

Prima e al di là dell'arte Origine dei segni e delle figurazioni nell'arte paleolitica

Fabio Martini

Le prime esperienze grafiche neandertaliane

Nel lungo percorso culturale del genere *Homo*, iniziato oltre due milioni di anni orsono, è l'Uomo di Neanderthal a possedere il primato delle prime esperienze grafiche. L'attuale documentazione è data da poche evidenze, talora oggetto di discussione sulla loro intenzionalità, ma un lotto, per quanto esiguo, di segni ha superato il necessario vaglio critico e attesta che i Neandertaliani hanno dato avvio ad un'esperienza grafica di tipo lineare (cfr. Martini [2008]). Su alcuni frammenti lapidei e su più numerosi frammenti di osso e di corno sui quali compaiono segni incisi eseguiti in modo più o meno sommario e organizzato, di tipo geometrico-lineare (cfr. Martini *et al.* [2004]). Il linguaggio grafico comprende tre moduli primari:

- motivi lineari generici, costruiti mediante un intreccio di linee parallele e subparallele, sempre molto ravvicinate, disposte a gruppi che si intersecano e che provengono da più direzioni, con un impianto formale a complessità variabile ma sempre standardizzato;
- motivi lineari specializzati, profondamente diversificati, ma aventi come carattere comune una specifica definizione del tratto lineare: motivo a linee concentriche, motivo a zig zag costruito con l'associazione di singoli segni a V, motivo cruciforme;
- motivo lineare con scansione ritmica in gruppi di linee.

Si tratta di un repertorio grafico a carattere lineare che nulla ha a che vedere con la pratica figurativa introdotta, a partire da 40.000 anni fa circa, dal *sapiens* europeo nel suo patrimonio comportamentale, lasciandoci pitture, incisioni, bassorilievi e altorilievi, statuette a tutto tondo nei quali ha raccontato simbolicamente un mondo interiore attraverso immagini zoomorfe e antropomorfe e anche, minoritariamente, attraverso segni geometrico-lineari che per noi restano enigmatici. La grafica neandertaliana tuttavia

si presenta come il primo documento attestante la volontà e la capacità di trasportare su un supporto – che è altro da sé – immagini della mente, le quali ancora non rappresentavano soggetti del mondo sensibile.

Nel procedimento concettuale che origina l'esperienza grafica, la figurazione lineare neandertaliana può essere interpretata come antecedente alla rappresentazione formale che sarà patrimonio della specie *sapiens*, indicativa, nell'ambito di un processo iconografico, di stadi diversi. Il motivo lineare generico consiste, in estrema sintesi, in una materializzazione di un movimento libero, non soggetto ad un progetto formale, esso è dato da linee «in libertà» in una sorta, parafrasando Klee, di originaria condizione di moto. Nel risultato finale il punto, ovvero i punti, di partenza delle singole linee sono annullati dalla loro trasformazione in linee, linee così fittamente interconnesse da trasformarsi in superfici. I motivi specializzati, invece, e quelli a scansione ritmica si pongono su un piano concettuale diverso, in quanto il campo compositivo del supporto (superfici piane, margini, bordi) sono soggetti a misurazione, ad una classificazione dello spazio che permette la configurazione di un ritmo e la regolarità, in altre parole la comprensione immediata di un progetto grafico. In questi motivi il risultato finale non è una superficie, ma un movimento di linee che, sia pure organizzate, non raggiungono uno schema costruttivo elaborato. Tale risultato, invece, è ben visibile nella sintassi dei motivi lineari con scansione ritmica, collegati ad una operazione mentale ancora più complessa che prevede la costruzione di uno schema basato su un'articolazione spaziale, sulla divisibilità della superficie del supporto in misure prefissate, su una graduazione dei segni che nella loro completezza e interconnessione illustrano l'essenza di un progetto.

