

LE RAPPRESENTAZIONI DEL CORPO. IPOTESI DI UN PERCORSO SEMIOTICO NELL'ARTE PREISTORICA

Gabriella BRUSA ZAPPELLINI

*Signum est res praeter speciem quam ingerit sensibus
aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire.*

Sant'Agostino

Premessa

Strisciando sulla sabbia, la vipera del deserto (*Bitis*) ha la strana particolarità di lasciare una traccia che non ci aspetteremmo mai di trovare e che depista le nostre aspettative di senso. Saremmo, infatti, portati a pensare che il movimento sinuoso di una serpe debba creare dietro di sé un'impronta regolare e continua. La traccia della vipera *Bitis*, invece, è spezzata, discontinua, ricorda i tracciati digitali, o meglio, una serie di grafemi che, allo sguardo profano, possono sembrare lettere di un oscuro alfabeto.

Adombrando l'idea che la vipera "scriva" sulla sabbia, siamo però ben consapevoli di attribuire all'animale un'intenzionalità umana che questo, di per sé, non può avere: "*Homo agit* -aveva scritto Cartesio- *animal agitur*". Ma, se l'animale si "lascia accadere" dentro i ritmi ripetitivi della natura, l'uomo, costretto per sopravvivere a "far accadere", tende a trasferire la sua intenzionalità formatrice di senso nei segni che incontra nel mondo, *come se* fossero messaggi cifrati.

Ora, la rimozione, più o meno consapevole, di questo *come se* sembra essere una delle vocazioni più profonde e costanti dell'operare artistico, un elemento, potremmo dire, generativo della creatività umana che accomuna l'arte all'immaginario mitico, al linguaggio onirico e alla spontaneità del pensiero arcaico. Certamente il cacciatore paleolitico sapeva riconoscere perfettamente un'orma, traendone tutta una serie d'informazioni concrete che oggi ci possono sfuggire, ma il segno sul terreno doveva avere per lui tanto poco una funzione esclusivamente utilitaristica, quanto meno l'animale che lo aveva lasciato poteva ridursi all'idea di preda.

Aristotele, come è noto, in *Perì ermenéias*, distingue tre diversi tipi di segni: a) i *semeia* cioè i "segni che indicano"; b) i *súmbola* cioè i segni che "tengono in reciproco rimando"; c) infine, gli *omoíomata* cioè quei segni "che riflettono, assomigliandovi, qualcosa". La traccia dell'animale, per il cacciatore arcaico, doveva probabilmente assommare in sé tutti questi significati contemporaneamente. Nella misura in cui il lasciare naturale "per sé" diventava un lasciare "per lui", l'orma veniva a cadere nell'orizzonte ermeneutico dell'interpretazione, trasformandosi in segno e caricandosi di una intenzionalità semantica che, se possiamo qui usare il lessico psicoanalitico, la sovradeterminava in modo irreversibile¹.

È forse da questa *sovradeterminazione dei materiali significanti* che la creatività artistica ha tratto le sue origini, riconoscendo in una protuberanza della roccia il profilo

di un animale-custode del territorio, o nelle nuvole in cielo una tenda per gli spiriti astrali. Pensiamo, ad esempio, allo splendido santuario paleolitico scoperto da Emmanuel Anati ad Har Karkom o ai culti che, ancora in età storica, si svolgevano nella grotta cretese di Amnisos, presso Cnosso, in onore della dea della fecondità Ilizia. Nella caverna troviamo due recinti circolari: all'interno del primo una stalagmite doppia ha l'aspetto della duplice dea in trono, mentre nel secondo è chiaramente identificabile una stalagmite a forma fallica.

Già Leon Battista Alberti, nel suo trattato *De Statua*, aveva, del resto, sostenuto che le arti erano nate dall'osservazione delle configurazioni naturali -ad esempio degli alberi o della terra- e che bastasse "modificarle un poco, per ottenere una rassomiglianza perfetta", non senza trovarvi piacere: "Da quel momento in poi l'inclinazione dell'uomo a produrre immagini si sviluppò rapidamente".

