
Filippo Trasatti

Nel sottosuolo, alla ricerca dell'origine perduta

C'è un mondo infero, composto di veri e propri labirinti naturali, scavati per centinaia di metri all'interno della roccia da fiumi sotterranei, illuminato dallo splendore di meravigliose pitture parietali: è il mondo delle grotte di Lascaux, Chauvet, Altamira, Combarelles, per lo più scoperte per caso, grazie a un cane, infilatosi in un cunicolo e che si sente poi abbaiare all'interno, o talvolta da speleologi dilettanti.

Tra i 40.000 anni e i 10.000 anni fa, e in particolare durante il cosiddetto periodo magdaleniano (17.000-11.000 anni a.C.), si diffusero, in diversi siti geologicamente adatti, le pitture rupestri. Una concentrazione impressionante di queste pitture si trova nel sud della Francia, ma se ne trovano anche in Spagna (solo tra Francia e Spagna sono note circa 300 grotte con arte parietale di maggior o minor importanza), in Namibia, in Australia, in India.

Il libro di Amir Aczel, *Le cattedrali della preistoria*¹, ha il merito di risvegliare l'attenzione sul mondo dell'arte parietale, ancora in gran parte misterioso e poco conosciuto. Non ho idea di quali e quanti siano negli USA i programmi di divulgazione scientifica su questo tema, ma a leggere questo saggio sembra che esista una sorta di pandemia di un virus angelico (nel senso di Piero e Alberto Angela) che si sta diffondendo nel mondo.

A domande brusche fatte in teoria per suscitare curiosità (chi scoprì..., chi spinse i cercatori a cercare..., che mistero si cela dietro... e così via), a noiose elencazioni di particolari paleoantropologici, allo stile narrativo-avventuroso con protagonisti nel ruolo di eroi della scienza e del progresso, e ad un pizzico di mistero, perché l'avanzata della scienza è senza fine, si aggiungono una valanga di informazioni assolutamente inessenziali e inopportune in un libro di questo genere (ad esempio, il luogo dove si possono acquistare a Les Eyzies i biglietti

¹ Amir D. Aczel, *Le cattedrali della preistoria. Il significato dell'arte rupestre*, trad. it. di A. Alessandrello, Raffaello Cortina Editore, Milano 2010. Tra i numerosi libri di Aczel tradotti in italiano forse il più famoso è quello dedicato all'ultimo teorema di Fermat, *L'enigma di Fermat. La soluzione di un giallo matematico durato più di tre secoli*, trad. it. di G. Rigamonti, Il Saggiatore, Milano 2008.

per la grotta di Font-de-Gaume), e alcune cadute davvero deplorabili².

Dopo un'introduzione che ricostruisce, a volte un po' troppo pedantemente, i primi ritrovamenti, soprattutto a partire dalla fine del XVIII secolo, la localizzazione delle grotte – prevalentemente nell'area della Francia meridionale, intorno ai Pirenei e alle province basche, ma anche in altre zone come è il caso dei graffiti africani della *Dama Bianca*³, o di quello affascinante della grotta sottomarina di Cosquer⁴ –, facciamo finalmente conoscenza con uno degli eroi di questo libro, quell'Abbé Breuil (di cui veniamo a sapere persino che «aveva fronte ampia e penetranti occhi scuri»⁵) definito il «vero Indiana Jones della preistoria»⁶, o ancora «papa della preistoria», che pubblicò agli inizi del XX secolo i primi studi analitici sull'arte parietale a partire dallo studio delle grotte di Combarelles e Font-de-Gaume, che girò il mondo per studiare i reperti preistorici e tenne per decenni la cattedra di Preistoria e archeologia presso il prestigioso Collège de France.

Al di là delle differenze, anche notevoli tra un sito e l'altro, sembra esservi almeno una costante nei dipinti rupestri paleolitici di questo periodo: rappresentazioni di animali, singoli o in branco, spesso sovrapposti, quasi fluttuanti nell'aria, senza ambientazione, né paesaggio, frequentemente raffigurati sfruttando le asperità. Più o meno sono sempre gli stessi animali, soprattutto tori, bisonti, cavalli, cinghiali, leoni, a farla da protagonisti; rarissima è la presenza umana. Accanto agli animali sono presenti segni che si ripetono: frecce, clave, impronte di mani in rosso e in nero. Come interpretare questo mondo così affascinante e misterioso? Perché rappresentare gli animali in modo così meraviglioso e potente?

L'abate Breuil, dopo anni di studi e sotto l'influenza delle teorie antropologiche di Frazer sulla magia simpatetica, arriva a interpretare l'arte parietale come un rituale religioso, una preghiera a dio per propiziare la caccia! Tanta è la forza dell'*imprinting* religioso, che quando si tratta di interpretare lo straordinario frammento narrativo del pozzo di Lascaux, in cui accanto a un bisonte c'è un uomo disteso con alcune frecce e lance intorno, Breuil lo trasforma in un sepolcro dell'uomo stesso.

