

MONOGRAFIA

Spazialità e temporalità in pittura, scultura e architettura, nei momenti in cui si manifesta una nuova spiritualità.

Inquadramento

L'interesse per questa ricerca nasce durante lo sviluppo della Disciplina Morfologica, in cui si cominciano a vedere corrispondenze tra alcuni passi di tale Disciplina e la spazialità in arte e architettura.

Sono state molte le produzioni in arte e architettura durante lo sviluppo della storia umana: da Lascaux e Altamira e le cosiddette Veneri, alla "città dei fiori" messicana, al Temenos greco o al gotico europeo, per fare alcuni esempi, fino ai nostri Parchi ci troviamo di fronte a delle manifestazioni umane nelle quali si è cercato di plasmare esperienze interne che corrispondevano al sentire di una epoca, di un periodo storico o di un popolo.

Sembra che a volte questo "sentire" di una epoca o di un popolo sia stato ispirato da una spiritualità profonda, di conseguenza sembra essere possibile riconoscere le traduzioni in arte e architettura di quella ispirazione. Potremmo anche parlare delle forme della coscienza ispirata nelle sue manifestazioni artistiche, interessa in particolare investigare la spazialità e la temporalità in quelle manifestazioni.

È quindi prioritario definire che cosa intendiamo per spiritualità, perchè al variare questa definizione ci varierebbe anche tutto il lavoro monografico.

Intendiamo per spiritualità ciò che fu enunciato da Silo il 4 maggio 1999 a Punta de Vacas, e nella intervista di Firenze del 1998. Così come ciò che si spiega nel Dizionario del Nuovo Umanesimo nel libro di Silo Opere Complete volume 2 nei termini Religiosità, Regola d'oro, Atteggiamento umanista e Momento Umanista; inoltre consideriamo anche quanto detto nella conferenza "La crisi della civiltà e l'umanesimo" Mosca 1992 in Opere Complete volume 1.

Lo studio è molto limitato e si riferirà solamente al Paleolitico, la Anatolia neolitica, Oriente medio, Regno Antico di Egitto, Amenofi IV, Creta, mondo antico pre ellenico, le moschee, Xochicalco, Tiwanaku, Gotico e romanticismo cortese, il Rinascimento, i nostri Parchi. Non abbiamo capacità sufficiente per sviluppare uno studio riguardo l'India, la Cina o l'estremo oriente e nemmeno riguardo il mondo arabo, è anche ridotto lo studio sulle americhe.

In questo lavoro affinché si possano riconoscere le traduzioni in arte e architettura di un sentire ispirato da una nuova spiritualità in differenti epoche, periodi storici o popoli, ci aiuta uno scritto di Kandisky¹:

Ogni periodo culturale esprime una sua arte che non si ripeterà mai più. Lo sforzo di ridar vita a principi estetici del passato può creare al massimo delle opere d'arte che sembrano bambini nati morti. Noi non possiamo, ad esempio, avere la sensibilità e la vita interiore degli antichi greci. E se in scultura tentassimo di adottare i loro principi non faremo che produrre forme simili alle loro, ma prive di anima. D'altra parte la somiglianza delle aspirazioni interiori e degli ideali, la somiglianza cioè fra i climi culturali di due epoche può portare alla ripresa di forme che erano già state utilizzate in passato per esprimere le stesse tensioni.²

Per queste ragioni, in epoche – anche se lontane fra loro – nelle quali si manifesta una nuova spiritualità, le forme in arte e architettura tenderanno ad avere caratteristiche simili, sebbene i

¹ Wassily Kandisky: Mosca 1866 – Neuille sur Seine 1944

² W. Kandinsky, Lo spirituale nell'arte, Edizioni SE - 2005

contenuti e i contenenti saranno inevitabilmente diversi perchè esprimeranno solo l'epoca nella quale si manifestano. Lo stesso vale per le epoche nelle quali la spiritualità si trova *addormentata*, anche in quelle epoche le forme in arte e architettura tenderanno ad avere caratteristiche simili, sebbene i contenuti e i contenenti saranno differenti e rifletteranno solo l'epoca nella quale si manifestano. In ogni epoca nella quale si sveglia una nuova spiritualità le opere in arte e architettura posseggono una misteriosa forza "visionaria", che è estranea all'epoca e al sentire comune accettato.

In ogni quadro è misteriosamente racchiusa una intera vita, una vita piena di dolore o di dubbi, di ore di entusiasmo e di luce. Dove va questa vita? Dove va l'anima dell'artista coinvolta nella creazione? Cosa vuole annunciare? In periodi di decadenza spirituale l'arte serve solo a scopi materiali. E poiché non conosce materia delicata cerca un contenuto nella materia dura. Deve sempre riprodurre gli stessi oggetti. Il "che cosa" viene esposto³ meno; rimane solo il problema di "come" l'oggetto materiale debba essere riprodotto dall'artista. Questo problema diventa un dogma. L'arte non ha più anima. In ogni "centro artistico" vivono migliaia e migliaia di artisti, la maggior parte dei quali cerca solo una maniera nuova, e crea milioni di opere d'arte col cuore freddo e l'anima addormentata. Quando vengono scosse religione, scienza e morale, quando i sostegni eterni stanno per crollare, l'uomo distoglie lo sguardo dall'esteriorità e lo rivolge a se stesso. La letteratura, la musica e l'arte sono i campi in cui la svolta spirituale comincia a manifestarsi più sensibilmente.... In tutte le epoche quando l'anima ha più vita, l'arte è più viva. E' ovvio per es. che l'imitazione della natura, quando è svolta da un artista ricco di spiritualità, non è una riproduzione senza vita della natura. In queste epoche ogni opera d'arte è come se dicesse: "Sono". Di fronte a lei svaniscono, si dissolvono amore e odio.⁴

Bibliografia

La bibliografia comune per tutti gli argomenti della monografia è la seguente:

Silo – Opere complete Vol.1, Ed. Multimage Torino, 2000

Silo – Opere complete Vol.2, Ed. Multimage Firenze, 2003

Silo – Appunti di psicologia, Ed. Multimage Firenze 2008

Wassily Kandinsky – Lo spirituale nell'arte, SE edizioni, Milano 2005

Josè Caballero – Morfologia, Ed. Antares, Madrid 1997

Luca Paccioli – De divina proportione, Biblioteca Ambrosiana Milano

Piero della Francesca – De prospectiva pingendi, Editrice Le Lettere, Firenze 2005

Ogni argomento sviluppato avrà, inoltre, la propria bibliografia particolare.

Sviluppo

Il Paleolitico.

L'interesse è messo sullo studio delle manifestazioni paleolitiche artistiche e non, con i loro contenuti – vale a dire con la loro temporalità – , e con la loro ubicazione ambientale – vale a dire la loro spazialità – , in modo da poter scoprire tratti di spiritualità nell'epoca paleolitica.

Il lavoro è organizzato nel seguente modo: prima si fa uno studio separato di: il fuoco, le sepolture, le statuette femminili, le caverne decorate, poi si relazionano fra di loro questi elementi per arrivare alla fine ad una sintesi interpretativa.

³ Eo Ipso: Esso stesso, lui stesso (è ablativo singolare maschile e neutro, quindi "per lui stesso" "con lui stesso" ecc.)

⁴ W. Kandinsky, op.cit.

Paleolitico e spiritualità

E' un compito abbastanza arduo scovare la spiritualità nell'epoca paleolitica. Il paleolitico si estende da 2.500.000 anni fa con la scoperta dei primi strumenti litici, fino a circa 12.000 anni fa, è un enorme periodo temporale del quale prenderemo il lasso di tempo che va da 300.000 anni fa circa a 12.000 anni fa⁵.

L'età paleolitica

Sappiamo che l'essere umano dell'età paleolitica era un cacciatore e raccoglitore, e che durante il suo lungo sviluppo durato milioni di anni ha imparato a conservare prima, trasportare poi e infine a produrre il fuoco. Si dice che visse nelle caverne ma sono stati ritrovati resti di un accampamento a Lavaud (Francia) databili circa 1 milione di anni fa. Non era certo un cacciatore sprovveduto o "selvaggio", ne è una prova la scelta di cacciare gli animali in base alla loro età e al loro sesso. I moderni studi di archeozoologia hanno infatti messo in luce – attraverso lo studio sistematico in scavi effettuati in luoghi molto diversi (area di cotture, macelli, fondamenta dei siti, guadi, strette valli) – un atteggiamento selettivo dei cacciatori, volto contemporaneamente a mantenere la scorta delle prede e ad assicurare il rinnovamento delle mandrie. Questo porta a un aumento delle popolazioni e a una progressiva concentrazione in grandi abitati collettivi che arrivarono a contenere centinaia di persone, come nei casi dei ripari⁶ di La Madeleine e Laugerie-Bass in Francia, o agglomerati formati da un insieme di capanne seminterrate, come le colonie di cacciatori di mammut della pianura russa. La padronanza del fuoco, l'approvvigionamento di selci di buona qualità e il rifornimento di carne per la popolazione in un territorio relativamente modesto, l'acquisizione di conchiglie, di fossili e di pietre rare o insolite per la creazione di ornamenti, indicano un sistema generalizzato di scambi, un tessuto di contatti e di trasferimenti lungo vie di comunicazione conosciute e praticate dai diversi gruppi umani. Si favorisce così un processo che condurrà poi alla domesticazione di animali e vegetali nel Neolitico, con il conseguente passaggio a una stanzialità delle popolazioni.

Sono questi cacciatori e raccoglitori del paleolitico che ci hanno lasciato le testimonianze della più antica attività artistica: il naturalismo. Sappiamo che fu l'arte di cacciatori, che, in uno stadio di economia improduttiva e parassitaria, raccoglievano e catturavano il loro cibo e non lo producevano; probabilmente vivevano in forme sociali fluide, non articolate, in piccole orde. La loro arte è un naturalismo che raffigura ciò che i sensi percepiscono.

