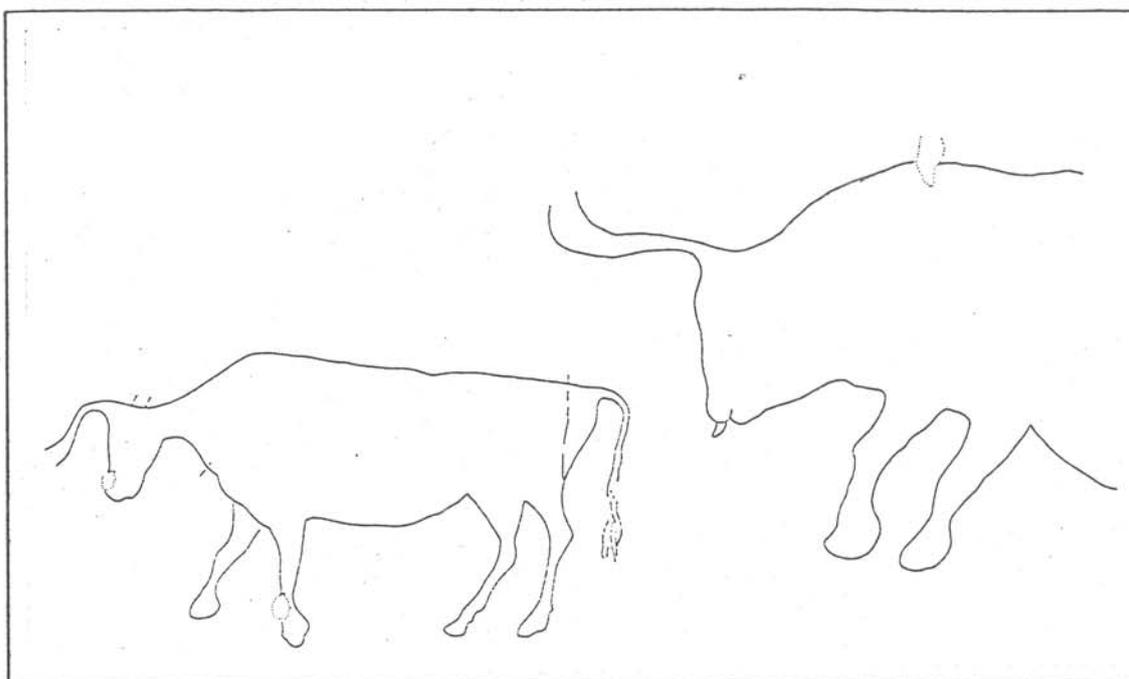


Fig. 7 Bovidi "aperti" a Levanzo



Fig. 8 Addaura: intreccio di zoomorfi e antropomorfi