



Ideazione ed esecuzione del segno: riflessioni su processo creativo e componente estetico-figurativa tra Preistoria ed età Moderna

Federico Troletti *

ABSTRACT

The manifestations of man's creativity on the rock have been investigated by rock archeology. The signs cataloged in various areas of the world carry with them, depending on the interpretation, various messages of different nature. This study analyzes the figurative and technical components of rock representations, without addressing archaeological and dating issues. The method of analysis and the technical terms are typical of the history of art. The methodological choice allows to analyze, in an aseptic way, the graphic sign from the semiotic point of view. The article analyzes some figurative expressions on rock, proposes reflections and formulates questions related to the creative process of prehistoric, protohistoric and Common era: did the performer of the rock engraving develop a personal taste? was the concept of 'beauty' present among the users? Can a stylistic school be identified? What was (if there was) the learning process of the technique to engrave on rocks?

RIASSUNTO

Le manifestazioni della creatività dell'uomo sulla roccia sono state indagate dall'archeologia rupestre. I segni catalogati in varie aree del mondo portano con sé, a seconda della interpretazione, vari messaggi di diversa natura. Il presente studio analizza le componenti figurativa e tecnica delle raffigurazioni su roccia, senza affrontare questioni archeologiche e di datazione. Il metodo di analisi e i termini tecnici sono propri della disciplina della storia dell'arte. La scelta metodologica permette di analizzare, in modo asettico, il segno grafico dal punto di vista semiotico. L'articolo analizza alcune espressioni figurative su roccia, propone delle riflessioni e formula quesiti riferiti al processo creativo dell'uomo preistorico, protostorico e di epoca cristiana: l'esecutore delle incisioni su roccia ha sviluppato un gusto personale? era presente il concetto di 'bello' tra i fruitori? Si può individuare una scuola stilistica? Quale era (se esistente) l'iter di apprendimento della tecnica per incidere sulle rocce?

1. PREMESSA

Lo studio dei segni sulla pietra è materia di indagine specifica dell'archeologia rupestre che dalla seconda metà dello scorso secolo ha messo a punto una serie di metodologie specifiche di analisi, rilievo, catalogazione, studio anche in relazione alla cultura materiale. A questa disciplina si sono associate l'iconografia, la sociologia, la psicologia, la storia delle religioni, la topografia. Queste sono solo alcune specializzazioni che si sono applicate allo studio del patrimonio del Sito Unesco "Arte Rupestre della Valle Camonica" e di altri importanti siti distribuiti nel mondo. Per buona parte dell'articolo tenterò il più possibile di non usare la definizione "arte rupestre" a favore di altri termini, più asettici, che non implicano la parola arte in quanto già di per sé una categoria predefinita. Questa scelta è obbligata per affrancare il presente articolo dal condizionamento preconetto di Arte, così da trattare liberamente l'argomento portandolo nell'ambito della semiotica. Si prenderanno in esame il segno grafico e l'iconografia specifica delle incisioni rupestri secondo i parametri estetici, performativi e tecnici della Storia dell'Arte tentando di applicare il metodo di studio che si adotterebbe per una scultura o un dipinto di epoca Moderna.

Una delle prerogative che ha differenziato il genere umano rispetto al resto del regno animale è la capacità di produrre oggetti e, più precisamente, sperimentare modalità espressive, tra cui quelle materiali connotate, in alcuni casi, da elementi di innovazione, dalla invenzione di forme e segni spesso associati a concetti semplici o complessi, dalla capacità di modificare la materia a fine estetico. Non si intende esclusivamente la produzione figurativa, ma anche quella musicale, della danza e poetico-vocale.

Di queste 'discipline artistiche' è noto come il supporto sia decisivo per la conservazione o meno dell'espressione dell'uomo; fanno eccezione le pitture rupestri il cui degrado del pigmento si manifesta anche se realizzate su materiale litico. La manifestazione della creatività umana lasciata sulle rocce dalla Preistoria all'era contemporanea – per cui non è chiaro in quale settore delle discipline artistiche propriamente dette sarebbe idealmente inserita –, rispetto alle altre 'muse', è giunta fino a noi, solcando i millenni, proprio per il supporto litico su cui è stata realizzata. È già stato in più sedi documentato come la medesima espressione figurativa umana era verosimilmente presente anche su altri supporti che, per la loro natura, si sono deteriorati. Si pensi al legno, alle pelli, a segni tracciati sulla sabbia

* Faculdade de Belas-artes da Universidade de Lisboa (CIEBA); MiC – Soprintendenza ABAP Bergamo-Brescia; CCSP - Capo di Ponte
E-mail: fedetroletti@libero.it

se non su delle foglie: per questi supporti 'deboli' vi sono esempi del loro utilizzo in fortuiti contesti di ritrovamento, o alcuni esempi più recenti che sono utili anche per testimoniare il loro impiego fino allo scorso millennio¹.