Se da una parte, dunque, la creatività artistica ha intenzionato le forme della natura, calandole in un gioco immaginifico di continui rimandi isomorfi, dall'altra, il risultato operativo di questa creatività, il segno mimetico inciso intenzionalmente dall'uomo su una superficie naturale, ha teso costantemente a rovesciarsi assumendo una valenza, potremmo dire, speculare, di carattere straniante.

Il dipinto o l'incisione rupestre, una volta usciti dall'attività motoria della mano, nella loro capacità di permanere al di là dell'atto del loro prodursi, dovevano vivere, nella coscienza arcaica, una loro vita autonoma, del tutto indipendente dall'intenzionalità del loro artefice. L'immagine prodotta dal gesto esperto che, seguendo i tracciati della memoria visiva, trasponeva nei recessi delle grotte il mondo vitale dell'esperienza *en plein air*, sembrava, così, dare vita, nel suo naturalismo illusionistico-evocativo, al sortilegio di una realtà semovente, destinata a occupare un proprio spazio vitale e a durare nel tempo. Una produzione intenzionale del soggetto si veniva, dunque, a trasformare in un'entità non più soggetta alla volontà di chi ne aveva determinato il costituirsi.

Ancor oggi, presso le tribù australiane degli Unambal, per dar conto della presenza delle pitture rupestri, chiamate dagli indigeni "Wongina", si racconta un grande mito di carattere cosmogonico.

Agli inizi, quando le due potenze primigenie, il serpente Ungud, signore della terra, e il dio del cielo Walanganda, signore delle acque dolci, decisero di creare il vivente, pensarono di farlo di notte, in uno stato di sogno. Cominciarono, dunque, l'opera della creazione sognando le loro creature. In tal modo, scendeva sulla terra una straordinaria forza spirituale. Walanganda gettava continuamente dal cielo i propri sogni, sotto forma di immagini. Li gettava sulle pareti delle rocce nei colori rosso, bianco e nero. Così si formarono le pitture, grandi "centri vitali" da cui si irradia nel creato tutta la forza vivente.

Nella sua ambivalenza di indicatore di una presenza-assenza, il segno consente, in effetti, all'invisibile di fare irruzione nel visibile, aprendo nell'esperienza umana lo spazio del sovrasensibile. Ora, la *semiotica dell'arte delle origini* ritengo vada collocata all'interno di quest'oscillazione del segno tra *estranamento* e *intenzionalità*. Un movimento questo che, in ogni caso, rimanda alla specifica e particolare concezione del mondo di chi lo ha avviato.

Torniamo ancora alla nostra vipera del deserto. Se noi possiamo fantasticare sull'idea che quest'animale "scriva" sulla sabbia, chi vive in un mondo senza scrittura potrà, tutt'al più, pensare che esso "dipinga" sulla sabbia. Così, chi non conosce il mare non potrà mai vedere nel gioco delle nuvole l'accavallarsi delle onde, né il profilo di una giraffa se vive in un clima glaciale.

Le possibilità di intenzionare i segni del mondo sono infinite, ma le forme immaginifiche di questa operazione ideativa dipendono strettamente dal vissuto d'esperienza di chi le elabora e dalla sua mentalità. È stato rilevato che, anche nelle forme d'arte più mimetiche e naturalistiche, l'artista tende a dipingere del mondo non ciò che vede, ma ciò che sa, fino a giungere a sostenere che le nostre percezioni non sono altro che una serie di congetture sul mondo più o meno elaborate.

Potremmo anche dire che i modi della percezione variano da cultura a cultura; o meglio, ciò che muta non è tanto il vedere in quanto tale, ma l'atteggiamento spirituale dinanzi ai dati della visione. Il nostro vedere, infatti, non è mai una passiva e meccanica registrazione ottica dei dati osservativi. È piuttosto un atto creativo che non coinvolge solo l'apparato sensoriale, ma anche tutta la sfera pulsionale, l'emotività e la memoria. Rudolf Arnheim sosteneva, ad esempio, che la percezione non è mai inerte, ma che seleziona costantemente "i bersagli della visione" organizzandoli poi in maniera coerente secondo le convinzioni della mente non del "sentire" dell'occhio².