⁵ L'*Homo Sapiens Sapiens* fa la sua comparsa all'incirca 40.000 anni fa.

⁶ Riparo o riparo sotto roccia: concavità rocciosa o area protetta da una parete naturale e da una sorta di tetto costituito da una sporgenza orizzontale della roccia. Erano utilizzati come abitazione, spesso con l'aggiunta di strutture fatte di pelli, frasche o corteccia.



Ciò che è più notevole nel naturalismo preistorico è che vi si possano già riconoscere tutti gli stadi tipici di sviluppo che appariranno poi nella storia dell'arte moderna..... Questo naturalismo non è una formula rigida e immota, ma una forma mobile e viva che si accinge a riprodurre il vero con i mezzi più diversi e assolve il suo compito ora con maggiore, ora con minore abilità..... Questo fenomeno, forse il più singolare di tutta la storia dell'arte, è tanto più sconcertante in quanto non trova riscontro nei disegni infantili, né, di solito, nell'arte dei selvaggi. I disegni dei bambini e l'arte dei selvaggi son frutto della ragione, non dei sensi; mostrano quel che il bimbo e il selvaggio sanno, non quello che vedono realmente. Entrambi offrono dell'oggetto una sintesi teorica, non una visione organica.....È viceversa caratteristica del naturalismo paleolitico la capacità di rendere l'impressione viva in una forma così immediata, pura, libera, esente da aggiunte o limitazioni intellettuali, che rimane un esempio unico fino al moderno impressionismo..... I pittori del paleolitico sapevano ancora vedere a occhio nudo sfumature, che noi abbiamo scoperto soltanto con l'aiuto di complicati strumenti. L'età neolitica ne avrà già perduto la nozione, e fin d'allora l'uomo saprà sostituire saldi concetti alle immediate impressioni dei sensi..... La pittura paleolitica possiede, apparentemente senza sforzo, quell'unità dell'intuizione sensibile a cui l'arte moderna giunge soltanto dopo una lotta secolare.⁷

Il fuoco

La storia dell'evoluzione culturale attraverso i lunghissimi tempi del Paleolitico, in particolare quella relativa alle tecniche della scheggiatura della pietra per fabbricare armi e utensili e quella della colorazione, testimonia la capacità di trasmissione extra-genetica delle conoscenze acquisite, delle tecnologie e dei comportamenti culturali, ma tutto questo non sarebbe potuto avvenire senza la padronanza del fuoco.

Nell'arte del paleolitico non vi è nessuna rappresentazione riferita al fuoco non rimane altro che basarsi sulle tracce del suo utilizzo, nella ricerca di un significato per gli abitanti di quell'era.

Esistono tracce di utilizzo del fuoco fin dalla glaciazione di Mindell (650.000 anni fa), le tracce di combustione e i focolari veri e propri divengono più numerosi, nei giacimenti paleolitici, a partire dall'interglaciale Mindell-Riss (da 450.000 a 500.000 anni fa).

Non vi è alcun dubbio sull'origine umana di questi focolari: essi sono situati in suoli di insediamento intatti e hanno permesso di rilevare la presenza di cenere, carboni, ossa, pietre bruciate e talvolta persino tracce di rudimentali strutture. Così, nella grotta di Pech-de-l'Azé II, sono stati individuati tre tipi di focolari: quelli elementari, chiamati anche «focolari amorfi», situati direttamente sul suolo senza una precisa delimitazione se non, talvolta, alcune pietre disposte intorno all'area di combustione; i focolari pavimentati, ove la combustione avveniva su una superficie costituita da piccole lastre di pietra; e infine i focolari scavati «focolari a sfiatatoio» per la presenza di un ampio canaletto che prende origine dal focolare stesso. Tali precise differenziazioni, nonché la complessità delle strutture, testimoniano che a partire da quest'epoca si era raggiunta una perfetta padronanza nell'utilizzazione del fuoco..... Sappiamo anche che il fuoco è stato tenuto acceso, praticamente fin dove risalgono le nostre conoscenze, in piccoli focolari ben delimitati, all'interno delle abitazioni, nelle grotte o all'aria aperta. Le soluzioni adottate per questi focolari manifestano prestissimo una notevole ingegnosità nel risolvere le varie difficoltà che si presentavano: scavo di catini, costruzione di ripari di pietra o d'osso, pavimentazione del suolo sotto i focolari, elevazione del focolare al di sopra di un suolo troppo bagnato, disposizione di un cordolo di pietre, continuo o discontinuo, attorno ai focolari. Questi focolari erano alimentati con vari tipi di legname, talora scelti in base alle loro qualità di combustione, oppure con ossa, che venivano fornite in abbondanza dalla caccia ai grandi mammiferi. Altri combustibili, come il carbone naturale, potevano essere utilizzati in via

⁷ Arnold Hauser, Storia sociale dell'arte. Einaudi – Torino 2001

eccezionale quando erano disponibili nelle vicinanze dell'insediamento..... Il fuoco stesso è stato anch'esso utilizzato come « strumento»: sappiamo che aveva una funzione in determinate tecniche di lavorazione della pietra (per esempio, la lavorazione termica della selce), del legno e talvolta dell'osso, e che ha reso possibile la preparazione di vari coloranti a partire dalle ocre minerali allo stato grezzo. Infine, si è potuto constatare come il fuoco intervenisse talvolta in fenomeni che esulano dall'ambito puramente utilitario, per esempio nelle sepolture umane, sotto forma di cremazione più o meno completa dei corpi..... Le modalità della sua applicazione come fonte di luce dovevano essere di vario tipo: oltre alle lampade a grasso o ad olio, venivano utilizzate delle torce vegetali..... Il fuoco è stato sfruttato anche per la cottura degli alimenti, per raddrizzare a caldo il corno e l'osso, per frantumare grossi blocchi di pietra, per scaldare i noduli di selce e per la cottura di paste malleabili con le quali plasmare statuette, infine ha avuto un ruolo nelle sepolture umane..... Si può ritenere che fin dalla sua prima apparizione esso divenga un elemento centrale nella vita dell'uomo paleolitico... .. Altrettanto importante deve essere il ruolo del fuoco quando permette all'uomo di liberarsi dal ritmo giorno-notte imposto dalla luce naturale... ciò comporta la possibilità di accrescere notevolmente la durata delle attività quotidiane e si profila una nuova organizzazione della giornata: la necessità di compiere tutte le attività durante il giorno diminuisce, la pressione del tempo si allenta e diventa possibile una diversificazione. La cottura dei cibi allarga le possibilità alimentari sia sul piano qualitativo che su quello quantitativo, la cottura dei cibi e la modificazione del ciclo notte-giorno hanno ripercussioni sullo sviluppo fisico e persino fisiologico..... Nei processi di diffusione delle idee, si insiste spesso sulla importanza del focolare: polo delle attività all'interno dell'abitazione, esso rappresenta quasi simbolicamente il luogo di riunione e di scambi, favorendo così l'elaborazione di un linguaggio nonché la strutturazione del gruppo. Ma se il fuoco rappresenta un ausilio prezioso in numerosi campi, bisogna però notare che esso costituisce anche un vincolo permanente: la sorveglianza e le cure continue di cui necessita obbligano infatti alcuni membri del gruppo a restare accanto ad esso per provvedere ad alimentarlo e altri a partire alla ricerca di vegetali combustibili. Questi individui non possono dunque più adempiere agli altri compiti loro affidati, e s'impone pertanto una nuova organizzazione del lavoro.....La scoperta dell'utilizzazione del fuoco ha posto il suo inventore di fronte a un complesso di problemi nuovi e di possibilità fino allora sconosciute che estendevano il campo delle sue esperienze e lo obbligavano di conseguenza a superare una nuova tappa del suo sviluppo psichico. Sia sul piano della percezione del tempo (alimentazione del fuoco), sia su quello della strutturazione del gruppo (suddivisione dei compiti e coesione del gruppo attorno al fuoco) o su quello del dominio della materia (lavorazione e distruzione delle materie prime), il fuoco interviene come fattore di progresso.....In un momento in cui il progresso delle ricerche in ambito preistorico e paleontologico tende sempre più a ridurre l'«abisso» che separa l'uomo dall'animale, in un momento in cui le differenze fra l'uno e l'altro appaiono per la maggior parte non più di tipo qualitativo ma semplicemente quantitativo, il fuoco si pone invece come criterio assoluto dell'umanità. Nessun animale l'ha mai utilizzato, nessun animale è mai riuscito a produrlo: il possesso del fuoco è un fatto essenzialmente ed esclusivamente umano.⁸

È difficile per le persone che abitano l'epoca nella quale viviamo ora, intendere come potrebbe il fuoco nel paleolitico avere qualche significato speciale per le genti di allora. Dovremmo fare uno sforzo per toglierci il trasfondo della “tecnè” che ci proviene da secoli di malinteso sulla domanda e risposta tra Parmenide⁹ e la Dea, tale malinteso è alimentato poi da Aristotele¹⁰ e il suo pensiero; questo trasfondo, tipico dell'epoca storica, non esisteva nell'epoca paleolitica, non esisteva un sentire utilitaristico, tecnico, il “che cosa è” nemmeno esisteva, mentre probabilmente il sentire dell'epoca paleolitica era il “chi è”. Vale a dire che nel paleolitico probabilmente nessuno si è mai chiesto su “che cosa è” il fuoco, ma semmai si saranno chiesti su “chi è” il fuoco. E sicuramente

⁸ Catherine Perles, Preistoria del fuoco. Einuadi – Torino 1983.

⁹ Parmenide nasce 2519 anni fa a Elea – Italia, il poema a cui si fa riferimento è “Della Natura”.

