

GRAFISMO E SEMIOTICA NELL'ARTE PREISTORICA E TRIBALE

ANATI Emmanuel, CCSP, Italy

Il linguaggio visuale dell'*Homo sapiens*

Le insegne stradali, come i flash pubblicitari od i murales, fanno parte della nostra vita quotidiana. Tramite loro vengono trasmesse e recepite informazioni talvolta di primaria importanza: messaggi politici o sociali, regole di comportamento, avvisi di pericoli da evitare o di precauzioni da prendere. Il linguaggio visuale è oggi usato universalmente e con scopi diversi. È quasi impossibile immaginare come sarebbe la nostra vita senza di esso. Eppure non è un fenomeno molto antico: per quanto ci risulta si è sviluppato ad opera dell'*Homo sapiens* circa 40.000 anni or sono.

La nostra specie esiste sulla terra da oltre 4 milioni di anni. Nel corso della sua esistenza, si sono sviluppate le capacità dell'uomo di esprimersi e di operare in diversi modi. Con l'apparizione dell'*Homo sapiens* è avvenuta una rivoluzione nel meccanismo della logica, nel modo di pensare, nella capacità di astrazione e sintesi che non ha paralleli né nelle precedenti tappe dell'uomo, né in alcun'altra specie animale. Il linguaggio visuale è espressione di tali acquisizioni e presumibilmente è nato da questa "rivoluzione".

Da allora, quella di produrre arte è non solo una capacità, ma piuttosto un'esigenza. L'uomo acquisisce una determinata dimensione visuale, concettuale e comunicativa, che rientra nel quadro di un nuovo tipo di reazione al mondo circostante e di relazione con esso. L'arte arricchisce e potenzia le nostre più spiccate caratteristiche di esseri umani, sia quando la si crea, sia quando la si recepisce; nell'uno come nell'altro caso, ci aiuta a scoprire parti nascoste di noi stessi. L'opera d'arte sopravvive come tale ai tempi in cui fu creata e continua a trasmettere messaggi ed emozioni.

I dati raccolti nell'ambito del progetto WARA (World Archives of Rock Art) aiutano a conseguire una preliminare visione della fenomenologia che caratterizza la storia dell'arte fin dalle sue origini.

Le manifestazioni d'arte visuale della preistoria dovevano essere, per la massima parte, realizzate su materiali deperibili: legno, pelli animali, cortecce d'albero, stuoie, foglie di palma, tutte materie che non si sono conservate, per non parlare delle decorazioni sul corpo dell'uomo o i "sand drawings", i disegni fatti sulla sabbia o ancora i "pebble drawings", i disegni fatti sul suolo con allineamenti di ciottoli. Quanto è giunto sino a noi è stato eseguito su materiali meno deperibili o meno movibili. Tali opere dovevano costituire una minima parte della produzione artistica. Eppure vengono in luce a ritmo vertiginoso: su oltre venti milioni di pitture e incisioni rupestri note, i tre quarti sono stati ritrovati negli ultimi trent'anni; ci si domanda cosa ancora ci attenda nella scoperta di questo eccezionale patrimonio dell'umanità.

I grafemi e le loro associazioni rivelano modi di vedere e di comunicare primordiali. Scopriamo, o piuttosto riscopriamo, parti di noi stessi, caratteristiche del nostro attuale sistema di comunicazione. Tale linguaggio che ci portiamo dietro fin dalle origini, è in gran parte sopraffatto dalle mode, dagli adattamenti vernacolari e dagli stili che vi si sovrappongono, ma alla base mantiene ancora le stesse radici, gli stessi paradigmi.

Riscoprire le origini significa rimettere in luce motivazioni ed emozioni fondamentali su cui è impostato il processo di immaginare, simbolizzare, mitizzare, l'iter secondo il quale si sono sviluppate ed evolute le capacità di rappresentare e di comunicare che tanto incidono ancora sul contatto sociale e sull'identità dell'individuo e del gruppo.

Lo studio dell'arte preistorica e tribale contribuisce alla definizione di fondamentali sistemi logici di comunicazione e di espressione, talmente radicati nell'uomo da costituire un

linguaggio universale, che va oltre le frontiere idiomatiche e quelle delle mentalità provinciali, regionali o nazionali, e che ingloba tutta l'umanità.

Postuliamo che, nella sua diaspora primordiale dal continente africano al resto del mondo, l'*Homo sapiens* si sia portato appresso come bagaglio, tra l'altro, la capacità e l'esigenza di esprimersi con un linguaggio visuale. Così, insieme alla diffusione fisica, si avrebbe una diffusione di questa sua capacità. È ipotizzabile che dove sia arrivato l'*Homo sapiens* sia giunta anche la sua creatività artistica, forse, talvolta, ancora in stato embrionale.

Le varie espressioni visuali delle fasi più antiche, nel mondo intero, mostrano una tipologia estremamente simile: l'uso degli stessi colori fondamentali, dove il rosso è dovunque il colore dominante; la scelta delle superfici da istoriare, con criteri analoghi; la medesima scelta tematica; lo stesso tipo di associazioni ed anche uno stile che fundamentalmente ha una gamma limitata di varianti. Come già mostrato in altra sede, riscontriamo dei paradigmi universali sia nella struttura grammaticale dei pittogrammi e degli ideogrammi, sia nella sintassi delle loro associazioni e delle loro sequenze. Appare pertanto giustificato parlare di un unico linguaggio visuale, di una medesima logica, di una stessa struttura di associazioni d'idee e di un simbolismo universale che costituiscono l'essenza mentale stessa dell'*Homo sapiens*, le cui impronte sono presenti sulle superfici rocciose di 160 Paesi di tutti i continenti. Le radici planetarie della cultura che sembrano emergere dai caratteri universali del linguaggio visuale, sono un messaggio forte per la cultura contemporanea.