Io credo che nell'arco che si tende tra l'organizzazione della vita psichica e le forme della sensibilità percettivo-raffigurativa sia possibile cogliere lo stile di vita e di pensiero di un'intera società. Da un certo punto di vista, il segno si pone, infatti, come un grande contenitore di energia che cristallizza le forme essenziali del tessuto connettivo di una comunità nei diversi gradi del suo sviluppo. In questo senso, l'arte non rappresenta soltanto una straordinaria espressione della spiritualità umana, ma anche un prezioso elemento di ricostruzione del suo vissuto storico.

Per quanto riguarda la preistoria, le immagini parietali e rupestri costituiscono il più importante sistema di organizzazione segnica di cui noi disponiamo per ricostruire, per quanto possibile, il quadro vivente dei primordi. Qui l'incontro col segno può diventare una grande sorgente di nuove possibilità interpretative, tenendo conto che gli elementi di mutazione e di permanenza delle tipologie sono altrettanto importanti nell'analisi.

Alcune "organizzazioni segniche", infatti, mutano o scompaiono, altre invece, sembrano svolgere una funzione archetipica destinata a riemergere costantemente nei contesti figurativi successivi. Si tratta, in un certo senso, di immagini ancestrali che, dopo aver costituito per millenni un riferimento costitutivo dell'immaginario collettivo, alla fine della glaciazione di Würm, con la modificazione delle forme di vita e di pensiero che accompagna la transizione neolitica, scompaiono dall'orizzonte della "visibilità", chiuse dentro grotte non più frequentate, ma sembrano permanere nella nostra memoria sommersa. Ciò che immediatamente colpisce, al di là della straordinaria forza e bellezza delle immagini paleolitiche, è la capacità di alcune tipologie segniche di migrare in contesti successivi, dall'antichità al mondo medioevale, dal mondo moderno alla contemporaneità.

Se pensiamo, ad esempio, all'iconografia medioevale del demonio, che indubbiamente riprende i tratti arcaici del dio Pan, dei Satiri, e del seguito di Dioniso, il dio-capro per eccellenza, questa stessa tipologia, andando a ritroso, la ritroviamo, prima che sui crateri micenei o sulle anfore attiche, nella Grotta di Les Trois Frères di 15.000 anni fa, e prima ancora nella Grotta Chauvet, agli inizi del Paleolitico Superiore, cioè circa 30.000 anni fa.

Gli artisti europei che, tra il X e il XV secolo raffigurarono gli esseri demoniaci con una serie di attributi teriomorfi ben codificati, certamente non potevano conoscere le immagini parietali venute alla luce negli ultimi cento anni. Eppure, sul piano grafico, possiamo riscontrare delle straordinarie parentele. Il demonio che va a tentare Giobbe nello splendido codice tardo quattrocentesco della *Bibbia* Urbinate non è poi molto



Fig. 31. Giotto, Giudizio universale (particolare), affresco del 1303-1305. Cappella degli Scrovegni, Padova.

diverso dall'immagine del "Signore degli animali" della Grotta du Volp. Il diavolo raffigurato da Giotto a Padova nella Cappella degli Scrovegni è sorprendentemente simile, anche negli aspetti di sensibilità cromatica, al grande essere che giganteggia in un'immagine rupestre di Sefar che appartiene alla cultura neolitica africana delle "Teste rotonde".

Osserviamo il mosaico duecentesco della Cupola del Battistero di San Giovanni in Firenze di Coppo di Marcovaldo che rappresenta l'inferno e i suoi demoni. Chi ha nella mente l'arte rupestre delle culture neolitiche non può che scorgervi analogie sconcertanti. È come se la creatività artistica fosse riuscita a conservare, attraverso i secoli, le forme di un immaginario collettivo destinato a riaffiorare, come un fiume carsico, in territori culturali lontani. Per comprendere questi *isomorfismi diacronici* non è sufficiente una ricostruzione storica, ma è necessario muoversi su un piano di ricerca più ampio che sappia coniugare l'analisi strutturale delle forme con la loro genesi logica e psicologica.

Infatti, anche accettando l'ipotesi diffusionista che affida a originari scambi e contatti la presenza di soluzioni figurative omologhe (a volte addirittura identiche), resterebbe, in ogni caso da spiegare, perché proprio certe forme permangono mentre altre mutano.