¹⁰ Aristotele nasce 2393 anni fa a Stagira – Grecia.

qualche risposta devono aver trovato, dato che del fuoco non esistono rappresentazioni “artistiche” in quanto tali, né rappresentazioni del suo utilizzo e questo lascia molto da pensare; sembrerebbe che nelle genti del paleolitico, cacciatori e raccoglitori, non ci fosse la necessità di idoli, amuleti o simboli sacri – cosa che compare invece appieno nel neolitico dove fa il suo ingresso nella storia il dualismo come vedremo successivamente – , sembrerebbe che la visione del mondo nel paleolitico fosse monistica, la realtà è vista nella forma di un contesto semplice e continuo, è rivolta all’esperienza sensibile, sensistica e si rivolge alla vita. Perché, quindi, avrebbero dovuto fare del fuoco una rappresentazione?

La padronanza del fuoco esige una serie di procedimenti tramite i quali è possibile conservare, trasportare e produrre il fuoco, questa “esperienza”, che dura per tutto il paleolitico, ci avvicina a una specie di prassi volta in tutto e per tutto a fini immediati, pratici; questa “magia” non aveva nulla in comune con quello che si intende ora o con quello che si intende per religione perché non conosceva preghiere né venerava potenze sacre, erano procedimenti senza misteri, un metodo pratico, per produrre fenomeni – il fuoco – che servivano alla vita.

Ad ogni modo nel Paleolitico, l’importanza di depositi volontari di oggetti al di fuori delle zone di abitazione ma in rapporto con le incisioni e le pitture nei “santuari” delle caverne del Volp, Francia; il fuoco vivace acceso nel “santuario della leonessa” Dordogna Francia, appaiono legati a un ruolo “rituale” del fuoco, come si osserva anche nella sepoltura maschile di Sungir, Russia (28.000 anni fa) in cui l’uomo sarebbe stato deposto su un letto di braci ancora accese ricoperte di ocre rossa.



Statuetta femminile di ematite preriscaldata proveniente da Ostrava-Petrkovice in Repubblica Ceca, circa 27.000 anni fa, altezza cm.5

I primi culti

La parola “culto” è associata meccanicamente al significato attuale: “1) Venerazione della divinità, devozione. 2) Pratica devozionale, liturgia con cui si esprime in forme codificate il sentimento di venerazione e, più in generale, il proprio credo religioso. 3) Profonda venerazione per qualcosa”.¹¹

¹¹ Dal Dizionario della lingua italiana Sabatini Colletti.

Ma per l'epoca paleolitica possiamo intendere per culto: l'espressione in forme codificate di un sentimento. Sono estranei al paleolitico il credo religioso, dei, dee, potenze o spiriti e le conseguenti pratiche devozionali e la sacralità ad essi rivolta, ma questo non significa la mancanza di spiritualità in quell'epoca.

Il credo religioso, dei, dee, potenze o spiriti e le conseguenti pratiche devozionali e la sacralità ad essi rivolta, appariranno con forza invece nel neolitico al passare le popolazioni da cacciatori in una certa misura nomadi, a coltivatori e allevatori stanziali, ma questo non significa necessariamente l'avvento di una spiritualità.

Per più due milioni di anni Ominidi classificabili nel genere umano, hanno vissuto senza manifestare esigenze di creatività artistica, di produzione di forme simboliche. Ad ogni modo è a partire da 300.000 anni fa che fanno la loro comparsa sepolture e rituali funerari, indubbiamente il segno di riflessioni sulla vita e sulla morte, dell'elaborazione di credenze sul destino che attende l'essere umano dopo la morte. *Questo è reso evidente nella cura messa per interrare il corpo in una tomba, non rare volte in una grotta, e provvedere il defunto di strumenti, ornamenti e offerte di cibo. Il cranio come sede della potenza fu conservato per fini rituali, a volte per estrarne il cervello e consumarlo per assimilarne le sue qualità vivificatrici. Nella grotta di Ofnet in Germania è stata ritrovata una sepoltura di 27 crani - disposti intenzionalmente con orientamento verso l'apertura della grotta - dipinti con ocre rosse, a cui erano state tolte le prime due vertebre cervicali; agli scheletri veniva estratto il midollo osseo. Questa pratica delle sepolture di crani era comune in tutto il mondo e perdura per tutto il paleolitico, un vero e proprio culto dei crani.*¹²



Grotta di Ofnet - Germania - 27 crani dipinti in ocre rosse - 20.000 anni fa circa

E' opportuno soffermarsi sul perché dell'uso del colore ocre rosse molto raro da trovare allo stato naturale: l'ocra rossa è un pigmento naturale derivato da un minerale ferroso chiamato ematite naturale¹³. L'ocra rossa può essere ottenuta dal minerale presente in natura (ematite) oppure per riscaldamento a 250°C della goethite, minerale giallo che sottoposto a riscaldamento tende a deidratarsi e a trasformarsi nell'ematite da cui deriva il colore ocre rosso, il pigmento così ottenuto

¹² E.O. James: El templo, de la caverna a la catedral. Ediciones Guadarrama - Madrid 1966.

¹³ Minerale del ferro: ematite Fe₂O₃ cristallizza nel sistema trigonale e se ne conoscono due varietà: il ferro oligisto, che forma bei cristalli di colore grigio scuro con lucentezza metallica, spesso tabulari e lamellari e l'ematite rossa che forma aggregati cristallini compatti, solitamente di aspetto terroso, è un ottimo colorante.

doveva essere disperso in un opportuno mezzo legante. Il legante più semplice e comune era probabilmente l'acqua, ma ci sono evidenze dell'uso di oli o succhi vegetali, saliva, urina, grassi animali, midollo osseo, sangue, albume e cera d'api. Questo procedimento per la produzione del pigmento è relazionata con un certo maneggio del fuoco, è grazie al fuoco che si ottiene l'ocra rossa che aveva impieghi particolari di significato collegato alla vita e alla morte; l'ocra gialla e bruna, più facili da trovare, non venivano usate. Di conseguenza la colorazione in ocra rossa di teschi e scheletri ha a che vedere con l'importanza del fuoco, ed è da quest'ultimo che ne prende i significati: qualcosa che aiuta, che facilita il vivere quotidiano, che veniva conservato con grande cura perchè rappresentava la vita. Infine la colorazione è dello scheletro, questo significa un procedimento di inumazione prima e una fase di colorazione poi – una volta che l'intera sostanza organica corporale era scomparsa – accompagnata da un posizionamento particolare dello scheletro. E' evidente che tante fasi di sepoltura non avrebbero senso se non ci trovassimo di fronte a un sentire, a un desiderio che non tutto finisse con la morte.

Spesso i morti venivano depositati ritualmente, adornati con conchiglie, in santuari di caverne, disposti in certe posizioni con strumenti di selce nelle mani, vicino si trovano spesso certe ossa di animali e resti di feste funerarie. La cura messa nelle disposizioni dei corpi, la presenza di utensili, di cibo e di oggetti non strumentali come fiori o corna di animali, oltre a dischi scolpiti e statuette di animali, le varie fasi della sepoltura, gli strumenti nelle mani, il trattamento rituale del cranio e la applicazioni di agenti come l'ocra rossa e le conchiglie, o i corpi deposti su uno strato di ocra rossa, sembrano tentativi di fare un approvvigionamento adeguato per il continuo della vita dopo la morte, testimonianza di un sentimento, e la tomba o il santuario delle caverne sembrano una specie di soglie, di porte di entrata, più che una prigione affinché i morti non scappassero per poi spaventare i vivi.



Particolare della sepoltura del Giovane Principe, la cui testa è ricoperta di ocra rossa e il lungo collo è stato inghiottito con la mano destra. Museo di Preistoria e di Epoca Paleolitica



Inumazione detta: Giovane Principe – 25.000 anni fa – Grotta Arenne Candide, Finale Ligure, Italia
Scheletro dipinto in ocra rossa



Sepoltura di Sungir (Russia) – 28.000 anni fa. Ognuno dei due scheletri è circondato da circa tremila grani d'avorio che adornavano le vesti.



Sepoltura di Dolni Vestonice Moravia, 25.000 anni fa, scheletro dipinto di ocre rossa.

Le Veneri

Delle diverse centinaia di raffigurazioni femminili, intorno a 650, quasi 190 sono statuette a tutto tondo o figurine schematiche piatte. Le statuette e figurine femminili rappresentano un fenomeno ampiamente diffuso in Europa dai Pirenei fino alla Siberia, erano fabbricate con diversi materiali: calcite, steatite, calcare tenero, giasietto¹⁴, corno di renna, avorio di mammoth e un impasto di polvere d'osso e argilla¹⁵. La prima statuette femminile ritrovata è datata circa 250.000 anni fa si tratta di un piccolo ciottolo di pietra vulcanica di 3,5 cm con profilo femminile con una sottile solcatura trasversale per distinguere la testa e due solcature laterali per sottolineare le braccia, sebbene i maggiori ritrovamenti di statuette femminili scolpite a tutto tondo vanno da 29.400 a circa 20.000 anni fa. Verso i 20.000 anni fa le statuette femminili scompaiono per un lasso di tempo considerevole per ricomparire nel tardiglaciale (15.000 – 10.000 anni fa), vale a dire alle porte del Neolitico, ma con uno stile completamente diverso: non è più la statuaria a tutto tondo ma è una statuaria estremamente schematica in cui la testa scompare del tutto e il corpo tende a divenire un profilo ritagliato visto di profilo.



Statuaria a tutto tondo,
Lespugue Pirenei
cm. 14,7 – 22.000 anni fa



Statuaria schematica
Nebra, Sassonia
12.000 anni fa

Statuaria schematica
Mezin, Ucraina
18.000 anni fa



¹⁴ Il giasietto o gagate è un mineraloide di origine vegetale. È una varietà di lignite, di color nero brillante, è originato da una famiglia di alberi che si estinsero circa 60 milioni di anni fa il cui legno si è trasformato in seguito alle enormi pressioni subite. È quindi un legno fossilizzato. Veniva chiamato anche Ambra Nera, ma il giasietto non è una resina fossile ma un minerale simile al carbone, solo più duro, anche se può in qualche modo ricordare l'ambra. Veniva utilizzato come pietra ornamentale o come fonte per ricavarne perle nere.