Di difficile soluzione è la questione se collegare le incisioni neandertaliane ad azioni utilitaristiche oppure ad esperienze grafiche di tipo simbolico. Questo campo interpretativo apre innumerevoli possibilità, tutte connesse, nell'ambito dello psichismo, ad azioni e gesti che implicano la manipolazione di supporti lapidei e il conferimento di un «marchio» oppure valori intrinseci del solo segno quale vettore di significati. In questo contesto di domande senza risposta è fondamentale evidenziare la complessità concettuale differenziata che sta alla base di queste esperienze grafiche neandertaliane, l'esistenza di procedimenti mentali ai quali si lega il «fare segno», i quali possono essere messi in degna luce solo mediante un'analisi formale, per quanto sommaria, delle figurazioni.

Il fare segno del sapiens: codici iconografici e comunicazione

Presso le comunità di cacciatori-raccoglitori europei della specie *sapiens* compare, attorno a 40-35 mila anni fa, la pratica di elaborare immagini, con una certa variabilità

tecnica (pittura, incisione, piccola statuaria a tutto tondo, bassorilievo, statuaria modellata in argilla) e tematica (figure zoomorfe, figure umane, segni geometrico-lineari). Si tratta di un linguaggio figurativo, articolato sin dalle prime manifestazioni iconografiche in un sistema organico e codificato di comunicazione non verbale, che si contraddistingue come uno dei principali parametri culturali dell'Uomo anatomicamente moderno. Le prime manifestazioni grafiche pre-*sapiens* non sono mai giunte alla elaborazione di un sistema di materializzazione della visione, sistema che possiamo invece individuare al momento dell'invenzione ad opera del *sapiens* del segno lineare come strumento grafico. In effetti la linea, che non appartiene al nostro spazio visivo comprensivo invece di discontinuità tra masse e volumi, costituisce un espediente materiale che permette di rendere bidimensionali le discontinuità tridimensionali. In realtà più che un espediente la linea diventa una buona soluzione per il nostro sistema visivo atto a percepire contrasti (cfr. Martini [2008]).

Ecco quindi che il sorgere del codice visuale sembra collegarsi, in una visione biologica, alla capacità non solo di ricevere un'informazione dalla visione ma di trasmettere l'informazione attraverso la produzione di un'immagine. Esclusiva del *sapiens* è questa capacità di diffondere un codice figurativo e il suo complesso mondo di significati all'interno dei sistemi educativi di una comunità, inserendo un nuovo strumento nei sistemi di comunicazione non verbale e un nuovo apporto nella rete dei saperi collettivi. In questo stadio potrebbe situarsi il raggiungimento della completa «modernità» del *sapiens*, caratterizzata tra l'altro anche dalla capacità di un linguaggio complesso e articolato e da un sviluppo che implica la possibilità di atteggiamenti simbolici e di comunicazione variata, i cui risultati sono una maggiore coesione sociale e un rafforzamento del consorzio comunitario.

Con le prime comunità *sapiens* europee (la loro cultura è detta Aurignaziano, compresa tra ca. 40-30.000 anni orsono) si diffonde la cosiddetta «arte preistorica», da intendersi come un sistema organico e non estemporaneo di figurazioni riprodotte sia sulle pareti delle caverne (arte parietale) sia su supporti in osso o pietra trasportabili (arte mobiliare) attraverso varie tecniche.

Un'ampia e ben documentata serie di incisioni ha come oggetto l'organo sessuale femminile, rappresentato in modo schematico ma perfettamente riconoscibile, raffigurato come tema isolato, avulso dall'unità corporea, come ideogramma che in forma di sineddoche rimanda – una parte per il tutto – al grande tema della fertilità e della procreazione. L'importanza simbolica del tema della riproduzione è sottolineata anche dalle raffigurazioni a tutto tondo di robusti falli, realizzate con un naturalismo che nulla lascia

all'immaginazione. Ideologicamente legata al tema dei segni vulvari, e più in generale al tema della fertilità, è la piccola statuaria antropomorfa che comprende essenzialmente le cosiddette «Veneri». In esse l'enfaticizzazione delle parti anatomiche legate alla gravidanza è attuata con un procedimento mentale di astrazione molto moderno, vale a dire con una scomposizione dei volumi anatomici e una loro ricomposizione in masse primarie destinate a dare profonda espressione al tema della fertilità senza perseguire alcun intento ritrattistico. L'altro grande tema delle figurazioni paleolitiche concerne il mondo animale, ritratto sia con soggetti singoli sia in scene talora particolarmente elaborate e complesse, un tema che rimane costante per tutto il Paleolitico superiore e che viene trattato con diversi stili e linguaggi iconografici.