Linguaggio orale, linguaggio musicale e linguaggio visuale

I popoli cacciatori hanno un linguaggio che non solo ha sistemi di rappresentazione e modalità di stile simili in varie parti del mondo, ma anche le associazioni di figure e di simboli in varie parti del mondo, seguono canoni ricorrenti che derivano da una stessa logica, indice di uno stesso modo di pensare e di esprimersi.

Anche il linguaggio musicale rivela una matrice dai canoni universali. Basterà constatare la diffusione globale di certi strumenti come il rombo, il megafono, il corno, il flauto, il tamburo, l'arco musicale, le nacchere. Come nell'arte visuale, anche nella musica l'*Homo sapiens* era portatore di consuetudini precise.

La gamma dei suoni, come quella delle loro sequenze, le associazioni e sovrapposizioni, hanno una loro grammatica e una loro sintassi dalle radici primarie. Nella musica, ritmo e melodia creano tra di loro dialettiche che riflettono lo spirito dell'uomo, cadenze ispirate ai ritmi e alle melodie della natura, emessi da animali e vegetali, dalle rocce e dal vento, sono rielaborate con principi ricorrenti. I tentativi di abolizione del ritmo o della melodia, la ricerca di suoni, extranaturali o "extraterrestri", sono fenomeni recenti, circoscritti e dal futuro incerto.

Linguaggio musicale e linguaggio visuale hanno probabilmente una medesima origine e derivano da una stessa struttura di ciò che abbiamo l'abitudine di chiamare "logica". Vi sono tra di loro similitudini così numerose da far pensare che si tratti di un linguaggio universale non solo per quanto riguarda la logica e le espressioni visuali: probabilmente anche il linguaggio parlato doveva seguire canoni universali. È ipotizzabile l'esistenza, presso l'*Homo sapiens* fossile, di una lingua madre mondiale, che si è diffusa con il suo fruitore, dalla quale si sarebbero successivamente sviluppate tutte le lingue parlate dall'uomo moderno.

I risultati della ricerca scientifica sembrano avvicinarsi alla memoria collettiva del mito. Questa torre di Babele nella quale viviamo oggi, con lingue e mentalità diverse, appare un fenomeno relativamente recente, sviluppatosi probabilmente con la differenziazione culturale che si manifesta, anche attraverso l'arte, nel Pleistocene finale: risalirebbe al periodo in cui si formarono vere e proprie caratteristiche regionali della cultura, in cui l'uomo prese ad ampliare e a diversificare i suoi sistemi di raccolta e di produzione del cibo.

L'arte ancor oggi, così come il pensiero e la dinamica associativa, sembra conservare costanti riferimenti agli archetipi. In certe contingenze scopriamo un filo conduttore che ci



Fig. 1. Toro Muerto, Perù. Incisioni rupestri di Produttori di Cibo. Una fase iniziale di gruppi ad «Economia Complessa». Una scena di danza e musica dove i ritmi e i suoni sono rappresentati graficamente con punti e linee attorno ai danzatori. Ogni danzatore ha una maschera differente che indica la sua identità (o l'identità che egli rappresenta nella danza). (Da A. Núñez Jiménez, 1986, in E. Anati, 1995, p. 335).



Fig. 2. Valcamonica, Italia. Incisione rupestre dei gruppi ad Economia Complessa. Un maschio e tre femmine danzano e producono suoni e ritmi, espressi con ideogrammi, posti al di sopra delle teste. (Da E. Anati, 1989, p. 208).

riporta alla logica primordiale, dotata di una capacità comunicativa essenziale. La riscoperta dell'arte preistorica e tribale è soprattutto questo, è una scoperta che avviene dentro di noi nel momento in cui la si assimila e il nostro intelletto risponde: scopriamo allora uno dei valori fondamentali dell'arte visuale, quello di non morire mai. E ci si domanda quali reconditi meccanismi del nostro sistema associativo ci permettano di recepire, o almeno di intuire, i messaggi che qualche anonimo cacciatore affidò ad una parete rocciosa trentamila anni o più fa.

Il segno, il simbolo e il significato

L'ambiente nel quale si svolge la vita degli esseri animali ed umani è pieno delle loro tracce. Le orme di un animale o di un uomo sulla sabbia, i graffi lasciati dalle unghiate dell'orso sulle pareti di una grotta, il mucchietto di terra rimossa dalla lepre davanti alla tana, la macchia nera di ceneri che segna i resti del focolare, i relitti sparsi che marcano l'ubicazione di un accampamento abbandonato, la carcassa di un animale che indica l'opera di uomini o animali predatori, e cento altri segni, avevano ed hanno per l'uomo cacciatore, per l'uomo che vive nell'ambiente, significati ben precisi. Diremmo oggi che sono simboli che l'uomo sapeva leggere e che gli fornivano indicazioni.

Ma per i popoli cacciatori, il termine "simbolo" non ha senso. Un'orma è un'orma, è una realtà, è la traccia lasciata da qualcuno o da qualcosa che è passato di là. A seconda della sua forma e della sua freschezza, permette di sapere chi è passato e da quanto tempo. Se il segno è il mezzo per conoscere una determinata realtà, è anche il mezzo che consente di comunicarla. Quindi le proprie orme, come quelle di altri, potevano servire a trasmettere informazioni, come anche le impronte delle proprie mani e come altri segni.