La presente riflessione – che è a introduzione della sessione "The aesthetic and semiotic research of rock art" del Valcamonica Symposium 2021 – vuole stimolare alcune questioni riferite alla produzione dei segni incisi su roccia in relazione al concetto di estetica, senza voler essere necessariamente esaustiva e omnicomprensiva del fenomeno nelle varie sfaccettature.

2. IL BISOGNO DI CREATIVITÀ

Uno dei bisogni, che non potremmo con gli schemi della antropologia definire primario, è fare arte o, più in generale, dare spazio a qualche forma di espressione della creatività al di là del *medium* utilizzato. Ciò è facilmente osservabile nei piccoli d'uomo i quali, già in età prescolare, si cimentano tracciando con dei colori segni su fogli o qualsiasi altra superficie disponibile. Si tratta del cosiddetto pregrafismo, per cui vi è una folta trattazione scientifica da parte della psicologia infantile. Il dato dimostra come fin dai primi anni di vita l'uomo trovi soddisfazione, e forse piacere, nel lasciare dei segni di diversa natura. Ma se oggi la creatività non è certamente un bisogno primario, bensì è inserita nelle espressioni della cultura umana, in passato il tempo dedicato ad essa era assai prezioso in quanto era sottratto ai bisogni primari. Noi possiamo permetterci di dedicare del tempo per leggere, scrivere, scolpire, seguire un film o assistere a una *performance* teatrale perché abbiamo già assolto tutti i bisogni primari; questi momenti e le azioni svolte rientrano nella sfera dell'intrattenimento, della fruizione artistica, della produzione creativa se non addirittura tra gli *hobbies*. Nelle società preistoriche l'approvvigionamento del cibo, la ricerca di ripari, la protezione dei piccoli erano attività che occupavano parte della giornata dei nostri progenitori. È verosimile che avessero anche del tempo da dedicare all'ozio e, quindi, non ai bisogni primari. L'arte preistorica, invece, è da considerare, se valutata in termini di tempo e sforzi ad essa dedicati, un bene importante, seppur non indispensabile se misurata con il nostro metro di giudizio. Questo 'sforzo' sociale è l'indizio indiretto dell'importanza di produrre, disporre e godere, nel senso di generare benessere², di manifestazioni della creatività umana oggi, convenzionalmente, definite artistiche.

3. ANALISI STILISTICO-FORMALE DELLE INCISIONI RUPESTRI PER FINALITÀ ATTRIBUTIVE

Per anni i ricercatori del settore, oggetto del presente studio, si sono definiti studiosi di "arte rupestre";

più recentemente si è parlato di archeologia rupestre quasi, forse, per allontanare la disciplina dal contesto dell'estetica e ricondurla in un ambito più asettico e scientifico. In effetti il termine "arte rupestre" implica già un riconoscimento del fenomeno artistico, da qui il dubbio se inserire in tale categoria anche le cospicue isolate. Ma al di là della distinzione lessicale data alla disciplina di studio, e all'annosa questione di cosa è o non è Arte³, ciò che preme sottolineare è il valore estetico dei segni. Vi sono ambiti nello studio delle manifestazioni della creatività dell'uomo, preistorica e storica, per i quali sarà difficile se non impossibile giungere a formulare una risposta certa e scientificamente condivisa a vari quesiti. Uno di questi, che esula dalla sfera esclusivamente scientifico-archeologica, è il concetto di 'gusto' che la società produttrice e fruitrice delle incisioni rupestri riversava nei segni incisi sulle rocce. È un argomento interessante, curioso e a tratti affascinante, ma tutt'altro che semplice da affrontare scientificamente, in quanto manca qualsiasi documentazione diretta che testimoni la modalità di percezione dell'arte rupestre da parte della società che l'ha prodotta. In assenza di dati certi è onestamente impossibile fondare uno studio rigoroso; si può elaborare qualche teoria, ma priva del rigore metodologico che dovrebbe essere a fondamento della ricerca. Un'altra questione è il dubbio se sia lecito applicare alle manifestazioni sulla roccia il metodo di studio, di ordine stilistico e attributivo, proprio della storia dell'arte. Un tentativo in tal senso è stato proposto da Angelo Fossati proponendo, per alcune raffigurazioni su roccia, l'attribuzione a un maestro o a una scuola. Lo studioso ha ritenuto di riconoscere il medesimo incisore-esecutore in una serie di espressioni su roccia definendolo in modo generico "Maestro di Paspardo"⁴. La storia dell'arte è disseminata da ignoti pittori e scultori, genericamente identificati non con un nome e un cognome, bensì con una località dove hanno operato. Una estensione simile è stata appunto usata anche da Fossati per questo ignoto 'artista' per cui l'archeologo crede di averne riconosciuto l'opera in alcune figure incise sulle rocce a Paspardo: in tal modo si pensa di poter individuare la "mano" dell'ignoto incisore e quindi – aggiungo – la distintiva cifra stilistica che lo differenzerebbe dagli altri incisori. In questo passaggio ho applicato un lessico propriamente da storico dell'arte e, così, lo sono l'approccio e il metodo di studio introdotti. Per cui alcune incisioni, che avrebbero tra loro delle corrispondenze tali da farle 'attribuire' a uno stesso individuo, si potrebbero ricondurre, proprio in virtù di un tratto distintivo, ad un medesimo incisore. Lo stesso metodo è utilizzato nel campo della storia dell'arte per attribuire un'opera ad un artista in mancanza di documenti scritti, testimonianze orali o la firma dello stesso. Non