Il fenomeno figurativo paleolitico, la cosiddetta «arte delle origini», va inteso come una manifestazione organica di comunicazione eidetica, un sistema maturo, il risultato di un procedimento mentale che, partendo dall'assimilazione del reale percepito, lo rielabora e lo restituisce in segni e in un alfabeto iconografico non improvvisato né spontaneo bensì codificato in un linguaggio comprensibile a tutti. Il «fare segno» complesso nasce dalla condizione dell'uomo *sapiens* recente europeo di superare l'essere semplicemente in quanto può fare progettualmente (cfr. Cacciari, Donà [2000]), adottando regole condivise, ciò che chiamiamo stili artistici, *nomoi* non scritti comprensibili a tutta la comunità, adottati per millenni. La variabilità dei linguaggi è una delle caratteristiche del fare segno sino dalle prime manifestazioni aurignaziane, caratterizzate in Europa da diversi stili nella pittura e nell'incisione: uno naturalistico attento alle proporzioni e ai dettagli anatomici, talora anche con effetti di chiaroscuro e di visione prospettica; quello apparentemente approssimativo con rappresentazioni di animali visti di profilo; quello schematico, rigido ed essenziale che talora utilizza anche la sineddoche, cioè rappresenta una parte per il tutto. All'Aurignaziano risale anche una produzione di piccole statuette zoomorfe con volumi anatomici essenziali che consentono l'immediato riconoscimento della specie animale.

La compresenza di stili diversi durante l'intero Paleolitico superiore (40-10.000 anni fa) indica che le regole che l'uomo si è dato non sono mai state vincolanti e che la storia delle figurazioni paleolitiche, cioè la storia dell'esperienza creativa pleistocenica, è segnata da più *nomoi* che si alternano e si succedono nell'essere dominanti uno sull'altro, ma che sempre coabitano nella mente e nella mano dei cacciatori-raccoglitori.

Arte, linguaggio, coscienza

Il tema trattato in questo contributo obbliga a citare il tema della «funzione cosciente», la quale per un archeologo (e archeologo è chi scrive) è la capacità, tipica del genere *Homo*, di avere una vita mentale organizzata e la capacità di strutturare e coordinare i pensieri e le azioni. Coscienza quindi non tanto come capacità di avere sensazioni e intenzioni, ma piuttosto autocoscienza, vale a dire consapevolezza delle proprie capacità e strumento di conoscenza. Alla consapevolezza del proprio io si unisce il valore rappresentazionale della coscienza, inteso come capacità dell'organismo di riconoscere il proprio ambiente. Di conseguenza la coscienza va vista come strumento di costruzione di conoscenza (*cum-scientia*) in quanto si relaziona con le cose del mondo. Ne deriva che la coscienza, intesa come consapevolezza che un organismo ha di sé stesso e di ciò che lo circonda, non è solo una funzione biologica (sensi, pathos) ma è una svolta decisiva nella storia evolutiva che ha dato avvio ad una serie di processi creativi: coscienza morale, religione, organizzazione sociale, tecnologia, scienza, arte.

La documentazione archeologica consente di affermare che la coscienza compare ad un certo stadio dell'evoluzione, quando viene acquisita la capacità di raccontarsi, di raccontare e di trasmettere le dinamiche e le relazioni tra l'organismo e il mondo circostante, quando la consapevolezza del proprio esistere nello spazio e nel tempo porta ad una progressiva conoscenza di emozioni, di tecniche, di pratiche e di comportamenti efficaci, capaci di superare l'esame selettivo della sopravvivenza generando una sempre più matura sapienza ambientale. Con la comparsa del genere *Homo* sono documentati comportamenti che rientrano nella definizione di coscienza superiore, ma nella storia dell'uomo non tutto ciò che definisce il nostro concetto di coscienza è simultaneo bensì è comparso, è maturato, si è evoluto, si è trasformato lungo un arco temporale di due milioni e mezzo di anni. In altre parole, l'evoluzione del genere *Homo* attraverso le diverse specie che lo compongono ha visto una progressiva complicazione della coscienza, che diviene semantica, e il suo arricchimento attraverso l'adozione e lo sviluppo del linguaggio simbolico via via più articolato. La progressiva complicazione della coscienza può aver conferito un progressivo adattamento evolutivo ponendo le basi per lo sviluppo di caratteristiche che migliorano l'adattamento medesimo.