La comprensione del significato di un segno è presente presso molti animali. Le tracce lasciate sul terreno umido o sulla sabbia da un serpente sono un avvertimento al quale i cani reagiscono. Essi sanno anche seguire le orme e l'odore del proprio padrone, di una lepre o di un cinghiale. Le lucciole emettono le luci come sistema di richiamo sessuale, ma i gatti inseguono i loro segnali per mangiarcele. Molti rapaci riconoscono i nidi delle proprie prede e vanno a scovarle anche quando non le vedono direttamente. I primordi della semiotica risalgono indubbiamente a tempi remoti.

Il passaggio che interviene dalla presa di coscienza del significato di un segno, di un'orma come traccia della realtà che lo ha causato, all'azione cosciente di eseguire un segno per trasmettere volontariamente un messaggio, è considerato per il momento l'espressione di una logica esclusiva dell'*Homo sapiens*.

La fase successiva mostra una capacità di astrazione immensamente superiore. Il passaggio dall'esecuzione di segni le cui forme sono quelle della natura, a quella di segni elaborati dall'uomo, che siano essi imitazioni di realtà naturali o segni inventati, costituisce la base stessa del sistema concettuale dell'uomo moderno.

Le componenti obbligate dell'arte

Alcune componenti obbligate dell'opera d'arte concernono la relazione tra il segno e il suo contesto.

Lo spazio e le forme naturali del supporto. La forma del legno o della pietra che l'artista sceglie per eseguirvi l'opera, il punto prescelto sulla parete o sulla roccia, costituiscono l'associazione più immediata e palese. Tra il segno e la sua collocazione vi è una relazione reale, fisica, che risponde ad una precisa scelta. In molti casi nell'arte preistorica e tribale, il segno viene a completamento del supporto delle sue forme naturali per cui è difficilmente comprensibile se avulso da esse. La scelta razionalistica del supporto simmetrico dei pittori moderni, solitamente rettangolare, è un'acquisizione delle società "urbane". Nel mondo tribale le forme del supporto hanno un significato che ne motiva la scelta.



Fig. 3. Sintassi dei Cacciatori Arcaici. Associazione aurignaziana di pittogrammi, ideogrammi e psicogrammi nelle incisioni di Altamira, Spagna. Due figure animali, una verticale e l'altra orizzontale, sono associate con due coppie di ideogrammi di tipo ripetitivo dalle valenze maschile (arbolet) e femminile (segno ad occhio). Al di sotto di uno degli animali, un gruppo di linee sinuose non rappresenta né un pittogramma né un ideogramma ripetitivo e costituisce uno psicogramma. Rilievo di H. Breuil. (Da E. Anati, 1994, p. 81).

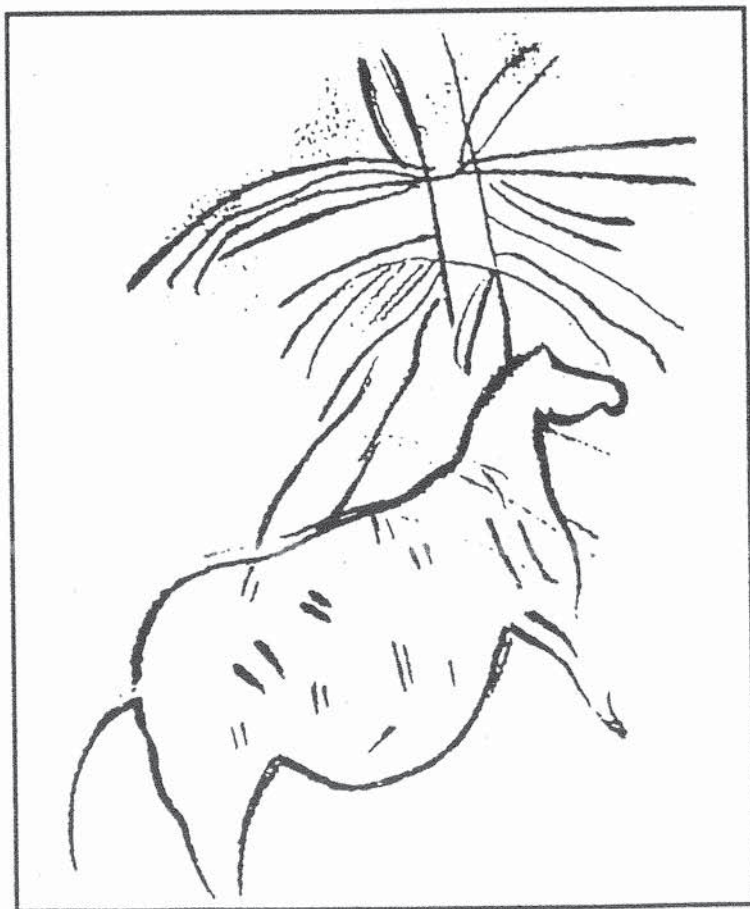


Fig. 4. La Pileta, Spagna. Pittogrammi, ideogrammi e psicogrammi. Questo dipinto marrone scuro mostra un cavallo (pittogramma). Sul suo corpo un ideogramma è ripetuto per dieci volte. Costituito da due linee parallele, questo ideogramma è definito come "labbra" ed ha il significato di "femminile". Questi ideogrammi sono stati definiti in tempi diversi con differenti tonalità di colore: rosso, marrone e nero. Tuttavia l'ideogramma è sempre il medesimo. Sopra il cavallo appare uno psicogramma: un rettangolo che emana dei raggi; potrebbe essere stato aggiunto da una mano diversa. Un dipinto relativamente semplice sembra nascondere una storia lunga e complessa. (Da E. Anati, 1994, p. 87).