¹ BARROS DOS SANTOS 2015; HAMEAU 2020.

² GARIGLIO, LYSEK 2011, p. 181, ipotizzano che "manifestazioni di creatività benessere possano essere esistite nella preistoria e che l'arte rupestre potrebbe essere stata anch'essa, in certe occasioni, una riproduzione di esperienze di benessere, ricombinate con vissuti aggressivo-sessuali rimossi".

³ Lo stesso Emmanuel ANATI (1992, p. 88) segnala che per tentare di rispondere alla questione si dovrebbe utilizzare un intero volume.

⁴ FOSSATI 2007, pp. 25-28; DE MARINIS, FOSSATI 2012, p. 31.

so quanto questo metodo di attribuzione – che sottostà alla capacità, in parte innata in parte acquisita sul campo – da parte dello studioso di riconoscere la mano di un artista in diverse incisioni, anche collocate su rocce diverse, sia scientificamente accettabile. Se, tuttavia, si analizza l'arte rupestre come le altre manifestazioni della creatività umana è lecito, allora, poter adottare anche, e non solo, questo strumento di indagine: è l'apporto estetico allo studio archeologico.

È indubbio che tra i vari segni incisi sulle rocce, anche tra loro prossimi, ve ne siano alcuni che rispetto ad altri sono classificati come 'brutti', usando quindi una categoria estetica caricata di un giudizio negativo soggettivo. Questo approccio, peraltro spontaneo e presente anche nel semplice e non edotto visitatore dei parchi rupestri, sembra nell'immediato poco utile al dibattito scientifico, il quale dovrebbe limitarsi al rilevamento, documentazione fotografica, georeferenziazione, attribuzione cronologica, registrazione di dimensioni, contesto d'area e di roccia, solo per citare alcuni filoni di ricerca. Tuttavia, anche questa osservazione non può essere trascurata, perché, seppur rischiosa in quanto inficiabile da una lettura troppo soggettiva, diventa un dato aggiuntivo di ordine estetico e di ordine tecnico-esecutivo. Si pensi alla roccia 1 di Naquane (Parco Nazionale delle Incisioni Rupestri, Capo di Ponte) dove convivono dei quadrupedi resi con 'tratti veloci', essenziali, tecnicamente efficaci. Alla sensibilità di uno storico dell'arte, questi elementi farebbero pensare di essere in presenza di un artista dotato di conoscenza tecnico-esecutiva nell'uso dello strumento per l'incisione, dotato di una abilità nel disegno e un estro nella scelta e nella resa dei tratti salienti del soggetto per restituire all'osservatore l'immediata idea del tipo di animale, movimento e temperamento. Al contrario, il canide distante pochi decimetri sarebbe senza dubbio assegnato a un incisore privo delle qualità di cui sopra perciò definito mediocre per il risultato. Come si è visto è indubbio che anche le incisioni rupestri siano catalogabili con le classificazioni proprie degli storici dell'arte. Tale classificazione, inoltre, è d'aiuto anche agli archeologi quale dato aggiuntivo utile per una visione d'insieme del soggetto raffigurato. Sono quindi concorde che sia adottabile, anche per l'archeologia rupestre, la metodologia dell'analisi estetico-esecutiva, propria della storia dell'arte, per l'attribuzione delle opere, seppur tale operazione nell'ambito delle incisioni su roccia risulti assai più complessa e insidiosa. Lo stesso metodo è applicabile anche in senso inverso, ovvero per escludere che due incisioni siano state eseguite dallo stesso individuo, perché il confronto ne evidenzia il diverso livello qualitativo. L'osservazione risulterebbe assai utile per il dibattito scientifico: l'analisi contribuirebbe, infatti, alla verifica stilistica tra due incisioni, anche fisicamente tra loro vicine sulla roccia, raffiguranti lo stesso soggetto. Riconoscere lo scarto stilistico, ovvero l'individuazione di due distinte 'mani' esecutrici, supporterebbe le tesi che sostengono

la possibilità di trovare sulle rocce i medesimi soggetti tra loro vicini e simili, ma realizzati in tempi diversi e da persone diverse.