L'esplorazione della complessa rete di segni ricorrenti e delle loro modificazioni sembra, piuttosto, rimandare alla memoria di un tempo remoto in cui, insieme alle prime immagini, è sorta la nostra organizzazione ideativa e concettuale. In particolare, le forme di rappresentazione del corpo umano e delle sue relazioni con lo spazio "pittorico" che le circonda possono offrire un buon esempio del modo in cui un'analisi semiotica possa prestarsi alla ricostruzione delle strutture concettuali e ideative del mondo delle origini.



Fig. 32. Coppo di Marcovaldo, Giudizio universale (particolare), mosaico, 1260-1270 circa. Firenze, Battistero di San Giovanni.

La rappresentazione del corpo come espressione della concezione della psiche (realtà interna)

Alla fine degli anni quaranta, Bruno Snell, in un testo fondamentale sulla cultura greca e le origini del pensiero europeo³, analizzando la particolare forma di stilizzazione del corpo umano dell'arte vascolare geometrizzante dell'VIII-VII secolo a.C., e confrontandola con il lessico dei poemi epici relativo alla descrizione del corpo, ne aveva tratto la convinzione che le figurine nere dipinte sui vasi arcaici rappresentassero la più immediata visualizzazione dell'idea omerica di fisicità. I Greci dell'età di Omero, infatti, non concepivano il corpo come unità né nella lingua né nell'arte. Per la sua designazione mancava anche un termine onnicomprensivo: *soma* infatti, nell'*Iliade* non è propriamente il corpo, ma il cadavere.

Il corpo arcaico non è mai inteso come un centro unitario, ma piuttosto come un insieme di membra giustapposte, mosse dalle articolazioni. La sua stessa organizzazione muscolare non sembra offrire, neppure come possibilità metaforica, un luogo dotato di spessore e di profondità, all'interno del quale possa farsi largo la spinta endogena dei moti dell'anima.

A tutto questo corrisponde la convinzione che le passioni e i sentimenti non nascano nella interiorità dell'anima, ma giungano dall'esterno, come doni degli dei⁴. Di chi impazziva, ad esempio, si diceva che era "preso dalle Ninfe". Nell'*Iliade* il corpo si presenta come una sorta di "campo aperto" (H. Fränkel), attraversato dalle più diverse pulsioni: tanti sono gli dei, tanti sono i sentimenti che giungono all'uomo dall'esterno. Moti esogeni, le pulsioni si venivano quindi a collocare in una fisicità eterogenea, fatta di vapori e di liquidi, di umori e di aliti, per disperdersi poi nelle diverse membra. Non è l'uomo propriamente ad agire, ma il suo corpo è agito da impulsi che lo trascendono. In questo senso va intesa l'affermazione di Freud che per gli antichi le pulsioni erano gli dei.

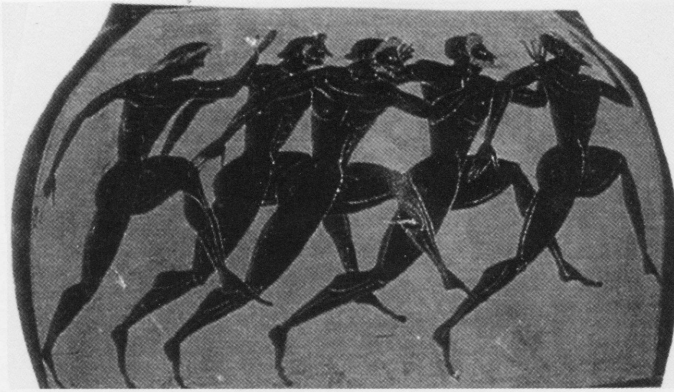


Fig. 33. Anfora greca del VI secolo a.C., figure nere a fondo rosso. Metropolitan Museum, New York.

Soltanto nel VI secolo a.C. e, in maniera più compiuta nell'arte classica del V secolo a.C., il corpo verrà rappresentato in modo strutturalmente diverso, come un complesso unitario, con le varie parti relazionate organicamente le une con le altre. A questa nuova forma di rappresentazione verrà a corrispondere un nuovo lessico poetico-letterario e una concezione della vita psichica più complessa che affiderà all'intenzionalità umana la responsabilità di generare le passioni e i sentimenti.