¹⁵ Raffaele C. de Marinis: Dispensa del corso di preistoria – Università degli studi di Milano – A.A. 2006-2007

La forma delle Veneri

Le statuette a tutto tondo rappresentano la figura femminile nuda in posizione stante, ma non avendo piani di appoggio e terminando in maniera piuttosto appuntita non potevano stare ritte.

Il tutto tondo è una tecnica scultorea che consiste nello scolpire il soggetto senza il vincolo dello sfondo. Questa tecnica lascia sviluppare il soggetto in 3 dimensioni, in modo che l'osservatore possa vedere il soggetto da qualsiasi punto esso voglia; nel tutto tondo non esiste un "davanti" o un "dietro", non esistono uno o due punti solo dai quali è possibile osservarla, ma per apprezzarla è necessaria una "visione circolare" del punto di vista o dell'oggetto che va ruotato. Si è spinti a osservare l'oggetto nella sua totalità e non una sola parte. Questo modo di scolpire indica una sensibilità e un visione del mondo, delle cose e della vita; il mondo, le cose e la vita sono vissuti come una totalità e non per parti destrutturate, ma tutto è importante tutto ha un significato: ci troviamo nell'epoca paleolitica.

È in particolare nelle statuette femminili dove la tecnica scultorea del tutto tondo viene applicata, molto meno invece nelle sculture di animali. *L'immagine femminile delle statuette si allontana in maniera sensibile dalla realtà naturale e non corrisponde alla realtà anatomica; gli organi connessi alla riproduzione e al nutrimento dei bimbi, sono resi con relativa precisione, al di là della loro voluta deformazione nel senso della ipertrofia. Al contrario, i tratti distintivi del volto non sono raffigurati. La testa ha una forma o sferoidale oppure appuntita e solo in qualche caso vi è la notazione dei capelli. Anche i piedi non sono mai evidenziati e le gambe terminano a punta o arrotondate, probabilmente venivano conficcate nel terreno o nelle spaccature delle rocce. Le braccia a volte mancano del tutto, a volte sono atrofizzate, esili e sottili, appoggiate sugli enormi seni o conserte sul grembo.*¹⁶



Venere di Dolni Vestonice I, Moravia
27.000 anni fa in argilla bruciata, cm.22



Venere di Gagarino Russia
21.000 anni fa
cm.5,8



Venere di Savignano, Italia 35.000 anni fa,
in roccia serpentinitica (ofioliti)

¹⁶ Raffaele C. de Marinis: Op.Cit.

Nelle veneri di Brassempouy, Willendorfl¹⁷, Kostienky I e dei Balzi Rossi per es., coesistono elementi naturalistici, sia pure senza rispettare le proporzioni reali, ed elementi schematici e quasi astratti. I primi si riferiscono alla fecondità della donna (seno, ventre, pube), i secondi a tutte le altra parte del corpo: ciò che non è in relazione con la sfera della riproduzione è omesso o trattato in maniera schematica, ad eccezione della testa sulla quale sono rappresentati dei copricapi.



Willendorfl - Austria
26.000 anni fa
cm.11



Brassempouy - Francia
28.000 anni fa
cm.3,6



Kostienky I – Russia
24.000 anni fa
cm.10

E' evidente il contrasto tra le figure femminili e quelle animali (dato che di figure maschili non c'è praticamente quasi traccia) che sono sempre realistiche o comunque tendenzialmente naturalistiche, mettendo in risalto l'intenzione di voler rappresentare le figure femminili in quel modo e non certo per "incapacità artistica".



Incisione su osso di felino – Grotta de la Vache, Francia – circa 15.000 anni fa

¹⁷ Recenti indagini effettuate dal geoarcheologo Alexander Birnsteiner hanno determinato che la composizione della pietra calcarea della statuetta, proviene dal massiccio calcareo di Stranska Skala, presso la città di Brno nell'odierna Repubblica Slovacca. Questo sito è distante circa km.260 dal luogo del ritrovamento presso Willendorfl (in Bassa Austria). La statuina potrebbe essere stata scolpita e poi trasportata.



Bisonte intagliato in asta di renna
Grotta la Madeleine , Francia.
14.000 anni fa

Testa di propulsore in corno di renna
Grotta di Enlene, Francia

Cavallo in avorio – cm.5
Grotta di Vogelherd, Germania
32.000 anni fa



Bisonti di argilla – Grotta Tuc d'Audoubert,
Francia – 20.000 anni fa. L'argilla con cui i
due bisonti sono modellati è stata prelevata
direttamente dal pavimento della grotta.



Leone in avorio – Baden, Germania
30.000 anni fa

Non tutte le statuette si conformano al tipo sopra descritto; quelle di Sireuil e di Tursac (Dordogna – Francia) ricavate da un ciotolo di calcite traslucida che misurano cm.9 e cm.8 rispettivamente databili a 23.000 anni fa circa, presentano una forte ripiegatura all’indietro delle gambe e la forte steotipigia. Sembra trattarsi di donne in atto di partorire, e nelle statuette di Tursac il ventre è molto abbassato e fra le gambe vi è un peduncolo conico che potrebbe rappresentare il bambino che sta nascendo.

Le dimensioni di tutte le statuette femminili sono ridotte, come qualcosa da tenere a portata di mano, da usare con facilità.



Veneri di Sireuil e di Tursac – Francia 22.000 anni fa



Alcune statuette provenienti dalle zone russo – siberiane, presentano caratteristiche diverse dalle altre statuette europee: manca l’ipertrofia dei seni e del ventre, la larghezza del bacino non è maggiore di quella del petto e sul corpo è evidenziato il triangolo pubico. Il volto appare aniconico spesso sono delineati il naso e gli occhi ed è sempre rappresentata la capigliatura o un copricapo. La parte inferiore relativa alle gambe è poco delineata e termina a volte con un foro.

Venere “Longilinea” – Avdejevo, Siberia – 23.000 anni fa – cm 16

L’ambiente delle Veneri

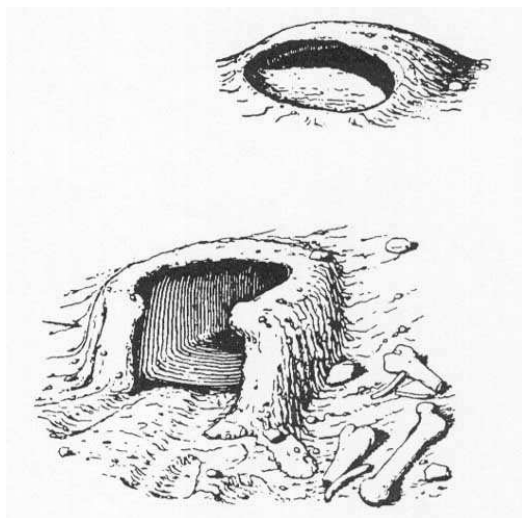
Le cosiddette Veneri paleolitiche convivono insieme ai metodi di sepoltura prima descritti, ma non sono mai state ritrovate vicino o nelle tombe e nemmeno all’interno di grotte, ma bensì in altri luoghi.

Indispensabile per una comprensione del significato e della funzione delle statuette femminili paleolitiche è vederle nei contesti a cui erano associate. Sono state ritrovate presso la parete di fondo del riparo sotto roccia accanto all’osso di una zampa di bisonte; o nascoste sotto le scapole di

un mammut; o in una zona periferica fuori dall'abitato in grotta; o in una grande area con nove focolari al centro stavano in piccole fosse o pozzettini negli spazi tra i nove focolari; o nelle abitazioni lungo la periferia di un'area abitata; o nei forni centrali di aree abitate. Spesso le statuette erano fabbricate, utilizzate, spezzate e seppellite.¹⁸

La Venere di Laussel è un bassorilievo parietale nelle sue vicinanze sono state rinvenute altre tre figure mobiliari simili al bassorilievo, una con due corpi intrecciati e una maschile, tutti questi ritrovamenti sono in un'area delimitata di 6 x 12 m all'interno di uno spazio abitativo. Nel caso di Avdejevo le 5 statuine in avorio erano state sotterrate insieme a selci in fosse appositamente scavate nel suolo delle innumerevoli immense abitazioni.¹⁹ Nel Pavloviano della Moravia a mt.40 da una capanna, in un forno circondato da una struttura in argilla a ferro di cavallo, vi erano contenuti frammenti di figurine antropomorfe e zoomorfe di argilla.

In molti casi, queste venere paleolitiche sono state ritrovate coperte con ocre rosse, in particolare quelle di Willendorfl, di Laussel e di Kostienly I.



sopra

Pavlov – Moravia. Forno rinvenuto entro una struttura abitativa. Vi si sono ritrovati più di 2.300 pezzi di argilla cotta.

26.000 anni fa circa.

sotto

Pavlov – Moravia. Forno scoperto a 40 m a ovest. È scavato a una profondità di 60 cm ed è circondato da una struttura di argilla a ferro di cavallo. Anche questo forno conteneva frammenti di figurine fittili.

La maggior parte dei ritrovamenti di veneri sono raggruppati in grosse enclaves: renano-danubiana, pireneo-aquitana, ligure-padana, russo meridionale, e siberiana; l'altezza sul livello del mare è modesta di 200 msl. Guardando una carta orografica dell'Europa si può notare che tutte queste enclaves sono collegate con rilievi moderati e facilmente superabili, le zone aquitane e parigine sono collegate con la pianura renana e con quella alto danubiana e da qui la regione moravo-slovacca e di seguito la zona ucraina e le pianure russe, abbiamo dunque una sorta di "autostrada" per il flusso di idee e di genti.

La maggior parte dei ritrovamenti di veneri proviene da accampamenti o da ripari, e altrettanto spesso in relazione con focolari cosa che, data la sua centralità e importanza, hanno fatto nascere l'idea che la donna potesse avere all'epoca una posizione preminente da un punto di vista sociale: il matriarcato.