L'esperienza figurativa paleolitica sorge in un momento avanzato di questo processo di complicazione e uno dei suoi aspetti principali è il carattere simbolico. L'arte delle origini, nella sua capacità di «mettere insieme» (*syn-bàllein*), consente di fare riferimento ad elementi che nelle leggi della logica sono contrari. Fare riferimento, in quanto la co-

scienza può rimandare, pur senza contenerli, ad elementi che non appaiono. In altre parole e in estrema sintesi, il cacciatore-raccoglitore paleolitico, che attraverso la sua complessa struttura culturale è giunto a dare una visione metaforica del mondo e del suo rapporto con la realtà (pitture parietali, oggetti simbolici, danze e comportamenti simbolici), si pone davanti al reale in un atteggiamento di disponibilità non solo verso ciò che è possibile in quanto esistente, ma anche verso ciò che non appare. Coscienza e simbolo vanno visti, nell'esperienza figurativa del *sapiens*, come potenziali simbiotici in quanto l'una ha la capacità di trascendere il sensibile e può comprendere ciò che è possibile, l'altro materializza il non-essere rendendolo possibile.

Il fare segno quindi giustifica l'incomprensibile rimandando ad una dimensione non-logica che va oltre la realtà oggettiva del dato, dà corpo ad un'alterità del reale rendendo visibile, concreta e materiale tale alterità attraverso figurazioni, verosimilmente connesse a gesti, parole e suoni. Le raffigurazioni non rappresentano il mondo come realmente è al di fuori di noi ma indicano – nelle linee, nelle forme e nei volumi – procedimenti di comprensione del mondo ed elaborazioni di quanto osserviamo. L'immagine figurativa (arte) «non ripete le cose visibili, ma rende visibile» (Klee [1920]: 13), essa è «sensibilmente reale ma non è essenzialmente reale» (Cappelletto [2009]: 57).

Problemi di interpretazione

Nell'ambito delle scienze cognitive è in corso da tempo un dibattito sul significato e sul valore della prima arte figurativa, dibattito che ancora prende spunto dalle posizioni darwiniane per evolversi in diverse posizioni. Di grande interesse è senza dubbio la riflessione di Ellen Dissanayake, che a partire dagli anni '80 ha proposto una serie di posizioni di tipo evuzionistico che emergono all'interno delle diverse tesi dell'arte come fenomeno adattivo biologico a funzione sociale. Riprendiamo qui alcune sue osservazioni tratte da scritti (cfr. Dissanayake [1988] e [1992]) che trovano il conforto della documentazione archeologica e che sono a nostro parere del tutto condivisibili. La pratica figurativa dell'*Homo aestheticus* appare come un fatto straordinario (*making special*) o meglio come un atteggiamento che trasporta fuori dell'ordinario gesti, azioni, oggetti, soggetti di ordinaria quotidianità, così come altre pratiche non utilitaristiche quali i comportamenti rituali, religiosi, cerimoniali. Seguendo il ragionamento dell'antropologa americana possiamo identificare e sottolineare alcuni caratteri peculiari dell'esperienza figurativa, rimarcandone il carattere straordinario in un particolare stadio dell'evoluzione del genere *Homo*.