Non ho volutamente usato finora la parola e affrontare la questione di stile⁵. È noto come nella *Cronologia dell'arte [rupestre] camuna*, proposta da Anati, la prima colonna di classificazione generale riporta la dicitura "Stile", da cui il I, II, III e IV, a loro volta suddivisi al proprio interno con le lettere dell'alfabeto a indicare una ulteriore scansione. Senza voler entrare nell'annosa discussione della revisione o accettazione *in toto* della Tabella cronologica di Anati, questione non di mia competenza, mi sembra che sia ammissibile prendere in considerazione l'ipotesi che un medesimo stile si possa ripresentare a distanza di diversi millenni. Ciò non vuole scardinare la consolidata scuola attributiva. Tuttavia, se si pensa al *revival* di stili che, con scansioni temporali diverse durante i secoli, si verifica nell'ambito della storia dell'arte dal V secolo a.C. fino al XX secolo, non escluderei a priori che una analoga situazione di 'ritorno' di stile si verifichi anche per i soggetti dell'arte rupestre. Mi riferisco, ad esempio, ma non solo, ad alcuni *Oranti* i quali, per la loro natura fisica, funzionale e concettuale, possono ripresentarsi in millenni diversi pressoché simili; ciò che li distinguerebbe, casomai, sarebbe l'abilità propria dell'esecutore materiale. È bene segnalare che per l'archeologia rupestre non è sempre semplice e sicuro adottare un metodo di analisi puramente stilistico. Una immagine sulla roccia, per la natura materiale del supporto, ha già in origine dei limiti fisici che non permettono di rendere alcuni elementi che sono, invece, tipici della pittura o del disegno. Si pensi alle ombre, alla tridimensionalità, alle sfumature, ai dettagli miniaturistici. A tutto ciò si aggiunga – e credo che sia una condizione che limita notevolmente la componente estetica – l'assenza di pigmento. Non è qui la sede per affrontare la questione della colorazione delle incisioni rupestri. Ritengo, tuttavia, verosimile che ciò che noi oggi vediamo e studiamo, altro non sia che il solco dove posizionare il pigmento. Se così fosse la nostra visione sarebbe assai limitata così pure la valutazione estetica e la comprensione. Quanto qui osservato pone l'attenzione sul rischio che grava oggi sulla visione puramente artistica del fenomeno delle incisioni rupestri. Vorrei sottolineare, però, che non si tratta solo di una questione estetica. La perdita della pigmentazione, ad esempio, non consente di avere informazioni che sarebbero, credo, utili se non fondamentali per capire alcune scene. A tal proposito si consideri una scena corale di battaglia, quale ad esempio quella della roccia 1 di Naquane: se i guerrieri avessero due colori diversi, ci dovremmo chiedere le motivazioni di tale scelta cromatica da cui scaturirebbero tutta una serie di considerazioni e teorie utili per una più esaustiva comprensione del 'racconto'. Due colori diversi dei guerrieri obbligherebbero a porsi dei quesiti e a formulare varie spiegazioni:

⁵ Per una visione della questione e dell'impiego del concetto di stile per lo studio dell'arte rupestre si rinvia a ANATI 1978; 1982; DE MARINIS, FOSSATI 2012.

due fazioni tra loro in lotta, due gradi di importanza gerarchico-militare, oppure due diversi ruoli nella battaglia, età, clan. Da queste semplici considerazioni si nota quanto il colore, oltre che un interesse estetico, abbia con sé delle implicazioni sostanziali per capire le raffigurazioni rupestri e il gruppo sociale che le ha prodotte.

4. ESTETICA TRA PASSATO E PRESENTE

Rivolgo ora l'attenzione a un tema più umanistico, che incontra interesse anche al di fuori della cerchia degli archeologi, investendo più direttamente il terreno dell'osservatore / fruitore medio dell'arte rupestre: si tratta del concetto di estetica o, più semplicemente, di gusto.