La venere di Laussel (25.000 anni fa) alta cm. 46 circa, fa parte di un gruppo di incisioni in bassorilievo eseguite sulle pareti di roccia calcarea poste all'ingresso del riparo nei pressi di Laussel nella Dordogna, non lontano dal famoso complesso di pitture di Lascaux. La donna ha i fianchi grandi ed il seno prosperoso. La mano destra stringe un corno di bisonte nel quale sono incise 13

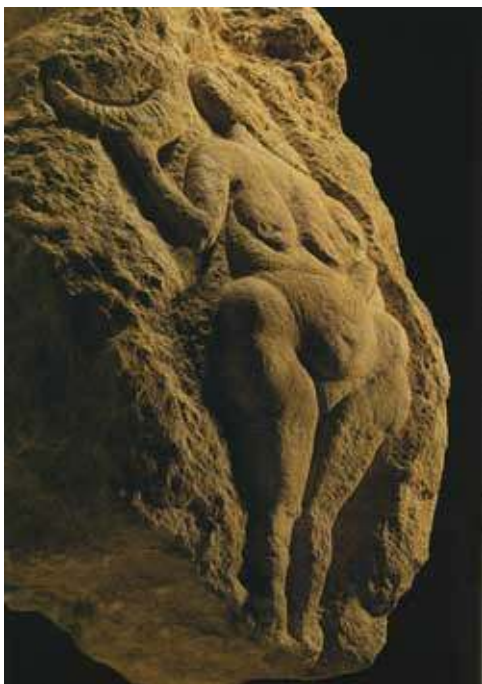
¹⁸ Spesso queste raffigurazioni sono senza testa quasi sia stata rotta di proposito, sono stati trovati depositi di statuette decapitate e altri di sole teste.

¹⁹ Nel sito archeologico di Kostjenki è stata trovata un'abitazione di mt.35 x mt.18 costruita con ossa di mammut e con palchi di renne giganti, con più focolai al suo interno e una ripartizione interna della spazio atta a ospitare più "famiglie".

tacche²⁰. Sulla superficie sono state rilevate tracce di ocre rossa sulla testa, sui seni e sul ventre. L'altra mano sta sul grembo. Vi è una "Y" sulla sua coscia e il suo volto, frantumato, è rivolto verso il corno. Il corno potrebbe rappresentare un contenitore per l'acqua e l'intera raffigurazione potrebbe esser quella di una donna in procinto di bere o di trasportare acqua. Questa raffigurazione è parte di un insieme di raffigurazioni: due donne che tengono nella mano destra oggetti non identificabili; una donna che forse è in procinto di partorire; una figura maschile, senza testa e braccia, ma che pare lanciare un giavellotto; frammenti di figure di animali (una iena ed un cavallo), genitali femminili stilizzati.

Parrebbe un luogo nel quale sia propizia la fecondità, o quantomeno il parto, sembrerebbe un luogo considerato adatto ad un evento prodigioso per quell'epoca: la gravidanza e la nascita, dato che ancora non si associava l'atto sessuale alla procreazione.

In fin dei conti tutte le statuette prima descritte, che noi chiamiamo "veneri paleolitiche", altro non sono che raffigurazioni della gravidanza, o meglio l'esaltazione dello stato di gravidanza. E non c'è da meravigliarsi di questo perché in quell'epoca non dovevano essere molti i parti che andavano a buon fine e per il neonato non doveva essere facile riuscire a sopravvivere dopo la nascita in quell'epoca. Non si tratta ancora della Dea Madre come culto verso una divinità, ma di qualcosa di più immediato qualcosa diretto alla vita quotidiana: la raffigurazione di un sentimento, quasi di un augurio, rivolto ad un evento importante e inspiegabile: la nascita di un nuovo essere.



Bassorilievi del riparo di Laussel- Francia, 25.000 anni fa



²⁰ Alcune interpretazioni associano le 13 tacche ai 13 cicli lunari o al numero di mestruazioni in un anno, ma non ci sono fino adesso ritrovamenti dell'era paleolitica, che indichino un'articolazione del tempo "in un anno". Già in epoca storica esisteva una antichissima forma calendariale che computava solo i mesi primaverili, nota agli antichi presso gli Egiziani e gli Arcadi. L'anno romuleo, basato su mesi siderali, coincideva con il ciclo della gravidanza delle donne, che a sua volta coincideva con quello dei bovini e con il ciclo di maturazione del farro.

Venere dei Balzi Rossi – Liguria, Italia
cm.4,7
21.000 anni fa



Ciondolo in avorio,
Pair-Non-Pair, Gironde;
circa 30.000 anni fa

Le caverne decorate

L'arte parietale paleolitica era pienamente affermata, anche nelle parti più profonde delle grotte, già tra i 32.000 e 29.000 anni fa e continuerà fino a 15.000 anni fa, ci troviamo davanti a un fenomeno che perdura per 17.000 anni.

L'arte parietale è documentata con una straordinaria ricchezza di siti nella regione franco-cantabrica. Nelle sole Francia sud occidentale (Aquitania e Pirenei) e Spagna settentrionale (Asturie, Cantabria e Paese Basco) si conoscono più di 160 grotte con arte parietale. Altre ventuno grotte sono note nella Francia meridionale (Linguadoca-Rossiglione e Rhone-Alpes), altre 14 nel resto della Francia e 23 nel resto della penisola iberica. Al di fuori di queste aree i casi di grotte con arte parietale paleolitica sono rarissimi: una decina in Italia, uno in Romania, soltanto tre negli Urali meridionali; una tale differenza indica soltanto una facilità o meno di conservazione e di ritrovamenti archeologici, mentre sottolinea il fatto che le pitture parietali in grotte erano un fenomeno diffuso in tutta Europa durante l'era paleolitica. Le grotte con pitture parietali non erano usate come luogo abitativo né tantomeno come luoghi di sepoltura.

Morfologia e ubicazione di grotte e dipinti.

È risultato piuttosto complicato reperire una documentazione adatta allo sviluppo di questo capitolo della monografia. Esistono pochissime immagini fotografiche che documentino la morfologia e la spazialità delle grotte paleolitiche con pitture parietali. Sono abbastanza reperibili foto dei dipinti ma sono foto eseguite come per un quadro di un museo o per un'opera d'arte contemporanea, sono foto piatte, senza volume e non rendono assolutamente lo spazio nel quale i dipinti si trovano. *“A Niaux manca quel dinamismo e quel movimento continuo che anima le figure di Lascaux, per esempio quelle del diverticolo assiale. Qui gli animali non appaiono in movimento, sembrano immobili e fuori dal tempo. Nessuna riproduzione fotografica è in grado di rendere pienamente l'atmosfera di queste opere d'arte”*.²¹

L'arte parietale del paleolitico è strettamente legata alla morfologia delle grotte. Ne declina le diversità naturali facendo proprie le fantasie geologiche della natura, si integra nei suoi percorsi tortuosi, nei passaggi difficili o pericolosi. L'arte parietale non è esposta alla luce del sole, per vederla occorre andare dentro la terra e usare l'artificio della luce cioè del fuoco, possiede uno stato di separatezza dal mondo quotidiano e si localizza là dove è impossibile vivere a lungo.

*Tale disposizione indica appunto che i dipinti non furono eseguiti per la gioia degli occhi, ma perseguivano uno scopo per cui importava che essi fossero collocati in certe caverne e in certe parti determinate di esse.*²²



Lampada in arenaria usata per illuminare l'interno delle grotte di Lascaux

Spesso le rappresentazioni sono riunite in “pannelli”, cioè in gruppi i cui limiti non sono circoscritti dall'artista, ma suggeriti dalla morfologia naturale delle pareti, delle volte, e in qualche caso del suolo. Molte sono disperse nelle lunghe e sinuose gallerie d'immense cavità, come

²¹ Raffaele C. de Marinis: Op.Cit.

²² Arnold Hauser: Op. Cit.

accade per esempio nella grotta di Niaux (Ariege), dove singole figure si trovano a più di due chilometri dall'ingresso, o nella grotta di Rouffignac (Dordogna), la cui immensa cavità è composta da un reticolo di gallerie sovrapposte su tre piani, lungo un tracciato di una decina di chilometri. Per quanto strano possa sembrare quest'arte di cacciatori non rappresenta né la caccia, né il cacciatore, né l'animale cacciato. I protagonisti sono accostati gli uni agli altri senza che si guardino mai in faccia, come se fluttuassero nello spazio di un universo puramente immaginato. Si mescolano senza paura e senza il minimo segno di aggressività e nell'assoluta mancanza di elementi paesaggistici, non un sentimento non un atto contribuisce a legare fra loro le immagini promiscue.²³



Planimetria della Grotta di Lascaux – Francia
20.000 anni fa circa

Il naturalismo figurativo degli animali paleolitici, raramente eguagliato in bellezza e intensità dalle alte culture iconografiche della preistoria, non ostacola l'espressione delle libertà stilistiche: anzi la presenza di alcune peculiari soluzioni formali autorizza a riconoscere l'opera di una determinata filiazione (se non proprio di una "scuola") di artisti, come nel caso delle piccole teste sugli immensi corpi di uro della grotta di Lascaux, delle gobbe eccessive dei bisonti di Font-de-gaume, o dei smisurati corni di rinoceronte della grotta di Combe d'Arc .²⁴

La tecnica evoluta delle pitture paleolitiche rivela che non sono opera di dilettanti, ma di persone del mestiere, che avevano impiegato una parte notevole della loro vita nel tirocinio e nella pratica dell'arte. I molti "schizzi", "abbozzi" ed "esercizi" corretti che si sono rinvenuti, fanno pensare anzi ad una sorta di attività artistica specializzata, con scuole, maestri, orientamenti e tradizioni locali .²⁵

Le pitture delle grotte di Chauvet sono sorprendenti per molti motivi: in primo luogo per la natura e la varietà del bestiario rappresentato: ci sono 14 specie animali diverse, tra cui rinoceronti, leoni e

²³ Denis Vialou, Cacciatori e artisti della preistoria. Universale Electa/Gallimard

²⁴ Denis Vialou, Op.Cit.