Escludendo la grafica neandertaliana, il fare segno, che produce a partire da 40.000 anni orsono immagini riconoscibili che rimandano a soggetti del mondo reale sia pure in chiave simbolica, costituisce un patrimonio universale della specie *sapiens* del Paleolitico recente, il quale è in possesso di un sistema cerebrale evoluto e di una fonazione matura con linguaggio articolato: ovunque l'uomo anatomicamente moderno si sia diffuso a partire da 40.000 anni fa circa ha lasciato tracce iconiche e non solo segni lineari. Ciò che vincola la pratica figurativa paleolitica è che quanto viene dipinto, inciso, scolpito o modellato deve esistere, in altre parole la cosiddetta arte ubbidisce alla regola primaria, il *nomos* estetico (cfr. Cacciari, Donà [2000]), secondo il quale l'uomo non può che dare forma (organica o anorganica) a ciò che è reale nel mondo, che tutti osservano e vedono nella medesima struttura corporea. Le «sequenze formali» di George Kubler altro non sono se non procedimenti linguistici in campo visivo che riflettono canoni condivisi, comprensibili a tutti e standardizzati. Il concetto di sperimentazione, quindi, e anche quello di avanguardia, così stimolante nel secolo passato alla ricerca di linguaggi espressivi nuovi, non sembra congeniale alle genti paleolitiche. Le tecniche di esecuzione sono le stesse a tutte le latitudini, quindi non possiamo escludere – ma questa asserzione richiede la massima prudenza – che l'insorgere della pratica figurativa presso i *sapiens* evoluti possa avere utilizzato esperienze estemporanee e non necessariamente rudimenti trasmessi nel tempo e nello spazio.

La pratica figurativa richiede un grande impegno a livello di tempo, di conoscenze e di energie: tale investimento riguarda la ricerca delle materie prime idonee alla pittura (minerali e organiche), la produzione di manufatti litici che consentano l'incisione, la modellazione della roccia per le immagini a rilievo, un rapporto talora non facile con lo spazio quando le figurazioni vengono eseguite in difficoltosi cunicoli, in anfratti o in disagevoli gallerie oppure nella pittura di grandi pannelli di diversi metri quadrati di estensione su piani di esecuzione di solito distanti da terra.

Fondamentale è la valenza sociale del fare segno, che va visto anche come uno strumento di comunicazione non verbale e di formalizzazione di un codice dei saperi condiviso dalla comunità all'interno di una dimensione simbolica. Le sue funzioni, verosimilmente variate, si esplicano nella dimensione rituale-religiosa-sacrale in cui le figurazioni vengono prodotte e utilizzate.

In ultimo, pare verosimile che l'adozione di uno o più stili sin dai primordi delle esperienze figurative (naturalistico o schematico) sia collegato ad un senso estetico che si percepisce, tra l'altro, nella simmetria e nell'equilibrio armonico delle forme e dei profili,

nell'uso della monocromia e della policromia e del chiaroscuro, nel rapporto tra immagine e supporto mobile o parietale.

John Pfeiffer (1982) ha utilizzato per primo la nozione di «esplosione creativa» per indicare quella improvvisa fioritura artistica che con l'arrivo dei *sapiens* in Europa dà avvio ad un patrimonio complesso di simboli visivi, uno stadio che, sulla sua scia, Steven Mithen (1996) ha definito un «big bang culturale» che ha portato a ridefinire alcune strutture cognitive preesistenti sulla base della innovativa e fluida interrelazione tra la progredita capacità fonologica, la sapienza tecnica e l'aumentata coesione sociale. Assistingo quindi alla creazione di un linguaggio non verbale che da allora non ha più abbandonato la nostra specie, alla nascita, grazie alla coscienza simbolica, di un comportamento tipicamente *sapiens* che chiamiamo «arte», il quale è cognitivo, comunicativo ed emozionale (cfr. Deacon [1997]). Esso consente di porre in relazione «cose» del mondo e segni iconici non in un'associazione diretta, immediata, primaria bensì metaforica, capace di «mettere insieme» diversi punti di vista che trascendono la realtà fenomenica. Si tratta della competenza simbolica che ci rende unici tra i viventi e che rappresenta non uno statico evento biologico ma il risultato, in un'ottica evuzionista, dell'utilizzo di conoscenze pregresse, trasmesse da specie a specie, rese permanenti ed esplose nel momento in cui potevano dimostrare la loro efficacia. La pratica simbolica, che le evidenze archeologiche relative ai cacciatori-raccoglitori paleolitici documentano approfonditamente con la pratica figurativa ma che è precedente a quest'ultima (si pensi alla valenza metaforica del rito funerario già presso i Neanderthal), è connessa all'attitudine alla rappresentazione (*representational stance*) (cfr. Deacon [1997]) che consente di superare l'immediatezza dell'azione, del gesto o dell'oggetto reale. Non (non solo?) un evento biologico, ma un salto culturale che dà inizio ad una grande complessità comportamentale, che diventa il punto di partenza per un ulteriore cammino, un nuovo percorso di esplorazione del mondo attraverso i simboli: lo stadio figurativo simbolico viene ad arricchire la cultura «episodica» degli Australopithecini, che precedono il genere *Homo*, e quella «mimica» di *erectus/ergaster*, tra le più antiche del genere *Homo* (cfr. Donald [1991]).