L'*individuo* che ha operato tale scelta aveva un'identità. Poteva essere giovane o anziano, uomo o donna, sciamano o profano. Probabilmente l'arte non era praticata indiscriminatamente da tutti. Altro tipo di relazione è dunque quella esistente tra il reperto che è giunto fino a noi e l'individuo che l'ha prodotto.

L'*atto* di eseguire un segno o un gruppo di segni, come ogni altra azione ha le sue motivazioni. Il segno è l'effetto. Altra componente obbligata è quindi il rapporto tra causa ed effetto.

Il *tempo* in cui il segno è stato eseguito faceva parte di un determinato contesto dinamico, venendo prima, durante o dopo altre attività che l'uomo svolgeva, in un momento di solitudine o di socializzazione, durante una cerimonia o una meditazione, accompagnato dal rumore o dal silenzio. L'atto, qualsiasi atto, compreso quello di produrre arte, s'inserisce in un contesto temporale e sequenziale.

Il *tipo* di segno è variabile e vi sono associazioni sia tra segni analoghi, sia tra segni diversi tra loro. Possiamo riconoscere una sintassi e una grammatica, dove per sintassi s'intende il sistema delle associazioni e per grammatica la forma specifica del grafema. Il segno è pertanto l'effetto di un sistema, avulso dal quale esso perde il suo pieno significato.

La *logica* dell'arte è la stessa che ha dato origine al linguaggio e poi alle scritture. Si basa sul meccanismo fondamentale del sistema di associazioni, usando termini che all'inizio sono universali, ma nei quali gradualmente poi s'infiltrano fattori vernacolari. Ai suoi primordi, l'arte riflette un linguaggio comune, i segni usati sono archetipi e le associazioni si ripetono simili, in contesti culturali ed etnici diversi. Le costanti della logica di fondo restano l'elemento portante del contesto concettuale dell'arte preistorica, anche quando si sovrappongono fattori vernacolari.

Pittogrammi, ideogrammi e psicogrammi

In gran parte dell'arte preistorica si configurano tre tipi di segni grammaticalmente diversi tra di loro. Abbiamo chiamato queste tre categorie di segni: *pittogrammi*, *ideogrammi* e *psicogrammi*.

Pittogrammi (e mitogrammi), sono figure nelle quali riteniamo di riconoscere forme identificabili con oggetti reali o immaginari.

Ideogrammi, sono segni ripetitivi e sintetici. La loro ripetitività e le loro associazioni sembrano indicare la presenza di concetti indotti e convenzionali. Molti degli archetipi a diffusione mondiale appartengono a questa categoria. Sono quasi tutti segni che ritroviamo pressoché identici, migliaia di anni più tardi, negli ideogrammi delle prime scritture pittografico-ideografiche, della Cina, della Mesopotamia, dell'Egitto e altrove.

Psicogrammi, sono segni che non sembrano rappresentare né oggetti né simboli. Sono slanci, violenti scariche di energia, espressioni forse di sensazioni. Talvolta sembrano avere il ruolo di esclamazione.

I pittogrammi sono immagini la cui forma noi identifichiamo con quella di figure zoomorfe, antropomorfe o di oggetti. Accanto vi sono degli ideogrammi e la loro associazione è quasi sempre intenzionale. Si tratta in effetti di un linguaggio.

Se l'arte dei popoli cacciatori ancora esistenti oggi può darci qualche suggerimento sull'artista dell'età della Pietra, difficilmente egli avrebbe dipinto un animale per il puro gusto estetico. Quell'animale significava qualcosa e vi erano profonde motivazioni per eseguire quel determinato grafema in quel luogo specifico. Nel mondo tribale l'arte è quasi sempre considerata un'attività seria ad opera di individui adulti. Vi sono anche imitazioni infantili, ma queste di solito sono facilmente riconoscibili. La produzione artistica è sempre finalizzata per cui ogni segno ed ogni figura ha un suo significato. Anche l'arte cosiddetta "decorativa", che sovente adorna oggetti ed è quasi sempre un lavoro femminile, utilizza, in modo ripetitivo,

degli ideogrammi che hanno all'origine un loro senso puntuale e che, in molti casi, lo mantengono anche quando acquisiscono sembianze ornamentali.

L'artista che cerca i suoi ideogrammi, di fatto tenta di abbattere il muro che lo separa dal sommerso. Si realizza quando quel muro diviene trasparente ed egli riesce a vedervi attraverso. Non si tratta di magia. Si tratta solo di rendersi conto che i segni hanno un loro significato, per cui le associazioni hanno un significato ancor più complesso. Tale grammatica e tale sintassi primoridali sono dentro di noi. L'uomo preistorico è giunto dal contenuto ai segni e non viceversa; i suoi segni e le loro associazioni hanno consistenza. Inevitabilmente, la ricerca attuale deve ripercorrere l'itinerario all'inverso, dai segni ai loro contenuti.

Nel caso di alcuni artisti moderni, ideogrammi e pittogrammi non esigono necessariamente un significato, questo lo si può inventare anche quando la composizione è compiuta. Quando l'arte visuale era anche scrittura, come presso i popoli cacciatori, tale attitudine non sarebbe stata possibile. Quando i segni non sono compresi, le associazioni non hanno senso. Le composizioni che ne derivano appaiono casuali. Anche se possono avere effetti grafici, estetici o emotivi provvisori, mancano i messaggi, palesi o sommersi, che danno all'arte dei cacciatori preistorici il potere di conservare la loro eccezionale carica per millenni.