Questa "scoperta" della profondità e della interiorità dell'anima la possiamo, dunque, cogliere non soltanto attraverso l'emergenza di nuovi lemmi e di nuove organizzazioni semantiche, ma anche attraverso una differente iconografia che dilatando il volume del corpo, gli assegna un diverso spessore, rendendolo, potremmo dire, atto a generare i moti dell'anima. Certamente, le divinità olimpiche continueranno ancora ad inviare all'uomo le passioni e le Muse a cantare ai poeti (pensiamo ad esempio al rapporto con Eros dei lirici), ma tutto ciò conserverà la sua efficacia solo come espediente retorico.

Esistono, dunque, delle specifiche connessioni fra le forme di rappresentazione volumetrica del corpo e le concezioni della vita psichica? E queste riflessioni sul modificarsi della rappresentazione della fisicità nel mondo greco possono venire estese a contesti culturali privi di scrittura? Esiste sempre una stretta connessione fra il sentimento della vita psichica e la rappresentazione volumetrico-figurativa del suo contenitore, cioè del corpo? O meglio, è possibile procedere per analogia nello studio di quelle culture in cui l'espressione pittografica coincide totalmente con l'espressione rappresentativo-narrativa della società e delle sue convinzioni?

Facciamo anche qui un esempio. Pensiamo allo sviluppo delle forme grafiche della rappresentazione del corpo delle incisioni camune, sviluppo che gli studi di Emmanuel Anati hanno collocato nella loro ampiezza temporale e nella loro corretta sequenza diacronica. Si tratta, in ogni caso, di figure che presentano un alto livello di stilizzazione teso a ridurre l'oggetto alle sue caratteristiche morfologiche essenziali. Le prime rappresentazioni del periodo neolitico (stile I) offrono una particolare schematizzazione della figura umana: il corpo filiforme dei cosiddetti *oranti* è speculare non solo in verticale ma anche "in orizzontale". Agli arti superiori, infatti, disposti a "U" corrispondono gli arti inferiori disposti, a loro volta, a "U" rovesciata. Le braccia e le gambe sono, in un certo senso, identiche e interscambiabili. Mettendo sotto sopra le figurette quasi sempre il risultato non cambia.



Fig. 34. *Orante neolitico e disco solare. Foppe di Nadro, Valcamonica. (Archivio WARA; da E. Anati, 1986).*

Gambe e braccia “comunicano” attraverso un segmento che ha la stessa consistenza grafica degli arti e che spesso non presenta soluzione di continuità dalla testa all’organo genitale. In alcuni casi, la testa è rappresentata da una coppella staccata dal busto. In altri casi, non compare. Come ha rilevato Anati, molte sono le sequenze di *oranti* con la testa e senza testa, col fallo e senza fallo, quasi a indicare un doppio o una bipolarità (maschile/femminile, vita/morte)⁵. In ogni caso, la stilizzazione di questi corpi non presenta né strozzature né allargamenti, quasi come corpi che possono venire “attraversati” dall’energia pulsante del mondo in un baleno, senza difficoltà.

Se procediamo nel tempo, troviamo spesso sulle stesse rocce, non solo la presenza di nuovi contenuti figurativi, ma anche l’esplicita testimonianza di uno sviluppo delle forme della rappresentazione grafica: il corpo umano appare sempre stilizzato, ma di una stilizzazione diversa. Il busto, in un certo senso, diventa sempre più corposo. È come se la fisicità acquistasse progressivamente spessore, facendo spazio ad una nuova dimensione della interiorità. Nelle figure della tarda età del Ferro, (stile IV, fase D.E.F.) il corpo è formato da un busto centrale ampio, chiaramente delimitato da un perimetro rettangolare sul quale si innestano gli arti. Mentre negli *oranti* neolitici la linea e il corpo venivano sostanzialmente a coincidere, qui le linee delimitano la parte centrale del corpo che ha una propria autonoma consistenza. Si è, in tal modo, venuta, potremmo dire, a creare una zona dell’interiorità.