Il dato archeologico è per sua natura, ed è giusto che sia così, asettico, il più possibilmente oggettivo, epurato da qualsiasi visione precostituita. Ciò serve all'archeologia per rispondere ai quesiti fondamentali della disciplina quali datazione, funzione, origine, produzione, tecnica. Con questi dati convivono, come faccia della stessa medaglia, elementi quali il livello qualitativo dell'oggetto indagato, l'abilità dell'esecutore e con essa il gusto e l'estro creativo, ovvero tutti elementi che riconducono alla sfera più della produzione artistica. Ritengo che oggi, come in passato, il fruitore dei segni sulle rocce non possa rimanere impassibile. Certo è che il retroterra culturale di ogni individuo può fare la differenza nella percezione e comprensione dei segni: di norma si individua e si comprende più facilmente ciò che già si conosce. Ne consegue di fatto che la nostra percezione dei segni sulla roccia è inficiata, condizionata e forse fuorviata dal nostro attuale 'bagaglio semiotico'. Cosa diversa avveniva nella mente dell'uomo preistorico, il quale era in grado di comprendere in modo immediato - e forse associare, tradurre in un concetto - gli ideogrammi perché deteneva il 'repertorio semiotico' indispensabile alla decifrazione. Fatta questa precisazione, ciò che invece ritengo senza tempo e senza distinzioni culturali è la sensibilità innata nel genere umano che gli consente di essere attratto, provare curiosità, percepire l'esistenza di un recondito messaggio, sviluppare sensazioni di piacere da un segno. È l'esperienza estetica: cattura l'attenzione, istilla nella mente, in modo indefinibile e inaspettato, emozioni e stati d'animo plurimi⁶, ancor prima che si formi un pensiero speculativo razionale di decifrazione del segno. Di fatto, di fronte a una incisione rupestre ci soffermiamo anche, e forse innanzitutto, per il piacere che ci offre la visione del soggetto raffigurato, il quale al nostro occhio appare semplicemente 'bello', senza alcuna spiegazione razionale. Il soggetto che percepiamo come 'bello' porta in sé, per il nostro sentire, una valenza aggiuntiva al concetto che potenzialmente esprimerebbe: colpiti e affascinati dalla componente estetica ne veniamo poi stimolati a livello cognitivo per tentare di sviluppare spiegazioni che diano un senso e un significato al soggetto. Noi giudichiamo bello

un individuo a prima vista, senza chiederci il perché di tale affermazione, lo stesso avviene per un paesaggio, un'opera d'arte. Perciò è verosimile che tale processo sia avvenuto anche nell'uomo preistorico, perché è difficile pensare che il frequentatore (inventore, incisore, fruitore) dei siti con incisioni rupestri non abbia sviluppato un giudizio estetico sui soggetti visti sulle rocce.

Vi sono alcuni quesiti che da tempo mi ero posto discutendo con gli specialisti di archeologia rupestre durante vari incontri come il presente Simposio. Si tratta nella sostanza di dubbi di ordine più speculativo che spero siano da spunto di riflessione anche per i colleghi di altre discipline qui rappresentate. È lecito chiamare artista colui che ha inciso le rocce? Egli era consapevole delle proprie abilità tecnico-estetiche e si confrontava con altri colleghi per valutare gli esiti del proprio prodotto? Realizzava dei 'bozzetti preparatori' su altri supporti (fogliame, sabbia, legno, pelli), con prove, studio e pentimenti per poi trasporre l'immagine sulla roccia? Possiamo pensare che l'inventore e l'incisore delle immagini sulla roccia fossero due personalità distinte? Le domande qui elencate sono le medesime che ci si pone di fronte a un'opera d'arte dell'era cristiana. Nell'archeologia rupestre ritengo sia difficile fornire delle risposte scientifiche e convincenti. Ciò nonostante, è forse concesso tentare di rispondere anche solo in parte ai dubbi sopra esposti, proponendo alcune riflessioni, anziché delle vere soluzioni, che in parte trovano un labile sostegno nella metodologia dello studio stilistico-comparativo proprio della storia dell'arte.

Per proporre un'opinione rispetto al primo quesito è doveroso precisare che la produzione di una incisione rupestre è un'azione dal punto di vista tecnico non semplice. Il dato oggettivo è dedotto da più elementi: vi sono stati degli sperimentatori che si sono cimentati nell'incisione su roccia ottenendo risultati figurativi e tecnici non soddisfacenti, avendo incontrato come controparte non poche difficoltà; si è visto, ancora, che alcune figure realizzate in epoca storica, a parziale imitazione di quelle più antiche, sono stilisticamente inaccettabili e tecnicamente mediocri seppur realizzate, forse credendo di ottenere un migliore risultato, mediante mezzi più semplici, con strumenti in metallo e non litici come, invece, avveniva nella Preistoria. Da queste osservazioni si deduce che ottenere una incisione rupestre avente un buon risultato estetico e tecnico non è un'operazione semplice e alla portata di tutti. Le medesime considerazioni sono riferibili anche agli artisti di epoca Moderna: il prodotto di una creazione artistica è frutto di abilità tecnica e gusto estetico, oggi come nella Preistoria.