Per i pittori del Rinascimento, in genere la colomba era né più né meno che una colomba, ma quando il Beato Angelico la dipinge nella scena dell'Annunciazione, per capire il suo particolare significato, certo non basta dire che in un determinato punto del dipinto compare una colomba. Conoscendo il tema a cui s'ispira l'artista e il suo bagaglio mito-concettuale, la colomba acquisisce un significato simbolico e un ben preciso contenuto; nello specifico contesto ovviamente rappresenta lo Spirito Santo. Lo sappiamo noi perché siamo iniziati. Ma un ipotetico studioso della tribù Aranta, cosa sarebbe in grado di dire su questa colomba, come la spiegherebbe?

Anche la colomba di Picasso non è una semplice colomba, ma ha un significato indotto diverso. In questo caso, al pittogramma si aggiunge l'ideogramma, il ramoscello d'ulivo, che riconosciamo come tale solo perché siamo iniziati. Il nesso poi, tra colomba, ulivo e pace, richiede, per essere compreso, una indottrinazione vernacolare molto particolare; richiede cioè la conoscenza d'una specifica simbologia, d'una particolare cultura.

Inoltre, anche per motivi fitogeografici, il ramoscello d'ulivo ha una simbologia comprensibile solo in un ambito culturale mediterraneo assai limitato. Vuol dire certo ben poco per quei popoli che non conoscono l'ulivo e ciò limita drasticamente anche l'area geografica in cui può essere riconosciuto. Tra 20.000 anni, forse, qualcuno si domanderà cosa mai possa significare l'ideogramma vicino al becco di quello strano animale o oggetto dalle vaghe sembianze di un volatile. Infine, il concetto di pace, è compreso solo dai popoli che sanno cosa sia la guerra. Non è né comprensibile né spiegabile a chi non sappia che può esservi anche una "non-pace". Questo termine di "pace", uno dei più sfruttati dalle demagogie politiche e religiose del mondo occidentale, non esiste nel vocabolario di molti popoli tribali pacifici, che non hanno mai fatto la guerra.

Immaginiamo le perplessità del dotto nell'anno 20.000 dell'era post-cristiana. "Il volatile rappresentato in epoca romana sembra essere un'aquila..." Ma cosa significa quest'aquila? Quando il pittogramma è accompagnato da quattro ideogrammi che oggi sappiamo leggere come SPQR, qualche spiraglio potrà emergere per comprendere il contenuto concettuale della figura. Anche allora, tuttavia, la capacità di comprensione sarà determinata dal grado d'iniziazione. Chi non sappia leggere le lettere latine o non sappia capire che si tratta di quattro lettere, non sarà in grado di andare alla ricerca del significato di tale sigla, perché non saprà neppure che si tratta di una sigla.

Stranamente i principali ideogrammi ripetitivi dei cacciatori arcaici sono poco più di una ventina, circa lo stesso numero delle lettere dell'alfabeto. Il significato, almeno di una buona parte, è di carattere ideografico. Spesso appaiono essere indicatori di azioni o di relazioni. La

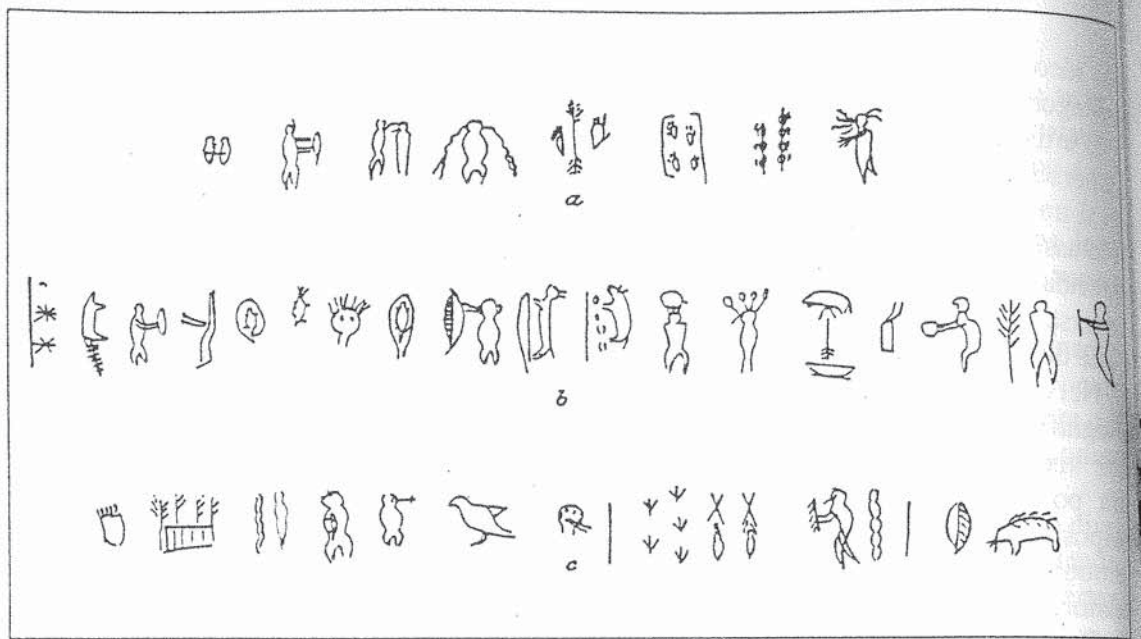


Fig. 5. Memorizzazione grafica di una storia che è ricordata in una canzone della tribù Ojibwa, vicino al Red Lake, Canada. (Da G. Mallery, 1988, vol. I, p. 245, in E. Anati, 1995, p. 303).



Fig. 6. Pittogramma e ideogrammi in una stampa di fine '500 che rappresenta l'uccisione di Giulio Cesare. In questa vignetta turgida di significati e allegorie si notano anche persistenze animiste nelle figurazioni astrali antropomorfizzate. (Da E. Anati, 1989, p. 169).