Possiamo allora pensare che tutto questo significhi l’affermarsi di una complessità psichica nuova? E possiamo allora sostenere, per analogia, che l’essere antropomorfo filiforme del pozzo di Lascaux di 15.000 anni fa non presenta la medesima complessità psichica degli esseri zoomorfi, naturalistici e corposi, che lo circondano? O meglio, che così la pensava l’artista che lo ha rappresentato? Forse.

La rappresentazione del corpo come espressione della concezione dello spazio (realtà esterna)

Lo stesso discorso vale, a maggior ragione, per le forme di “organizzazione” dello spazio intorno alle figure antropomorfe.

Su questo piano, l’ubicazione dell’arte parietale e rupestre è importante e significativa. Anzi, potremmo dire che in questo rapporto tra *segno* e *ubicazione*, in questa capacità delle figure dipinte e incise di raccordarsi fra loro e con le superfici naturali in modo da organizzare una particolare spazialità, si gioca una sfida estrema alle capacità della semiotica di contribuire alla comprensione dell’arte delle origini.

Il discorso, peraltro, può valere anche per l’arte plastica: l’opera a tutto tondo crea intorno a sé una scansione ritmico-spaziale che molto ci può dire sulla visione del mondo dell’artefice.

Anche in questo caso, partiamo da una comparatistica con l'arte greca. Pensiamo a uno splendido bronzo attribuito alla scuola di Calamide della metà del V secolo a.C., il cosiddetto *Poseidon* di Capo Artemisio, più probabile statua di Zeus. Il corpo, la cui altezza supera i due metri, è possente e vigoroso, ben saldo sulle gambe divaricate. Le braccia aperte sembrano imporre allo spazio circostante il senso di un'assoluta signoria: mentre la mano destra scaglia il dardo, la sinistra è protesa in avanti, con tutta l'ampiezza del braccio, in un gesto che certo equilibra la forza del lancio, ma che ancor più, sembra ritmare la spazialità, sottomettendola alla sua volontà di armonia. Il *Poseidon* offre allo sguardo l'immagine di una pienezza assoluta. Atleta gagliardo o divinità nell'atto di scagliare la folgore, non fa molta differenza. Modellando i loro dei in modo antropomorfo, i Greci divinizzavano l'uomo. Lo spirito della volontà di potenza afferma qui la forza del suo dominio senza turbare l'equilibrio del mondo, ma scandendo i ritmi del suo accadere.

Pensiamo ora alle Veneri paleolitiche. Statuette compatte, di dimensioni ridotte, si possono tenere in una mano. Ricordano, nella loro forma romboidale e ovoidale, i ciottoli di fiume, levigati, senza angoli né sporgenze, da cui forse sono stati sbizzati i prototipi. Gli arti superiori si fondono nel corpo. Non vi è nulla, in queste forme opulente, che possa fendere lo spazio che scivola sulle rotondità generose come l'acqua nei canali della terra. Dee madri o simboli della fertilità? Anche qui poco importa. Il rapporto con lo spazio circostante di queste divinità femminili doveva, in ogni caso, essere molto diverso dal rapporto con lo spazio degli dei olimpici. La tensione