Le figurazioni simboliche preistoriche, come tutte le immagini simboliche, si muovono in una dimensione astratta e metastorica, in bilico tra reale (oggetto dell'immagine) e non reale (significato del simbolo). Tutto ciò presuppone un sistema espressivo condiviso e «convenzionalizzato» (cfr. Corballis [2008]) tra chi produce immagini e chi osserva e recepisce le immagini stesse e ciò conferisce alla produzione figurativa e alla sua valenza comunicativa un forte attributo sociale, in altre parole la comprensione condivisa del se-

gno e della figurazione sigla un accordo tra esecutore e fruitore che fa del gesto figurativo un evento socio-culturale. Resta tuttavia un problema per chi tenta oggi di ripercorrere a ritroso il cammino semantico dei segni e delle figurazioni simboliche: l'accesso ai loro significati. L'interpretazione delle immagini simboliche, infatti, già ardua per i contesti culturali che hanno lasciato fonti scritte, per chi si occupa di preistoria è resa ancor più complessa dall'assenza di fonti letterarie.

Il simbolo crea una realtà visiva che sostituisce la voce, incapace di dare nome all'intangibile che non si può definire, emana il suo messaggio attraverso la materia, il colore, la natura del segno, le dimensioni dell'immagine, la sua collocazione. Il *reale*, che sia esso un corpo di bisonte o di uomo, mediante il simbolo diventa *figura*, in una pratica rappresentazionale che esprime l'esigenza tipicamente umana di sfidare il trascendente. In questo senso l'arte preistorica può essere vista come arte «sacra», non solo come tendenza verso il sovrannaturale ma come espressione del senso eticamente religioso di chi vuole dare corpo e immagine agli stati dell'anima. Gli stati dell'anima, come le idee, non sono visibili, visibili sono le *immagini* che occhio e mente percepiscono attraverso la struttura della *figura*. Ecco perché le spiegazioni dei fenomeni simbolici non fanno quasi mai parte dei risultati delle speculazioni né delle applicazioni pratiche, sperimentali e simulative degli archeologi preistorici. Le difficoltà interpretative sono accentuate dal fatto che lo studioso di arte paleolitica ha a disposizione solo delle icone, delle immagini minimamente configurate, essenziali nell'inferenza visiva. Tuttavia la validità dell'immagine come marker interpretativo risiede nel fatto che essa, al contrario della parola che muore non appena viene pronunciata, resta come *fatto reale*, inserito in una relazione spaziale che il nostro sistema percettivo ottico valuta globalmente e tramandato come evidenza verosimilmente carica del peso della memoria e di una lunga tradizione culturale.

In estrema sintesi, e in conclusione di questa riflessione, sembra mantenere validità una lettura del fenomeno figurativo di tipo genericamente simbolico-rituale. Una lunga tradizione di studi archeologici, antropologici, etnografici e filosofici ha evidenziato lo stretto rapporto, nella storia dell'uomo, tra rito e figurazione. Le immagini singole, i gruppi di figure, le poche scene a carattere narrativo appaiono, nella loro cristallizzata e ripetuta organizzazione convenzionalizzata per oltre 30.000 anni durante la fase più recente del Paleolitico, come enunciazioni simboliche di un patrimonio interiore e spirituale che si basa sui due grandi temi della caccia, come fonte primaria di sostentamento della specie, e della fertilità, come garanzia naturale alla sopravvivenza. Su questi due pilastri tematici sembrano innestarsi sia i linguaggi condivisi (stili iconografici) sia le sog-