Fig. 7 La concezione complessa di una fase evoluta dei Cacciatori Arcaici. Dettaglio di una composizione nel pozzo di Lascaux, Dordogna, Francia. Un bisonte carica un uomo-uccello itifallico. Entrambi i pittogrammi sono accompagnati da ideogrammi: vicino all'uomo-uccello c'è uno "standard" ad uccello e sopra il bisonte c'è un dardo. Al di sotto di entrambi i pittogrammi c'è un altro ideogramma, un "bâtonnet", che sembra indicare il tipo di relazione fra i due pittogrammi oppure il tipo di azione che si sta svolgendo. Rilievo da A. Leroi-Gourhan. (Da E. Anati, 1994, p. 86).

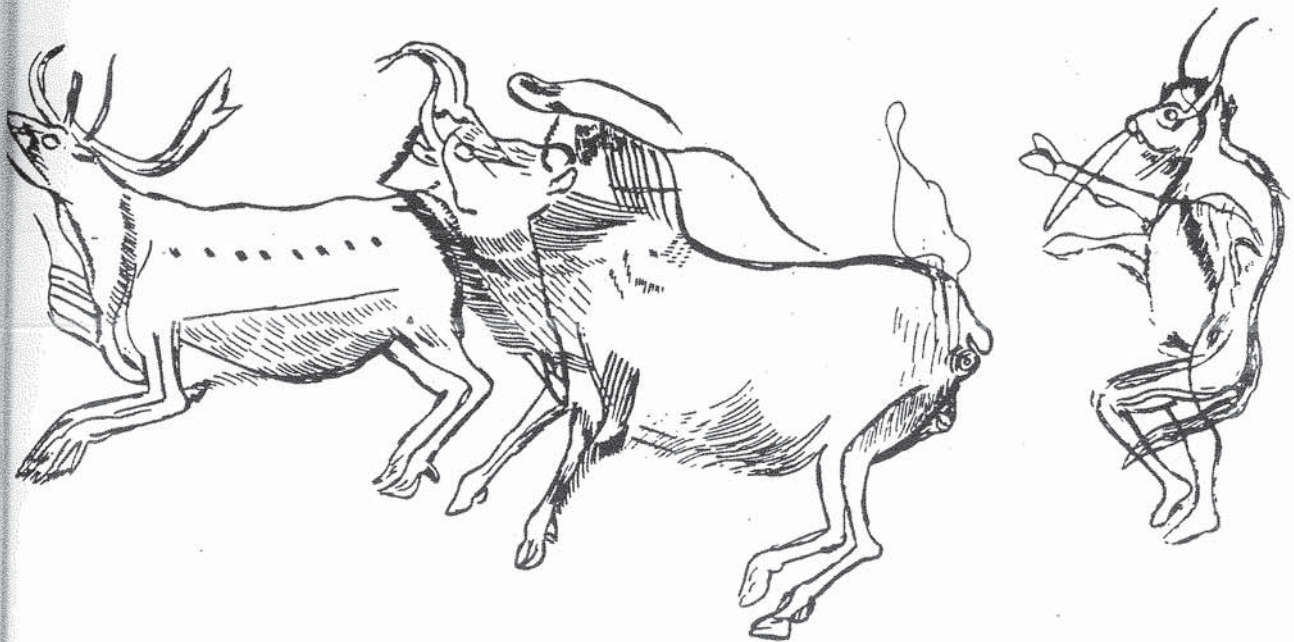


Fig. 8. Caverne du Volp, Ariège, Francia. Associazione di figure e simboli, isolati dalle numerose sovrapposizioni. Un personaggio-bisonte suona l'arco, strumento musicale ancora oggi in uso presso popolazioni di cacciatori. Al centro, una figura zoomorfa, metà cervo e metà bisonte, è preceduta da una renna e associata a segni tra cui una silhouette femminile. Rilievo di H. Breuil & H. Begouen. (Da E. Anati 1989, p. 177).



Fig. 9. Altorelievo di Laussel, Francia. Arte dei Cacciatori Arcaici. L'immagine rappresenta una donna matura con un corno in mano sul quale sono incise 13 tacche eseguite con tre strumenti diversi, rispettivamente in gruppi di sei, quattro e tre. Sull'anca destra della donna è inciso un segno a "bâtonnet". Sul lato sinistro, in basso, si vede una parte del rilievo obliterata o danneggiata, dove sembra vi sia stata una figura animale posta verticalmente. (Archivio WARA). (Da E. Anati, 1989, p. 171).

lettura dell'arte preistorica può trarre grandi benefici dalla sinergia tra discipline diverse, in particolare tra paleontologia, etnologia, semiotica, psicologia e linguistica.

Osservando alcune delle composizioni del Paleolitico, ad esempio quelle del pozzo di Lascaux, con il personaggio "mascherato", il bisonte, il dardo e lo "standard" ad uccello, ci si rende conto che un enorme patrimonio concettuale ancora sfugge alla nostra comprensione. Ma anche considerando immagini apparentemente meno complesse, come l'altorilievo di Laussel, che rappresenta una figura femminile con il corno in mano, appare ovvio che, anche qui, il pittogramma accompagnato dal suo ideogramma richiede una spiegazione. Gli ideogrammi sono segni che trasmettono idee sia nelle antiche scritture, sia in molti esempi di arte preistorica, da chi scrive a chi legge, da chi dipinge, alle entità reali o a quelle immaginarie alle quali il messaggio è rivolto.