²⁵ Arnold Hauser, Op. Cit.

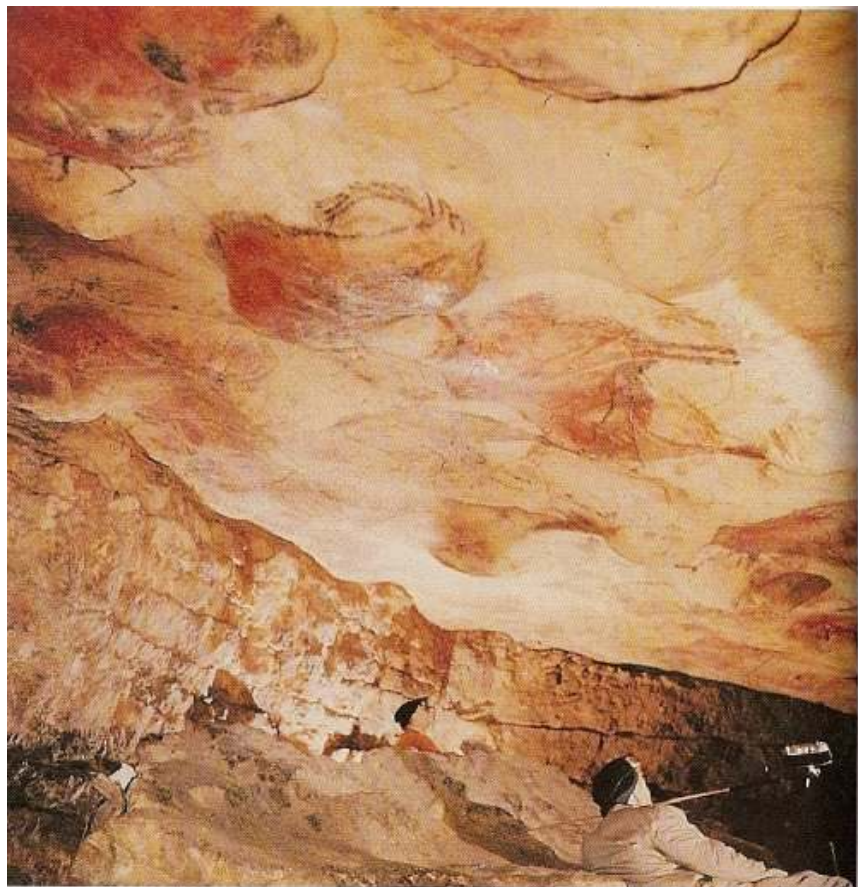
orsi, anzichè soltanto animali da preda come si era soliti vedere più comunemente; in secondo luogo per l'uso della prospettiva e dell'ombreggiatura.



Grotta di Chauvet – Francia, 31.000 anni fa

Le relazioni spaziali ripetute fra alcuni temi astratti e certi animali indicano chiaramente che gli uni e gli altri sono elementi simbolici di messaggi costruiti e codificati, secondo norme stabilite dal gruppo di cui gli artisti fanno parte. La formulazione immaginaria dell'arte parietale non soltanto estranea uomini e animali dal contesto della realtà, ma li inserisce nella trama astratta dei messaggi codificati attraverso i segni. Lungi dall'essere il risultato di un accumulo casuale di figure eseguite a scopi rituali, magici o celebrativi, l'arte parietale è fondamentalmente strutturata per associazioni tematiche e costituisce il prodotto di una creazione deliberata e monumentale.

Grotta di Altamira –
Spagna
20.000 anni fa circa



Nella grotta di Lascaux o in quella di Altamira per es., le pitture e le incisioni si organizzano in moduli formali diversi a seconda della morfologia del sito. Le sue strutture (ingresso, fondo, corridoi, gallerie, passaggi bassi e stretti) favoriscono lo sviluppo delle decorazioni, che dalle pareti si estendono senza intoppi verso le volte, mentre la disposizione delle sale permette al visitatore di cogliere appieno i volumi incavati delle pareti in cui le figure si susseguono incessantemente richiamandosi le une con le altre. Nelle sale, un solo sguardo panoramico è sufficiente ad abbracciare le rappresentazioni che vi furono disposte, alcune da sole, altre raggruppate in pannelli. Al contrario le rappresentazioni sparpagliate nelle gallerie sono visibili soltanto man mano che si procede nell'esplorazione dei cunicoli sotterranei. Le prime richiedono tempo e memoria per essere collegate fra loro; le seconde si offrono allo spettatore nell'istantaneità della luce e dello sguardo. L'architettura delle grotte costringe il dispositivo parietale orientandolo dall'ingresso della grotta verso il fondo e offrendo un'alternanza di spazi di circolazione e di spazi ciechi. Su questo modello di fondo comune a tutte le cavità si innestano infinite variazioni decorative, alcune dovute a cause naturali, come la forma del reticolo e delle pareti, altre dovute esclusivamente alle scelte operate dall'uomo. In certe grotte, l'interazione tra il dispositivo parietale e le caratteristiche topografiche e morfologiche dell'architettura naturale è così evidente da far supporre la costruzione di un luogo speciale nella grotta al quale era evidentemente stato assegnato una funzione sociale particolare.²⁶

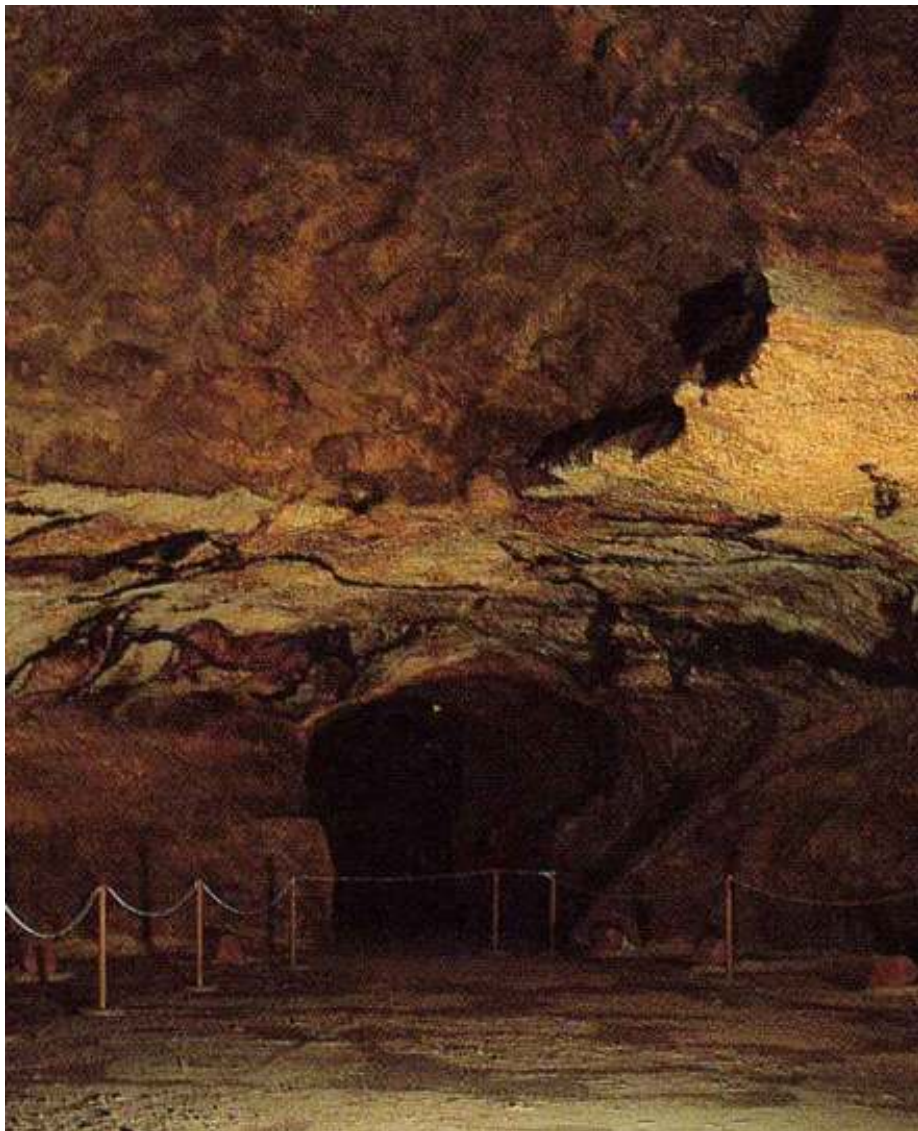


Grotta di Lascaux – Francia

²⁶ Denis Vialou, Op. Cit.



Grotta di Lascaux – Francia



Un'arte strutturata.

Nell'arte parietale del paleolitico le figure animali non erano affatto isolate, ma costituivano un insieme strutturato, la disposizione delle figure animali non è casuale ma risponde a uno schema generale, una struttura che costituisce una forma di linguaggio simbolico; quest'arte dimostra che le persone del paleolitico erano dotate di un linguaggio articolato.