gettività e le peculiarità di singoli contesti crono-culturali anche in rapporto, per esempio, alle diverse specie animali rappresentate, alla maggiore o minore adozione di segni geometrici, all'uso diversificato dei reperti mobili in rapporto alle rappresentazioni parietali. Le immagini relative alla caccia e al mondo animale, al di là del significato a noi incomprensibile delle loro associazioni sulle pareti delle caverne, non raccontano il mondo in modo diretto, non appiattiscono il reale nei suoi attributi formali percettibili ma stimolano intuizioni condivise facendo leva sulla sensibilità dello spettatore ed evocano significati che dovevano essere radicati nella memoria e nelle pratiche di quella popolazione. Lo dimostrerebbero la ripetitività degli schemi iconografici, di singoli dettagli e spesso anche di localizzazione delle immagini. Questa cristallizzazione del sistema segnico nei suoi caratteri principali consente di ritenere molto probabile, saremmo tentati di dire oggettiva, la valenza simbolico-rituale delle figure, le quali hanno comunicato e trasmesso per millenni significati, credenze e stati dell'anima.

Narrazione, richiamo mitico, simbolismo: tre significati possibili delle figurazioni paleolitiche i cui contorni sfumano e che si integrano se diamo al fare segno una valenza di comunicazione. Essa forse si svolgeva non solo attraverso il linguaggio non verbale (immagini) ma forse anche attraverso atteggiamenti gestuali (passi di danza? posture particolari?) e, verosimilmente, attraverso la parola, attraverso espressioni orali che non hanno lasciato traccia. Una valenza di comunicazione globale, quindi, che assume rilievo se consideriamo l'impianto delle figurazioni paleolitiche (cfr. Remacle [2004]) nell'interazione tra la scelta dello spazio sotterraneo, le caratteristiche del luogo (oscurità, sonorità, visibilità), il soggetto raffigurato, le dimensioni dell'immagine, la sua integrazione con lo spazio e il supporto roccioso, le tecniche di esecuzione. Tutto ciò implica una visione molto dinamica del mondo figurativo, della pratica iconografica e del contesto complessivo dove la cosiddetta «arte» viene praticata, dinamica in quanto la comunicazione tra le immagini e la persona avviene sulla base di più atteggiamenti che coinvolgono il corpo, i sensi, la mente: lo spostamento fisico della persona medesima nei vari ambienti della grotta, l'impatto visuale che le immagini hanno il compito di creare, la comprensione del simbolo.

Il risultato ultimo della nostra riflessione, per concludere, è un modello di interpretazione della cultura visiva paleolitica intrisa di dubbi e incertezze. Infatti, da un lato possiamo incorrere nel rischio di formulare ipotesi che enfatizzino il significato del simbolo iconico attribuendogli un senso non previsto, dall'altro la nostra percezione e la nostra capacità di rielaborazione dei dati topografici, iconografici e formali potrebbero non es-

sere in grado di cogliere riferimenti e valenze affidati a quel repertorio visuale (cfr. Pozzi [1981]).