Non è, e non sarà possibile conoscere il livello di gradimento raggiunto da un incisore preistorico da parte del gruppo sociale destinatario del suo prodotto finito. Allo stesso modo non vi sono indizi per affermare se tra gli esecutori ve ne fossero alcuni più rinomati e apprezzati rispetto ad altri. Resta pure da capire se

⁶ Nel capitolo *Gradevolezza estetica di alcune figure di animali*, GARIGLIO, LYSEK 2011, p. 183, ritengono che "certe pitture provocano in noi un'emozione artistica che ci dà uno stato di benessere e ci appaga".

l'esecutore materiale dell'incisione fosse percepito dal resto della popolazione come un artista, ma ancor prima si dovrebbe capire cosa e come fosse unanimemente intesa l'arte per le società pre-letterate. Argomenti, questi, assai complessi e che abbisognerebbero di una trattazione più ampia in termini di spazio e con il coinvolgimento di più discipline. Si pensi solo alla associazione arte rupestre e religione (con tutte le declinazioni e digressioni), binomio assai impiegato e sostenuto – fin troppo inflazionato? – da molti studiosi, ma non da tutti⁷, per definire e spiegare, in alcuni casi forse oltremodo entusiasmante e riduttivo, molte scene raffigurate sulle rocce. Certo è che se l'esecutore di segni incisi sulle rocce era visto come un eletto tra il gruppo sociale, destinatario non tanto di un ruolo creativo-artistico, quanto di un compito specifico e attivo vocato alla produzione di segni caricati di una valenza trascendentale, allora, dovremmo abbandonare i nostri schemi valutativi troppo influenzati dalla sensibilità estetica odierna. Cionondimeno, ritengo che anche se si accettasse la tesi che assegna ai segni incisi sulle rocce un ruolo funzionale nella sfera del sacro, la componente estetica possa comunque convivere. Ancora oggi, così come almeno negli ultimi due millenni, la produzione di oggetti, immagini, architetture, sculture funzionali all'ambito del sacro e del funerario hanno sempre tenuto in considerazione e fatto abbondante uso della componente estetica. Del resto, le più grandi manifestazioni di arte fino all'Ottocento si trovano nel contesto della religione e, nello specifico, nel culto dei defunti. In linea con quanto abbiamo visto negli ultimi millenni, credo sia lecito ipotizzare che pure le incisioni rupestri abbiano, oltre che una probabile componente funzionale, un'attenzione figurativa. In conclusione, penso sia verosimile che il fruitore coevo alla esecuzione delle immagini incise su roccia fosse attento, con un certo livello di gradimento, anche alla componente estetica. Quanto detto non è certamente dimostrabile, ma trova in parte fondamento nella sensibilità dell'*Homo Sapiens* 'attuale', il quale è attratto da elementi che hanno al loro interno un equilibrato dosaggio di forma, colore, proporzione, cura dei dettagli, invenzione creativa. Dinnanzi a singole incisioni su roccia come a composizioni complesse della Preistoria, ancora oggi tentiamo, in modo talvolta involontario, di: dare un senso estetico, dettato dal confronto qualitativo tra una figura e l'altra, cercare il punto di vista ideale per la lettura, trovare un equilibrio formale, riconoscerne i segni del nostro 'bagaglio semiotico', nel tentativo, del tutto legittimo, di associare immagini ad immagini e a concetti, individuare la tecnica artistica, ipotizzare l'autore e, infine, comprenderne il significato, la committenza, e la funzione assegnata alle immagini dalla società che le ha volute e prodotte. La serie di quesiti che si pone lo studioso di archeologia è la stessa che alimenta la curiosità del visitatore dei parchi archeologici, ma sono pure presenti nello studio della storia dell'arte. È quindi verosimile che le incisioni ru-

pestri, per qualsiasi funzione siano state eseguite, furono guardate dai nostri antenati anche con lo sguardo sensibile alla estetica.