Esiste una notevole differenza proporzionale tra il bestiario raffigurato e la fauna effettivamente cacciata. Le renne che in Francia sono più cacciate dei cavalli e dei bisonti, sono rappresentate poco sulle pareti delle grotte; gli animali più rappresentati in assoluto avrebbero dovuto essere la renna e lo stambecco, che costituivano le principali prede dei cacciatori del Paleolitico superiore nell'Europa occidentale, ma questo non si verifica affatto. Il numero delle specie rappresentate è ben inferiore a quello delle specie che componevano la fauna dell'epoca; i pittori non hanno rappresentato animali a caso, ma determinati animali, i quali non svolgevano necessariamente un ruolo di primo piano nella vita quotidiana. La renna che costituiva la base fondamentale dell'economia di caccia, svolge un ruolo del tutto secondario nell'arte parietale. A Niaux se vi fosse la relazione tra arte e caccia, l'animale più rappresentato avrebbe dovuto essere lo stambecco, ma è rappresentato solo per un 14%.²⁷

Inoltre l'analisi delle ossa accumulate dei rifiuti di pasti nei livelli di occupazione in ripari sotto roccia, negli abitati all'entrata delle caverne o in stazioni all'aperto, dimostra che gli animali più consumati come pasti erano i meno rappresentati nelle pitture. Rimane esclusa di conseguenza l'ipotesi di riti propiziatori o magici per la caccia o per qualsiasi altra presupposta situazione quotidiana. Non esiste un solo paesaggio o sfondo dipinto nel quale sono inserite le rappresentazioni, che esulano dal tempo quotidiano, e non sono rappresentati "atti" o "azioni" riferite agli animali o attribuibili ad essi.

L'arte parietale delle grotte non esprime la vita quotidiana dei cacciatori del paleolitico che l'hanno ispirata, purtuttavia vi è intimamente legata attraverso le convinzioni stabilite da peculiari regole sociali. Se l'arte delle grotte fosse stata il riflesso della vita dell'essere umano nel paleolitico, avrebbe dovuto possedere caratteri narrativi ed essere piuttosto omogenea, a fronte della stabilità dei modi di vita dei cacciatori delle epoche glaciali in Europa. Ma non è così. L'arte paleolitica riflette, nel suo complesso, il pensiero dell'uomo e le sue più intime ideologie; è per questo che si manifesta in forme fondamentalmente diverse, malgrado l'uniformità delle tecniche espressive e il numero limitato di scelte tematiche: figure antropomorfe, animali, segni. I dispositivi parietali riuniscono le immagini, gli esseri e i sistemi ideologici delle società che li hanno prodotti e sono organizzati in base a una serie di norme tematiche e architettoniche, deliberatamente scelte e associate fra di loro.²⁸

Gli animali rappresentano il grande tema dell'arte paleolitica, soprattutto di quella parietale. Le figure umane sono poco frequenti e quando compaiono sono figure schematiche, a volte rozze o addirittura caricaturali, mentre le figure animali sono rese via via sempre più con un superbo naturalismo. Gli animali raffigurati nell'arte parietale sono soprattutto erbivori, mentre carnivori, pesci, uccelli appaiono in misura nettamente inferiore. La coppia cavallo – bisonte, è il tema dominante, altri animali quali stambecchi, cervidi, mammoth sono apparentemente in secondo piano.

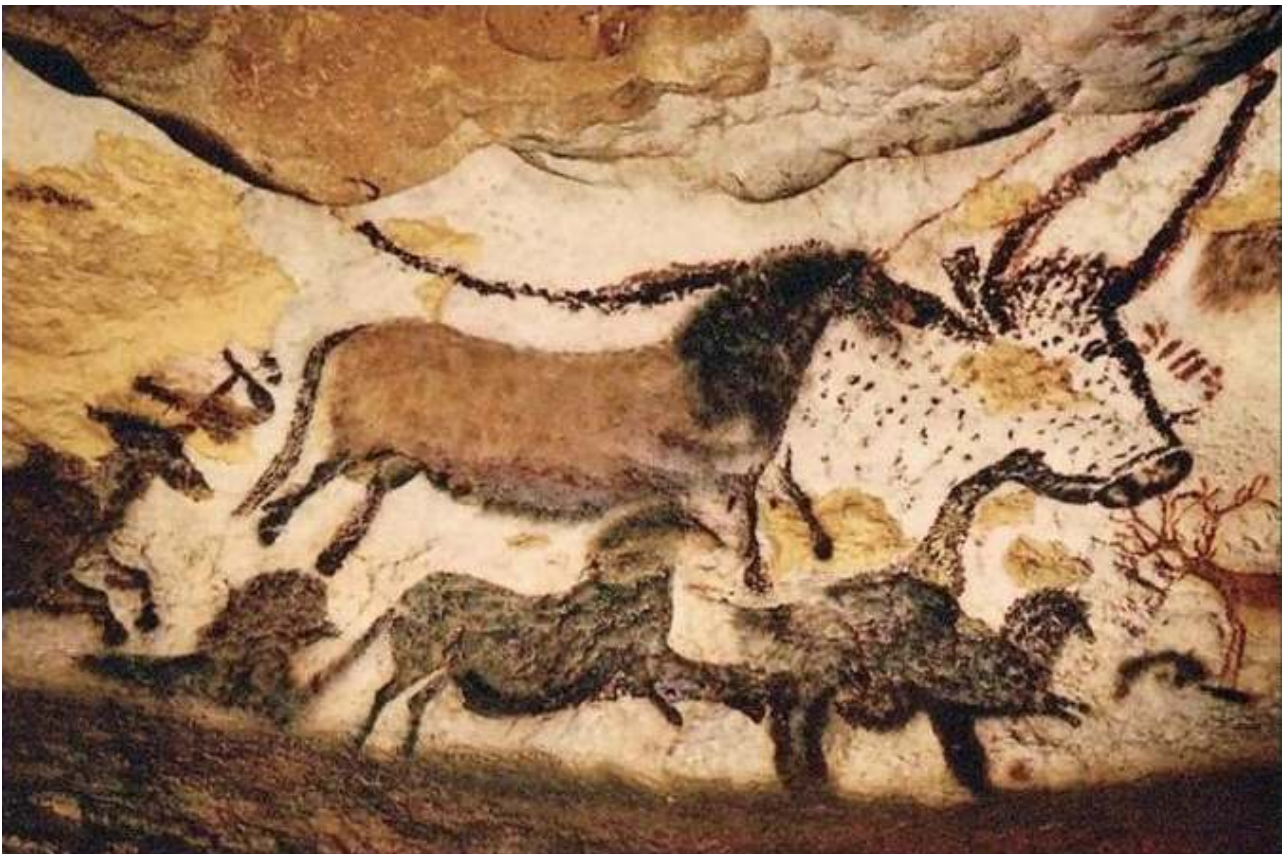
²⁷ Raffaele C. de Marinis: Op.Cit.

²⁸ Denis Vialou: Op. Cit.

Cavallo, Grotta di Comarque – Francia



Cavalli, Grotta di Lascaux – Francia



Cavalli, Uro e renna, Grotta di Lascaux – Francia



Nella grotta di Niaux lo studio delle relazioni tra morfologia della grotte-disegni di animali-segni colore, porta alla precisazione di un modello simbolico costituito dall'antagonismo delle associazioni "nero/animale/sala" opposto a "rosso/segno/galleria" e dall'antagonismo tra "segni-puntiformi/rosso/gallerie" opposto a "segni-lineari/nero/sala", evidenziando quindi una organizzazione simbolica codificata da una molteplicità di legami figurativi stabiliti sistematicamente nella grotta sin nei suoi più reconditi recessi. Tutte le grandi grotte paleolitiche con pitture parietali mostrano che ogni costruzione simbolica si fonda su di un corrente modello originale, fatto di scelte tematiche collegate fra loro da regole di organizzazione capaci di adattarsi alle caratteristiche architettoniche degli spazi e dei volumi sotterranei.²⁹

L'immaginario del paleolitico.

Le ipotesi di riti propiziatori per la caccia, di sciamani in trance nelle profondità di tali grotte, di arte magica per assicurarsi i mezzi di sussistenza, di divisione della natura in elementi femminili e elementi maschili con la conseguente visione del mondo che ne deriva, non trovano fondamento nei reperti archeologici, né sono sostenibili le motivazioni portate a difendere tali interpretazioni, motivazioni che applicano all'età paleolitica fenomeni di una storia sociale successiva a quell'era.

L'arte parietale non nasce all'entrata delle grotte o su rocce esterne per poi spostarsi man mano all'interno delle grotte, ma si sviluppa direttamente fin dal suo inizio nelle profondità delle grotte. È qualcosa di molto importante per quelle popolazioni che nasce con l'intenzione di conservarlo e proteggerlo per poter essere tramandato ad altri, è quindi implicita una immagine del futuro, una continuità temporale, e una immagine del mondo.

Ma che cos'è che si cerca di tramandare ad altri? Tutte le pitture parietali sono un insieme di figure simboliche che non esprimono una determinata azione, non hanno carattere descrittivo, non fanno riferimento a uno spazio e a un tempo, non hanno una struttura narrativa con un prima e un dopo, con un qui e un là.

²⁹ Denis Vialou, Op. Cit.

La grotta di Lascaux è certamente unica per più di un motivo: la straordinaria ricchezza sia come quantità che come qualità delle opere d'arte parietale, l'omogeneità stilistica di tutto il complesso, la chiara presenza di una sintassi nell'organizzazione della decorazione parietale, l'anomalia del bestiario, l'importanza del contesto archeologico, il notevole grado di omogeneità delle pitture e la constatazione di un'unica fase di frequentazione, fanno sì che Lascaux sia stato il punto di partenza per l'elaborazione delle concezioni relative al significato dell'arte paleolitica. Nel 2004 vengono pubblicati i nuovi studi di Norbert Aujoulat³⁰ che riprende il tema dell'analisi comparativa e riafferma la grande unità stilistica di tutto il complesso, pur evidenziando che nella Sala dei Tori e nel Diverticolo Assiale la sequenza delle istoriazioni segue sempre il medesimo schema: prima le pitture dei cavalli, poi quelle dei tori e delle vacche, per ultime quelle dei cervi. Inoltre, i cavalli sono rappresentati sempre con una folta pelliccia, il che corrisponde alla fine dell'inverno e all'inizio della primavera; i tori e le vacche sono rappresentati secondo le caratteristiche che hanno in estate, com'è indicato dall'assenza di pelliccia per le vacche e dalla diversa intensità del pelliccia tra parte anteriore e posteriore del corpo per i tori; i cervi hanno corna molto estese e ramificate e sono rappresentati quasi sempre in gruppo. I cervi si riuniscono in gruppo poco prima della parata nuziale all'inizio dell'autunno. La sequenza corrisponde esattamente al ciclo primavera – estate – autunno e appare una precisa relazione tra le specie riprodotte e la stagione degli amori di ciascuna specie. Alla luce di queste considerazioni, il tema centrale dell'arte di Lascaux sarebbe, quindi, quello della rigenerazione annuale della vita.³¹

Nella oscurità del mondo sotterraneo le società paleolitiche hanno creato la loro storia, hanno fondato e affermato la loro identità. Per la prima volta nella lunga preistoria dell'umanità, l'immaginario ha dato luogo al mito e le forme da esso scaturite hanno incarnato il senso delle cose. Il Sapiens capace di trasformare il mondo a sua immagine e somiglianza, è nato allora, all'alba della nostra modernità³².