2 Un solo esempio può bastare: «Sembra forse sul punto di diventare un piatto di costolette da servire a cena lo stambecco dei Pirenei di Niaux dal nobile aspetto, dipinto in maniera così straordinariamente dettagliata, a testa alta e con l'occhio chiaro rivolto all'osservatore?», A. D. Aczel, *Le cattedrali della preistoria*, cit., p. 131.

3 Cfr. http://it.wikipedia.org/wiki/La_Dama_Bianca.

4 Essendo a quasi 40 metri sotto il Tivello del mare, non è aperta al pubblico: cfr. <http://www.culture.gouv.fr/fr/archeosm/fr/fr-cosqu2.htm>.

5 A. D. Aczel, *Le cattedrali della preistoria*, cit., p. 43.

6 *Ibidem*, p. 129.

Aczel riporta le critiche che sono state mosse nel tempo alle teorie dell'abate, aggiunge nuovi tentativi di spiegazione fino ad arrivare alla svolta nella seconda metà del XX secolo con l'opera decisiva di André Leroi-Gourhan, vero eroe del libro, etnologo, antropologo, archeologo autore di libri fondamentali come *Le geste et la parole* (1964), che ha rivoluzionato con il suo approccio strutturalista i metodi della ricerca archeologica e preistorica. Innanzitutto Leroi-Gourhan sostiene che i dipinti non vanno considerati isolatamente, ma come elementi di un sistema complessivo che è la grotta o il sito considerato: «Ogni grotta è un'entità completa»⁷. Poi fa notare che gli animali rappresentati non coincidono con quelli cacciati – essi appaiono pieni di vita nella quasi totalità dei casi – e scarta l'ipotesi «che le genti del Paleolitico avessero abbandonato i loro progetti di caccia nel 96% dei casi, il che [...] era assurdo»⁸. Infine si arriva alla chiave di lettura adottata da questo studioso: «Tutti i segni delle grotte sono sostituiti di rappresentazioni sessuali umane [...]. I segni appartengono a due gruppi distinti: segni femminili e segni maschili»⁹. Ai segni maschili e femminili vengono poi associati animali: ad es. femmina-bisonte, maschio-cavallo. Entusiasta di questa interpretazione binaria, Aczel si lancia in una comparazione vertiginosa:

Non conosciamo il significato del linguaggio Cro-Magnon, ma sappiamo che è scritto in codice binario, proprio come i codici impiegati dai programmi informatici e dai telefoni cellulari e persino dal precedente linguaggio Morse nelle comunicazioni col telegrafo, ove si utilizzavano punti e linee¹⁰.

C'è poi una sorta di "filosofia" dell'arte rupestre:

Il messaggio globale dell'arte delle grotte, o forse la religione che simbolizza, è quella degli opposti nella natura e nella vita: il mondo è diviso in due tipologie, in cose di due specie, in due generi¹¹.

Altri dopo Leroi-Gourhan hanno continuato e continuano a studiare la pittura parietale, ma secondo Aczel senza successo, né profondità. Jean Culottes ha proposto un'interpretazione sciamanica sulla base delle osservazioni etnologiche delle popolazioni del nord siberiano dedite allo sciamanesimo, Ian Tattersall ha visto invece nell'arte parietale una creazione pura, arte per l'arte. La maggior parte degli studiosi concorrenti si limitano a osservare il *come*, lamenta Aczel, evitando le interpretazioni e limitandosi alle descrizioni, mentre Leroi-Gourhan

7 *Ibidem*, p. 174.

8 *Ibidem*, p. 146.

9 *Ibidem*, p. 171.

10 *Ibidem*, p. 204.

11 *Ibidem*, p. 181.

ha cercato il *perché*. Così, nonostante i duri attacchi portati alla teoria di Leroi-Gourhan, gli studi successivi mancano di interpretazioni speculative profonde. E questo perché, secondo lui, tali studi si limitano a guardare, semmai a classificare, senza sovrapporre griglie interpretative, le quali però a ben vedere non sono che proiezioni moderne debitorie di una metafisica implicita. Perché sostengono, cosa in sé invece abbastanza convincente, che «Ogni caverna è diversa dall'altra, sicché non c'è una "grotta caratteristica" su cui si possano tirare conclusioni»¹². In effetti la grotta di Chauvet, quella di Altamira e quella di Lascaux si lasciano ridurre a uno schema comune solo a patto di perdere ciascuna la propria peculiarità.

In ogni caso nell'interpretazione strutturalista di Leroi-Gourhan quel che è certo è che gli animali sono ridotti a segni in funzione dell'uomo e dell'opposizione sessuale¹³. Ma se l'opposizione sessuale era così evidente ovunque, che bisogno c'era di tanta meravigliosa e icastica rappresentazione di animali? E a chi si rivolgeva questa presunta "filosofia dualistica"? E poi, siamo così sicuri che i nostri antenati fossero già presi nelle maglie di una metafisica dualistica? Perché gli umani erano così scarsamente rappresentati? Prima di Leroi-Gourhan e mentre il papa della preistoria dominava nel mondo degli studi sull'arte parietale, nel 1955 George Bataille pubblicò un libro *Lascaux, la nascita dell'arte*¹⁴. Lascaux, diceva Bataille, rappresenta al tempo stesso la nascita dell'arte e dell'uomo quale noi lo conosciamo, e non esitava a parlare di un miracolo Lascaux prima del miracolo greco.