Tra tanti dubbi e incertezze sembra rimanere lecita una lettura diversificata dell'esperienza segnica paleolitica che contempi due atteggiamenti differenti nella pratica iconografica (cfr. Martini [1988]). Uno concerne una produzione figurativa pubblica (arte eidetica) che, attraverso una visione metaforica del mondo, affida al simbolo rituale una memoria condivisa, una produzione che ha nello spazio circoscritto delle grotte, siano esse ad uso abitativo oppure rituali, la legittimazione della propria sacralità. In quest'ambito si colloca la grande produzione dei «santuari» paleolitici, dove le immagini zoomorfe dominano nell'ambiente, strutturate e localizzate in modo tale (*iconicità manifesta*) che siano immediatamente visibili e riconoscibili, enfatizzate anche dalla policromia, strumento immediato di comunicazione. L'altro concerne percorsi individuali nascosti (arte non eidetica), celati nelle cavità e nei cunicoli quasi inaccessibili e disagiati, dove singoli processi istantanei di figurazione, ripetuti nel tempo o dal medesimo individuo, hanno lasciato pannelli di segni e figure sovrapposti, indistricabili, invisibili agli stessi esecutori; il segno come risultato di un gesto che in sé esaurisce la finalità dell'immagine, segno che esiste ma non racconta né rappresenta, risultato concreto di una *performance* individuale effimera, che non lascia traccia, specchio di un rapporto immediato con il proprio stato dell'anima. Le figurazioni non eidetiche, ovvero di *iconicità occulta*, nella loro interpretazione performativa si configurano non tanto come tracciato visuale bensì come percorso grafico cinetico molto simile al gesto della scrittura: il gesto dinamico dell'incisione o della pittura consentono a chi le esegue di osservare lo snodarsi della linea sulla parete rocciosa ma, quando è inserita in un precedente caotico groviglio di segni, ne impedisce la visibilità e la collocazione come realtà iconica all'interno di uno spazio; in questi casi il movimento che produce il segno diventa simile non solo al gesto della scrittura, ma anche all'articolazione vocale che produce suoni, percepiti dinamicamente nell'uso della voce. I prodotti grafici performativi o della scrittura non appena sono materialmente conclusi o muoiono (gesto) – al pari delle esperienze foniche – o restano immobili (scrittura) fossilizzati su un supporto anch'esso statico.

Questo doppio binario interpretativo delle figurazioni paleolitiche porterebbe a giustificare produzioni differenti che un'unica lettura non saprebbe spiegare. Ma tale interpretazione non univoca non spiega né illustra le componenti e i significati della dimensione rituale e sacrale, sulla quale ci poniamo molte domande. Per ora restano domande ancora senza risposta.

Bibliografia

- Cacciari, M., Donà, M., 2000: *Arte, tragedia, tecnica*, Raffaello Cortina, Milano.
- Cappelletto, C., 2009: *Neuroestetica. L'arte del cervello*, Laterza, Roma-Bari.
- Corballis, M., 2008: *Dalla mano alla bocca. L'origine del linguaggio*, Raffaello Cortina, Milano.
- Deacon, T., 1997: *The Symbolic Species: The Co-evolution of Language and the Brain*, Penguin, London. Trad. it. *La specie simbolica. Coevoluzione di linguaggio e cervello*, Fioriti, Roma 2001.
- Dissanayake, E., 1988: *What is Art for?*, University of Washington Press, Seattle.
- Dissanayake, E., 1992: *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*, Free Press, New York.
- Donald, M., 1991: *Origins of the Modern Mind: Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. Trad. it. *L'evoluzione della mente. Per una teoria darwiniana della coscienza*, Garzanti, Milano.
- Klee, P., 1920: *Schöpferische Konfession*, "Tribüne der Kunst und Zeit", 13, pp. 28-40. Trad. it. *Confessione creatrice*, in P. Klee, *Confessione creatrice e altri scritti*, Abscondita, Milano, 2004, pp. 11-21.
- Martini, F., 1998: *Illazioni sull'arte*, "Rivista di Scienze Preistoriche", 49, pp. 283-296.
- Martini, F., 2008: *Archeologia del Paleolitico. Storia e culture dei popoli cacciatori-raccoglitori*, Carocci, Roma.
- Martini, F., Sarti, L., Buggiani, S. 2004: *Incisioni musteriane su pietra da Grotta del Cavallo (Lecce): contributo al dibattito sulle esperienze grafiche neandertaliane*, "Rivista di Scienze Preistoriche", 54, pp. 271-290.
- Mithen, S., 1996: *The Prehistory of the Mind: a Search for the Origin of Art, Religion and Sciences*, Thames & Hudson, London.
- Pfeiffer, J. E., 1982: *The creative explosion: An Inquiry into the Origin of Art and Religion*, Harper & Row, New York.
- Pozzi, G., 1981: *La parola dipinta*, Adelphi, Milano.
- Remacle, L., 2004: *De la grotte au(x) mythe(s): phénomènes d'interactions et lecture de l'image paléolithique*, Actes XIVème Congr. UISPP, Liège 2001, section 8, *Art du Paléolithique supérieur et du Mésolithique*, C. 8.1, BAR, Int. S. 1311, pp. 7-14.