Precisato quanto sia difficoltoso scavare la roccia, definendo i contorni di una figura, ritengo che l'esecutore di incisioni rupestri avesse la necessità di imparare. Senza definire se vi fosse una scuola o una autoformazione, è probabile che l'imitazione, quale metodo impiegato in molte manifestazioni umane, abbia svolto un ruolo fondamentale. In questa fase, oltre alla pratica della incisione direttamente su pietra, l'apprendista incisore avrebbe dovuto cimentarsi su altri due fronti: lo 'studio' dei segni, ovvero l'iconografia del repertorio che avrebbe poi dovuto impiegare nella sua attività; la pratica del disegno. Se per la prima attività la conoscenza può essere appresa a livello teorico, per la seconda, viceversa, è d'obbligo sperimentare sul campo per acquisire una abilità manuale operativa. È quindi ipotizzabile che le rocce, destinate ad ospitare le incisioni, non fossero impiegate come palestra per gli esercizi dei neo-incisori; tuttavia, fino ad ora, non sono neanche stati individuati siti rupestri per i quali ipotizzare che le raffigurazioni ivi realizzate fossero delle prove. Dove e come si svolgessero le probabili sperimentazioni su roccia non è comprensibile e manco ipotizzabile. Gli archeologi non hanno individuato, né supposto, luoghi e rocce in cui si sarebbe sperimentata la tecnica della incisione. Ciò obbliga a formulare almeno tre spiegazioni: le rocce sono state distrutte dopo le prove; i siti sono tuttora celati e in attesa di essere scoperti; le prove erano realizzate su massi più piccoli che per la loro natura si sono irrimediabilmente dispersi. Per quanto riguarda l'altro aspetto, ossia quello del 'disegno', dello sviluppo della capacità di ritrarre soggetti nelle svariate diversificazioni, ritengo che le 'esercitazioni' si svolgessero su supporti più duttili (come le pelli, il legno, le foglie) che per loro natura sono anche quelli, in genere, facilmente deteriorabili. Ipotizzo che l'incisore si servisse di un disegno eseguito su supporto deperibile da 'trasferire' poi sulla roccia. In tale senso si noti come nell'ipotetica ricostruzione del processo creativo ho elencato le tappe che tutt'oggi percorre un artista contemporaneo di stampo accademico. Mi riferisco, in particolare, al praticantato presso un altro artista definito quale maestro da cui apprendere tecnica, stile, dominio della materia, creatività, iconografia e, perché no, imitarlo. Ritengo che proprio l'imitazione, ancor più nell'uomo preistorico, fosse un elemento nodale per l'apprendimento, cosa che per la verità è tuttora praticato nelle scuole d'arte. Più arduo è poter ipotizzare anche per le incisioni rupestri se vi fosse l'inventore e l'esecutore di una immagine. Tale diversificazione avviene, ad esempio, nelle stampe litografiche in cui un artista può creare l'iconografia e un altro maestro occuparsi della esecuzione su legno per eseguire copie su carta. La suddivisione dei compiti è forse utile per analizzare la teoria che collocherebbe il gesto di incidere su roccia, e per estensione

⁷ È recente il prezioso contributo al dibattito fornito da Giuliano CHIAPPARINI 2021, cui va il merito di aver sondato la storiografia inerente alla questione precisando alcuni concetti anche grazie alla disciplina specifica della storia delle religioni.

l'esecutore, nella sfera del sacro. Accettando questa interpretazione si dovrebbe considerare di fondere nel medesimo individuo due componenti che oggi, perlomeno per i nostri schemi sociali e professionali, difficilmente si trovano in un uomo: mi riferisco alla professione di artista-esecutore e di sacerdote-irspiratore. Lascio agli studiosi di archeologia rupestre sviluppare questa tesi interpretativa che distinguerebbe 'inventore' da 'esecutore' nell'atto della produzione di una figura su roccia. L'inventore, a sua volta, può essere inteso anche come committente, ovvero colui che vuole e ha bisogno di una immagine in un punto della roccia, per cui si rivolge all'esecutore materiale che è dotato di abilità tecnica e conoscenza iconografica tali da soddisfare il primo. Sintetizzando ai minimi termini, si pensi che quanto qui proposto è ciò che accade da sempre in molte manifestazioni artistiche, laiche e religiose, a varie latitudini del pianeta. È pur vero che in alcune culture, specialmente antiche, il creatore di un manufatto, oggetto di devozione, è pure dotato, oltre che di competenze artistiche, di qualità soprannaturali: si pensi anche nell'ambito del cristianesimo dove esistono le varie Madonne dipinte da san Luca evangelista, il quale è sia artista-pittore sia individuo venerabile per il suo stato di grazia. L'immagine cristiana è oggetto di devozione perché raffigura la Vergine, come altre nel mondo, ma ancor più perché è stata realizzata da un santo. Nel medesimo orizzonte culturale si pone la venerata immagine della *Madonna Acheropita*,