Gli ideogrammi, per essere tali, devono essere sintetici e ripetitivi. Gli psicogrammi non hanno né l'una né l'altra di queste caratteristiche. Sono segni che trasmettono sensazioni da chi li raffigura a chi li recepisce. Si tratta di un livello ancora più astratto di quello del simbolo che, essendo tale, ha un suo preciso significato. Lo psicogramma opera a livello del subconscio, come certi segni archetipici che la nostra memoria cosciente non sa più definire, ma che provocano reazioni associative e sensorie, avvalendosi di lunghezze d'onda che forse sfuggono alla fascia delle ordinarie trasmissioni.

L'arte di tutte le epoche può mostrare, accanto a pittogrammi ed a ideogrammi, anche psicogrammi; anzi, sovente, ciò che maggiormente ci affascina nei grandi pittori, da Giotto a Picasso, sono psicogrammi più o meno celati, che trasmettono un potente segnale provocando in noi un'immediata risposta emotiva senza che si riesca a definire la ragione. Il fatto che dopo ventimila anni gli psicogrammi dei cacciatori arcaici abbiano ancora un enorme impatto emotivo su di noi, sicuramente fa meditare. Possiamo identificare il meccanismo di tale fenomeno? Come "s'inventa" uno psicogramma e perché esso agisce in tal modo sul nostro apparato emotivo?

Il livello di capacità percettiva è stato messo a dura prova dal tipo di indottrinazione imposto dalle civiltà urbane, che si è accentuato a partire dalla svolta razionalistica del mondo classico. Le nostre capacità percettive sono state e vengono tuttora soppresse. Oggi, in questo senso siamo degli handicappati, e per riacquistare quella facoltà di percezione che stiamo sempre più perdendo è necessario prendere coscienza del fatto di averla persa ed avere la volontà di recuperarla.

Ordine e logica

È consuetudine della mentalità occidentale il considerare disordinato tutto quanto non risponda alle sue formule di *ordine*. Il fatto che non sempre riusciamo a riconoscere un ordine negli insiemi di arte paleolitica, non significa che non ve ne sia. Può significare che venivano usati canoni di ordine diversi.

Ad esempio, le composizioni pittoriche su corteccia d'albero degli aborigeni australiani, sovente non hanno una base. L'artista le dipinge per terra e vi gira attorno completandole nelle varie posizioni. Quando vogliamo esporle sorge inesorabilmente il problema di non sapere quale lato mettere in basso e quale in alto. Lo stesso avviene sovente per le *tapa* polinesiane o per gli oggetti istoriati tradizionali degli esquimesi, o per opere d'arte di altri popoli la cui tecnologia è tipica dell'età della Pietra. Volere dare a qualunque manufatto una base ed un verso fa parte del *nostro* modo di pensare. Nell'arte tribale tali esigenze spesso non esistono.

Vi sono anche differenze fondamentali tra il nostro concetto di spazio ed il concetto di spazio che emerge dall'ordine in cui sono disposti pittogrammi, ideogrammi e psicogrammi nell'arte dei popoli cacciatori. La proporzione relativa di diverse figure, nella concezione classica, livella le varie componenti di un complesso iconografico alla stessa unità di misura fisica, per cui un elefante è più grande di un bisonte, che è più grande di un cervo, che è più

grande di una lepre, che è più grande di una lucertola, che è più grande di una farfalla. La proporzione relativa dei segni o delle figure, nell'ottica dei popoli cacciatori, non segue la stessa logica: le differenze possono indicare l'importanza di un'immagine rispetto all'altra, o la maggiore sacralità di un segno piuttosto che un altro, oppure essere intese ad evidenziare il soggetto o l'oggetto sulla massa dei complementi. Il nostro tipo di "obiettività" non è l'unico criterio possibile; la dimensione proporzionale delle figure mostra, non solo gli aspetti volumetrici, ma anche la preoccupazione di altri metri di relazione dialettica o esistenziale tra i vari componenti dell'insieme.

Abbiamo difficoltà nell'accettare canoni di ordine e logica che non fanno parte della nostra cultura. Ma altrettanto può verificarsi nei nostri riguardi da parte di altre culture. La nostra concezione di proporzione mette in crisi le popolazioni tribali. Una giovane guida della tribù Sandawe, uno dei rari popoli cacciatori ancora esistenti, recentemente convertita al cristianesimo, in una scuola missionaria in Tanzania, guardava inorridita un presepe dove Gesù bambino era la più piccola di tutte le immagini. La sua proporzione era in contraddizione con l'importanza che Gesù aveva nell'insegnamento dei missionari.

La proporzione "razionalistica" europea, che raffigurava il "bambino" più piccolo delle altre figure umane, gli era incomprensibile e lo disturbava. Secondo lui, il "bambino" avrebbe dovuto essere il più grande, seguito nella proporzione dalla Madonna, seguita dai santi, seguiti dai re magi, seguiti dalle altre figure umane: questa era la gerarchia d'importanza nell'insieme del presepe, secondo la visione recepita dal giovane sandawe.

Era turbato anche da quello che definiva "too vague" o troppo vago: "...quella donna, come si fa a sapere che è Maria? L'aureola ce l'hanno tutti i Santi. Lei non ha nessun segno di riconoscimento specifico...". In altre parole, per il giovane sandawe, il pittogramma esige il suo ideogramma per essere compreso, un ideogramma simile a quelli del linguaggio visuale dei popoli cacciatori, che non permettesse equivoci. L'ordine e la logica occidentali che avevano concepito quel presepe, per il giovane erano difficili da accettare. Ma ciò non vuol dire che il suo ordine e la sua logica siano meno validi di quelli occidentali.

Per l'archeologo che verrà tra 20.000 anni potrebbe essere ben più difficile ricostruire i miti cui s'ispira la nostra arte che non quelli sui quali si basa l'arte dei popoli cacciatori.