È nella contrapposizione tra utilità da una parte, e gioco e arte dall'altra che si decide dell'umanità, ma è anche nell'istituzione del divieto e della sua trasgressione che si gioca tale passaggio:

L'arte, il gioco, la trasgressione non s'incontrano che insieme, in un unico movimento

¹² *Ibidem*, p. 190.

¹³ Anche la nota studiosa di storia dell'arte Rosalind Krauss, analizzando le impronte delle mani nelle grotte come firme per impronta, riprende la tesi di Leroi-Gourhan: «Leroi-Gourhan sa che l'arte delle caverne non è un caso di imitazione, ma di rappresentazione e che è dunque assimilabile al gioco degli scacchi di Saussure, dove ogni pezzo ha valore solo in relazione a tutti gli altri pezzi [...]. Le immagini sono dei segni, dice, e gli uomini delle caverne le utilizzano per raccontare una storia: la storia di una fecondazione per mezzo di un mitogramma [...]. I cacciatori comunicano tra loro attraverso un linguaggio dei segni: due dita levate, due dita piegate; pollice e mignolo tesi, indice, medio anulare piegati e così via in modo da non spaventare gli animali», *L'inconscio ottico*, trad. it. di E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 2008, p. 154.

¹⁴ George Bataille, *Lascaux, la nascita dell'arte*, trad. it. di E. Busetto, Mimesis, Milano 2007. Nel 1930, quando ancora Lascaux non era stata scoperta, su «Documents» era uscito un articolo intitolato *L'arte primitiva*, che contiene alcuni dei temi poi sviluppati nel libro. Assolutamente consigliato un viaggio virtuale nelle grotte di Lascaux: cfr. http://www.lascaux.culture.fr/#/en/02_00.xml.

di negazione dei principi che presiedono alla regolarità del lavoro¹⁵.

Rispetto ad altri studiosi, si coglie nel resoconto molto dettagliato di Bataille, che esplora tutti gli anfratti del complesso di grotte di Lascaux, il fascino per questi animali magnifici, vitali, come se guardandoli, ammirandoli ad occhi aperti potessimo quasi toccare con mano ciò che abbiamo perduto:

Ciò che queste figure inumane annunciano con forza infantile, non è solamente che coloro che le dipinsero erano divenuti uomini dipingendoli, ma che essi lo hanno fatto lasciandoci immagini di animali e non di loro stessi, suggerendo così un aspetto affascinante dell'umanità¹⁶.

Quale? Si potrebbe dire "la vergogna di essere uomo". Seguiamo da vicino Bataille in questo passaggio decisivo. L'uomo di Lascaux non si rappresenta, se non raramente e in modo schematico, mentre rappresenta superbamente la magnificenza dell'animale. Per diventare uomo deve negare l'animale, circondarlo del divieto, arrivare a vergognarsene, allora come oggi, ma ci fu un momento, ben evidenziato dagli uomini di Lascaux, in cui non l'animale ma l'esser uomo stesso era oggetto di vergogna. Perché? Perché, dice Bataille, l'uomo aveva introdotto nel mondo il fastidioso ordine del lavoro e dell'utilità, la misura e il divieto. E questo era l'origine della sua potenza, potenza di creare e trasformare, ma al tempo stesso ciò era qualcosa di miserabile rispetto al potere dell'inumano, animale e divino insieme. Secondo Bataille, bisogna ricordare che

in tempi remoti della storia, la sovranità (che appartiene a colui che è in se stesso un fine) apparteneva al re e che il re e il dio si confondevano, e che allo stesso modo il dio si distingueva difficilmente dalla bestia. Non dobbiamo mai dimenticare questa prima verità dei primi uomini, quando scendiamo nella caverna¹⁷.

Se non altro Bataille ha il merito di riportare al centro dell'attenzione ciò che è veramente al centro dei dipinti parietali: gli animali rappresentati nella loro forza, vitalità, bellezza, incomparabilità. E lo fa riproponendo, a modo suo, la questione dell'origine dell'uomo attraverso il taglio, la rottura irreparabile con il mondo animale. A differenza di tanti altri sa che l'origine non è mai innocente, ma non resiste al tentativo di piegare quello che chiama il miracolo di Lascaux in direzione della storia umana. Riuscire a guardare queste immagini meravigliose e potenti, in cui si riconosce senza ombra di dubbio quello che noi

¹⁵ *Ibidem*, p. 45.

¹⁶ *Ibidem*, p. 67.

¹⁷ *Ibidem*, p. 79.

oggi chiameremmo forza, bellezza, vitalità, senza doverle per forza asservire all'umano, in un qualunque modo, è un compito che ancora ci sta di fronte, il compito non facile di una riflessione che riproponga al centro non l'origine dell'umano, ma dell'inumano da cui animali umani e non umani emergono per poi riimmergersi come flutti nell'oceano della vita.