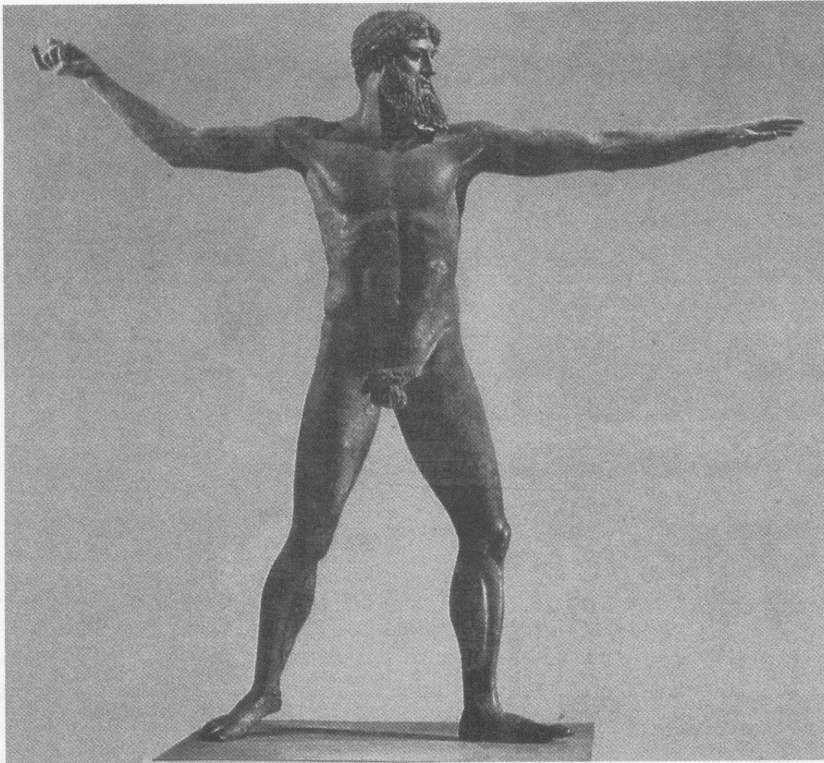


Fig. 35. Zeus o Poseidon di Capo Artemisio, circa 460 a.C. Bronzo, altezza 209 cm. Atene, Museo Nazionale.

centrifuga del gesto ampio di *Poseidon* qui è del tutto assente. Immerse, come compatti nuclei di energia, in una spazialità avvolgente, le statuette paleolitiche sembrano raccogliere in sé, potenziandola in una straordinaria convergenza centripeta, la forza cosmica che percorre e vivifica il mondo della natura.

Ora, se gli dei della Grecia *fanno accadere* gli eventi, le Veneri preistoriche sembrano, invece, lasciarsi andare al fluire del mondo, *lasciarsi accadere* dagli eventi, plasmate da quelle stesse forze naturali lente e cicliche che ritmano le stratificazioni e le sedimentazioni della terra.

Possiamo estendere il discorso anche alle figure antropomorfe dipinte nelle grotte paleolitiche? Anche qui, potremmo quasi delimitarle con una linea continua ovoidale. Se le statue della classicità greca emanano una grande energia centrifuga e sembrano irradiare lo spazio circostante della loro forza esplosiva, qui c'è un ritmo altrettanto potente, ma il suo dinamismo è di segno opposto, fortemente centripeto, implosivo.

Queste figure, raccolte, a volte quasi rannicchiate, dinamiche, ma nello stesso tempo rigide, sembrano attirare su di sé la forza cosmica che le circonda, quasi fossero parafulmini magici che l'energia attraversa scaricandosi a terra. Ora, se lasciamo scorrere il tempo, il rapporto con lo spazio cambia. Già le figure epipaleolitiche, fortemente incise, della Grotta di Addaura fluttuano e si lanciano nello spazio in ogni direzione con una diversa scioltezza. Anche se il loro volto è vagamente ornitomorfo si muovono nell'aria come pesci nell'acqua. È una sorta di spazialità liquida quella che le regge, non certo la spazialità cosmica, vibrante e calibrata, che circonda il tutto tondo di Capo Artemisio. Un diverso rapporto con la natura e con l'ambiente? All'antropocentrismo della classicità quale diversa centralità oppongono queste immagini che ci giungono da un passato così remoto? Ma questo passato è davvero *remoto*? Ha cioè effettivamente esaurito tutti i suoi effetti sul presente? O è ancora *prossimo*?

Note

1) Il *segno*, in questa accezione, non va inteso in senso esclusivamente grafico. Anche la "danza" primaverile delle volpi può diventare per l'uomo un *segno*.

2) Arnheim R., *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley (University of California Press), 1954; trad. it. *Arte e percezione visiva*, Milano (Feltrinelli), 1978. Si vedano oltre ai noti studi di Gombrich E.H., anche Ehrenzweig A., *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*, New York (Julian Press), 1957; id., *The Hidden Order of Art: A Study in the Psychology of Artistic Imagination*, Berkeley (University of California Press), 1967; Arieti S., *Creativity. The Magic Synthesis*, New York (Basic Books), 1976; trad. it., *Creatività. La sintesi magica*, Roma (Il Pensiero Scientifico Editore), 1979.