Grotta di Lascaux – Francia



³⁰ Norbert Aujoulat, è direttore del Centro nazionale per la preistoria del Ministero francese della cultura.

³¹ Raffaele C. de Marinis: Op.Cit.

³² Denis Vialou: Op. Cit.

Conclusioni

Considereremo di tutta la lunga epoca del paleolitico solamente quel periodo temporale nel quale convivono insieme quattro cose: 1) la padronanza della produzione del fuoco, 2) le sepolture di crani e scheletri dipinti in ocre rosse, 3) le cosiddette “veneri” e 4) le grandi caverne decorate. E’ un periodo temporale che va da 30.000 a 20.000 anni fa circa.

La produzione del fuoco è l’elemento centrale della vita dell’essere umano nel paleolitico, permette di liberarsi dal ritmo giorno-notte accrescendo così la durata delle attività quotidiane facilitando una nuova organizzazione della giornata, la pressione del tempo si allenta e diventa possibile una diversificazione delle attività. La cottura dei cibi e la modificazione del ciclo notte-giorno hanno ripercussioni sullo sviluppo fisico e fisiologico. Il focolare come polo all’interno delle abitazioni è importante nei processi di diffusione delle idee, di riunione e di scambi, favorendo così la elaborazione di un linguaggio e la strutturazione del gruppo umano. Sia sul piano della percezione del tempo (alimentazione del fuoco), sia su quello della strutturazione del gruppo (suddivisione dei compiti e coesione del gruppo attorno al fuoco) o su quello del dominio della materia (lavorazione e distruzione delle materie prime), il fuoco interviene come fattore di progresso.

La relazione tra le sepolture, veneri e caverne decorate e il fuoco, evidenzia quest’ultimo come l’elemento centrale organizzatore della vita, i cui attributi vengono trasferiti alle sepolture mediante la produzione e l’uso di ocre rosse, vengono trasferiti alle “veneri” mediante la pittura di esse in ocre rosse, l’uso del fuoco per preriscaldare la roccia da scolpire, e mediante la collocazione delle statuine nei focolari, nei forni o vicinissime ad essi, e vengono trasferiti nelle grandi caverne decorate con le lampade e focolari per l’illuminazione e con la produzione di pigmenti colorati (tra cui anche l’ocra rossa) che si ottengono grazie a un certo maneggio del fuoco.

Per le statuine femminili è evidente la relazione tra la centralità dei focolari e dei forni negli abitati, e l’ambiente in cui venivano collocate le statuine femminili: mai in ambienti funerari o in grotte ma sempre in ambienti di vita quotidiana e spessissimo nei focolari e nei forni. Inoltre la rappresentazione delle statuine femminili riguarda l’esaltazione (ipertrofia) dello stato di gravidanza che, insieme al metodo di scultura a tutto tondo (usata solo per queste statuine) e alla colorazione in ocre rosse, indicano l’importanza e la centralità di quell’avvenimento per la vita nel paleolitico. Questa collocazione delle statuine nei luoghi centrali della vita, insieme al contenuto rappresentato al metodo scultoreo e alle piccole dimensioni della statuaria, ha fatto nascere l’ipotesi di una organizzazione sociale matriarcale in quell’epoca, considerando anche che non esistono praticamente rappresentazioni maschili.

Nei metodi di sepoltura l’uso esclusivo dell’ocra rossa – difficile da trovare e da produrre al contrario di quelle gialla o marrone facili da trovare – ci porta a pensare ad una precisa intenzione delle genti del paleolitico. L’ocra rossa si ottiene o dall’ematite o dal riscaldamento a 250° - 300° della goethite, considerando che l’ematite era difficile da reperire risulta quindi che l’uso di ocre rosse aveva a che fare con il maneggio del fuoco per il riscaldamento della goethite. Coprire i defunti o dipingere solamente con ocre rosse crani e scheletri o adagiare i defunti su uno strato dello stesso materiale, doveva avere per le genti del paleolitico alcuna relazione con la centralità del fuoco. In fin dei conti, molto probabilmente il fuoco era vissuto dalle genti del Paleolitico come “colui che dà la vita”.

L’arte parietale non è esposta alla luce del sole per vederla occorre andare dentro la terra e usare l’artificio della luce, cioè del fuoco, possiede uno stato di separatezza dal mondo quotidiano e si localizza là dove è impossibile vivere a lungo, tale disposizione indica appunto che i dipinti non furono eseguiti per la gioia degli occhi, ma perseguivano uno scopo per cui importava che essi

fossero collocati in certe caverne e in certe parti determinate di esse. Questa ubicazione non è a caso e sottolinea la grande importanza di quelle pitture parietali - che esulano dalla quotidianità - come qualcosa di tanto importante da essere ubicate nelle profondità delle grotte per poter essere conservate e tramandate, mediante un naturalismo capace di rendere l'impressione visiva in forma immediata. È evidente l'uso del fuoco per illuminare costantemente e bene durante la lavorazione dei dipinti nelle profondità delle caverne, e successivamente per poter visitare tali luoghi. Nella grotta di Lascaux la sequenza delle istoriazioni segue sempre lo stesso schema: prima le pitture dei cavalli, poi quelle dei tori o delle vacche, infine quelle dei cervi. I cavalli sono sempre rappresentati con un folto peltame che solo hanno in primavera, i tori o le vacche sono rappresentati secondo le caratteristiche che hanno in estate, i cervi hanno corna molto estese e quasi sempre sono rappresentati in gruppo cosa che succede all'inizio dell'autunno. La sequenza corrisponde esattamente al ciclo primavera-estate-autunno e c'è una precisa relazione tra le specie dipinte e la stagione degli amori di ogni specie.

Sia come sia il fuoco sta associato non solo alla normale quotidianità ma anche a situazioni "speciali" per le genti del paleolitico. Queste situazioni "speciali" se collegate fra di loro ci ricordano che la spiritualità (o la religiosità) non comporta necessariamente la credenza nella divinità, anche se si tratta in ogni caso di un'esperienza di "senso" degli accadimenti della vita umana: del fuoco non esistono rappresentazioni; tutte le pitture parietali sono un insieme di figure che non esprimono una determinata azione, non hanno carattere descrittivo, non fanno riferimento a uno spazio e a un tempo, non hanno una struttura narrativa con un prima e un dopo, con un qui e un là; le statuine femminili, piccole di dimensioni, sono ubicate in ambiente abitativo nei focolari e non rappresentano nessuna dea; le sepolture non ci indicano nessuna divinità "dell'aldilà".

Per le genti del paleolitico i grandi temi di queste situazioni speciali sono *la rigenerazione periodica della vita* plasmata nella sequenza dipinta nelle caverne cavallo-toro(o vacca)-cervo ossia primavera-estate-autunno, *la nascita della vita* plasmata nel piccolo statuario a tutto tondo delle figurine femminili e nella loro relazione con i focolari, la credenza sulla *continuità della vita* plasmata nei metodi di sepoltura, e infine il fuoco che per la sua centralità sebbene senza rappresentazioni è "*colui che dà la vita*". Tutto fa riferimento alla vita non a dei, dee, divinità o potenze. È una visione del mondo, delle cose e del futuro nel quale l'esperienza di senso degli accadimenti della vita umana aveva necessariamente a che fare con qualcosa di molto immediato: la Vita .

Questa visione del mondo e del futuro è condivisa per più di 10.000 anni da tutte le genti dell'epoca del paleolitico superiore che abbiamo preso in considerazione, indipendentemente dai luoghi in cui vivevano anche se distanti migliaia di chilometri.

Che le genti del paleolitico abbiano orientato il proprio sistema di registri interni i proprio contenuti mentali in direzione trascendente potrebbe essere ipotizzato per la concomitanza e simultaneità dei 4 temi principali (rigenerazione della vita – nascita della vita – continuità della vita – colui che dà la vita) che tendono a trascendere la normale vita quotidiana e che sono trattati in modo davvero singolare: nelle profondità di enormi caverne dipinti con un naturalismo impressionante, in una statuaria a tutto tondo di piccole dimensioni relazionata con i focolari domestici, negli elementi e nei modi delle sepolture, e nella non-rappresentazione dell'elemento centrale di quell'epoca.

Agostino Lotti
Novembre 2008

----- * ----- * -----
*

Bibliografia:

Arnold Hauser – Storia sociale dell'arte, Einaudi, Torino 2001

Laura Seragnoli – Il Neolitico, Dispense del corso – Università degli studi di Milano

Denis Vialou – Cacciatori e artisti della preistoria, Ed. Universale Elettora Galimard

E.O. James – El templo, el espacio sagrado de la caverna a la catedral, Ed. Guadarrama, Madrid 1966

Catherine Perlès – Preistoria del fuoco, Einaudi, Torino 1983

Raffaele C. de Marinis – Dispensa del corso di Preistoria – Università degli studi di Milano, A.A.2006-2007