una icona bizantina (*ante* VIII secolo) conservata nella Cattedrale di Maria Santissima Achiropita di Rossano Calabro, per cui la tradizione vorrebbe addirittura che non fosse stata dipinta da mano umana, bensì divina. Questa non è l'unica immagine che nel tempo è stata caricata da una simile valenza. Gli esempi dimostrano come l'azione creativa, per la maggior parte delle raffigurazioni, doveva necessariamente essere svolta da un individuo non comune. Ritengo quindi probabile che pure nelle credenze dell'era precristiana vi fosse un sentire analogo; non importa poi se nei fatti l'esecuzione materiale fosse affidata a un individuo comune, dotato però di abilità tecnico-artistiche. Riassumendo, credo verosimile che vi fosse il 'mito' di una produzione soprannaturale delle incisioni, ma poi, nei fatti, vi fosse un gruppo di incisori specializzati nella esecuzione. Anche in epoca Moderna, l'agiografia cristiana ci documenta la produzione di incisioni rupestri con l'imposizione delle mani di tre individui dotati di poteri soprannaturali lasciate sul masso della chiesa delle Sante a Capo di Ponte. A distanza di tempo da un mio studio sul fenomeno⁸, sono convinto che le sei mani sul masso siano state eseguite sul finire del Medioevo. Il caso delle Sante di Capo di Ponte segue lo stesso *iter* che forse governava anche le incisioni più antiche: l'immagine è stata realizzata da un esecutore materiale in grado di operare su roccia, ma per i devoti capontini le impronte incise sul masso sono manifestazione soprannaturale, testimonianza della ierofania.

⁸ TROLETTI 2010; 2011.

BIBLIOGRAFIA

ANATI E.

1978 *Evolution et Style*, Edizioni del Centro, Capo di Ponte (Bs).

1992 *Le radici della Cultura*, Jaca Book, Milano.

2002 *Lo stile come fattore diagnostico nell'arte rupestre preistorica*, Edizioni del Centro, Capo di Ponte (Bs).

2008 *Studi per la lettura dell'arte rupestre*, Edizioni del Centro, Capo di Ponte (Bs).

BARROS DOS SANTOS M. M.

2015 *Disegni sui tronchi degli alberi e arte rupestre: ricordi di una società di cacciatori-raccoglitori del Brasile*, in TROLETTI F. (ed), *Prospects for the prehistoric art research 50 years since the founding of Centro Camuno*, Proceedings of the XXVI Valcamonica Symposium (September 9 to 12, 2015), Edizioni del Centro, Capo di Ponte (Bs), pp. 25-28.

CHIAPPARINI G.

2021 [in press] *Osservazioni sulla 'religione' come chiave interpretativa della documentazione proto- e preistorica di Valcamonica (Bs)*, in «BCSP», 45, pp. 47-63.

DE MARINIS R.C., FOSSATI A.

2012 *A che punto è lo studio dell'arte rupestre della Valcamonica*, in «Preistoria Alpina», 46, II, pp. 17-43.

FOSSATI E. A.

2007 *L'arte rupestre a Paspardo, una panoramica tematica e cronologica*, in *La Castagna della Vallecamonica. Paspardo, arte rupestre e castanicoltura dalla valorizzazione delle colture allo sviluppo della cultura*, Atti del convegno interdisciplinare, Paspardo (6-8 Ottobre 2006), a cura di A. E. Fossati, s.e., Breno (Bs) [stamp], pp. 17-33.

GARIGLIO D., LYSEK D.

2011 *Arte, comunicazione e benessere*, in ANATI E. (ed), *Arte e comunicazione nelle società preletterate*, Paper del XXIV Valcamonica Symposium (13-18 luglio 2011), Jaca Book, Milano, pp. 180-187.

HAMEAU P.

2020 *L'ephemere et le perenne: gravures sur arbres et sanctuaires*, in «BCSP», 44, pp. 11-30.

TROLETTI F.

2010 *THE CONTINUITY between pagan and Christian cult nearby the archaeological area of Naquane in Capo di Ponte. Research inside the Church of Saint Faustina and Liberata*, in «Adoranten» Bulletin of Scandinavian Society for Prehistoric Art, IX, 1, pp. 90-103.

2011 *Some reflections on the similarities of communication among prehistoric art, Christian worship and 'new/old' contemporary languages*, in ANATI E. (ed), *Arte e comunicazione nelle società preletterate*, Paper del XXIV Valcamonica Symposium (13-18 luglio 2011), Jaca Book, Milano, pp. 433-441.