3) Snell B., *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur des europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburg, 1948; trad. it. *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Einaudi (Torino), 1951.

4) Redfield J., *Le sentiment homérique du Moi* in "Le Genre humain", vol. 12, 1983, pp. 93-111; mi sia consentito anche il rimando a un mio specifico contributo sul tema, Brusa Zappellini G., *L'emergenza dell'io nella lirica arcaica*, in Loriga V. (ed.), *L'io in Freud e nel pensiero moderno*, Roma (Edizioni Associate), 1992.

5) Anati E., *I Camuni. Alle radici della civiltà europea*, Milano (Jaka Book), 1983; in generale, sulle forme della stilizzazione neolitica, Read H., *Icon and Idea*, Cambridge (Harvard Univ. Press), 1955; *The Meaning of Art*, London (Faber & Faber), 1964.

Bibliografia

- ANATI E.
1983 *I Camuni. Alle radici della civiltà europea*, Milano (Jaka Book).
- ARIETI S.
1979 *Creatività. La sintesi magica*, Roma (Il Pensiero Scientifico Editore).
- ARNHEIM R.
1954 *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley (Univ. of California Press).
1978 *Arte e percezione visiva*, Milano (Feltrinelli).
- BRUSA ZAPPELLINI G.
1992 L'emergenza dell'io nella lirica arcaica, in V. Loriga (ed.), *L'io in Freud e nel pensiero moderno*, Roma (Edizioni Associate).
- GOMBRICH E.H. & A. EHRENZWEIG
1957 *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*, New York (Julian Press).
1967 *The Hidden Order of Art. A Study in the Psychology of Artistic Imagination*, Berkeley (Univ. of California Press).
- READ H.
1955 *Icon and Idea*, Cambridge (Harvard University Press).
1964 *The Meaning of Art*, London (Faber & Faber).
- REDFIELD J.
1983 Le sentiment homérique du Moi, *Le Genre humain*, vol. 12, pp. 93-111.
- SNELL B.
1951 *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino (Einaudi).

Riassunto

La nostra attività figurativa si basa su un'inclinazione visionaria che ci porta a riconoscere una forma in una morfologia naturale o in un segno casuale. Vediamo un gruppo di nubi e riconosciamo in esso un elefante. Vediamo una protuberanza rocciosa e ci sembra il dorso di un animale. Le immagini dipinte fissano questo riconoscimento. Nel naturalismo prevale la percezione, nello schematismo la conoscenza della cosa percepita. In ogni caso, gli occhi integrano ciò che le mani hanno delineato. La variazione degli stili e della forma sono relazionate alle differenti concezioni del mondo. Diverse schematizzazioni del corpo umano sono segno di concezioni diverse dell'uomo e della sua vita psichica.

Summary

Our figurative activity is based on a visionary inclination leading us to recognize a form in a natural morphology or in a casual sign. We see a cloud cluster and we recognize an elephant in it. We see a rock protuberance and we recognize a back of an animal. The painted pictures fix this recognition, it doesn't matter whether in a mimetic or in a schematic way. In naturalism perception prevails, in schematism the knowledge of the perceived thing. In any case, eyes supplement what erehands have outlined. Styles and form variation is related to the different conceptions of the world. Different schematizations of the human body are signs of different conceptions of the man and his psychic life.

Résumé

Notre activité figurative se fonde sur une inclination visionnaire qui nous porte à reconnaître une forme dans une morphologie naturelle ou un signe fortuit. Nous voyons un groupe de nuages et nous y reconnaissons un éléphant. Nous voyons une protubérance rocheuse et il nous semble le dos d'un animal. Les images peintes montrent cette reconnaissance. Dans le naturalisme prévaut la perception, dans le schématisme la connaissance de la chose perçue. En tout cas, les yeux intègrent ce que les mains ont délinéé. Les variations des styles et de la forme démontrent les différentes conceptions du monde. Les nombreuses schématisations du corps témoignent les diverses conceptions de l'homme et de sa vie psychique.