Malgrado le differenze concettuali esistenti, la presenza dell'arte è testimonianza delle capacità intellettuali dell'uomo. Esprime in modo grafico il ragionamento. È un'esternazione delle capacità di analisi e di sintesi della specie. La presenza dell'arte è dunque segno di una grande svolta, indica la conquista di una formidabile tappa nella storia dell'uomo.

Il linguaggio visuale è il primo gradino verso la scrittura. Di fatto è scrittura. La capacità di creazione artistica e, ancor prima, la capacità di concepire l'idea di espressione artistica, implica una struttura psicologica esclusiva dell'*Homo sapiens*.

L'arte, qualsiasi arte, tra le sue numerose e svariate caratteristiche, ha quella di essere un mezzo di comunicazione, di contatto tra l'artista e l'esterno. E ciò vale in ogni caso, qualunque sia il motivo della creatività artistica, anche per l'arte che dichiaratamente abbia una pura funzione decorativa. Ma comunicazione con chi? Con gli spiriti, con le anime dei morti, con gli dei, con la natura, con gli animali, con la roccia? L'artista è sovente inibito nell'ammettere che si rivolge ad altri uomini. Tuttavia anche in questi casi l'arte, per definirsi tale, è il messaggio che un individuo rivolge ad altri individui. Tale funzione fondamentale non è necessariamente cosciente. Ma l'arte che non comunica non è arte e, anche se ve ne fosse, per l'uomo e per la sua cultura sarebbe come se non esistesse.

L'atto creativo dell'artista è il soddisfacimento di un'esigenza psico-fisica che gli permette di liberarsi da una carica di energia che altrimenti lo soffocherebbe. Si libera dalla carica e la comunica ai suoi interlocutori. L'atto creativo si cristallizza nell'opera e talvolta, dopo millenni, l'opera è ancora capace di trasmettere all'osservatore gli stimoli di quella carica che le ha dato vita. Il fenomeno arte, visto nella prospettiva millenaria, può darci qualche

Fig.
Pitt
prec
il n
Sol
e s
del
gro
le
(L



Fig. 10. Kandansana, presso Neno, Malawi. Pittura rupestre del periodo schematico, precedente l'arrivo dei popoli Bantu. Si nota il motivo di una scala che sale e scende. Solitamente tali scale hanno 28 o 29 gradini e sono considerate calendari per il calcolo del ciclo mestruale. Accanto ci sono nuove grosse tacche che potrebbero rappresentare le lune della gravidanza. (Archivio WARA). (Da E. Anati, 1995, p. 220).



Fig. 12. Scena erotica nelle incisioni rupestri della Valcamonica a Foppe di Nadro. Uomo e donna nell'atto di unirsi, una specie di nuvoletta si libera dalle loro teste. L'enfasi della pancia della donna sembra indicare lo stato di gravidanza, i seni sono indicati da due puntini ai lati del busto. (Archivio WARA). (Da E. Anati, 1982, p. 168).

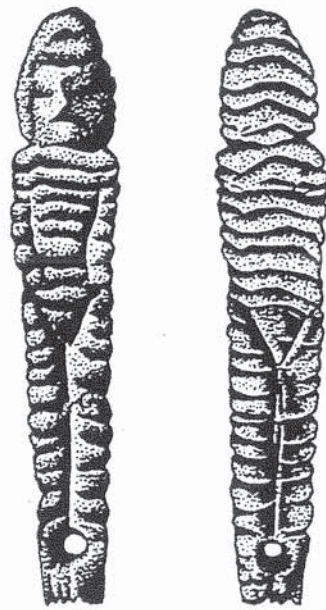


Fig. 11. Malt'ya, Siberia. I due lati di una figurina femminile in avorio, con foro da pendente e 27 tacche, databile a circa 30.000 anni fa. Le prime cinque tacche sono sulla testa, sull'area del pube si trovano le tacche dal 14 al 17. Si ipotizza che la statuina appesa al collo di una ragazza, servisse a memorizzare le fasi del ciclo mestruale. (Archivio WARA). (Da E. Anati, 1995, p. 33).

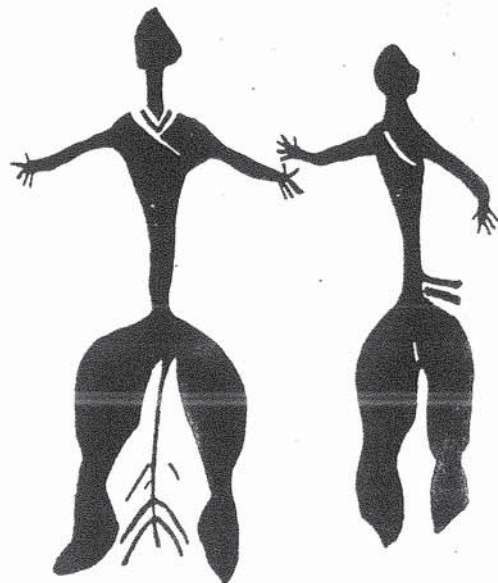


Fig. 13. Simboli per maschile e femminile. Incisioni rupestri di Agricoltori Incipienti del Gobustan, Azerbaijan; conservano ideogrammi dei Cacciatori Arcaici. Il simbolo "arbolet" o "ramo" indica il sesso maschile, mentre le due linee parallele sul fianco della donna, o "labbra", indicano il sesso femminile. Questa potrebbe essere un'indicazione dei nomi dati da quelle genti agli organi sessuali. Disegno rilevato da una fotografia di I.M. Djafarsade, 1973. (Archivio WARA). (Da E. Anati, 1994, p. 136).

suggerimento sul sistema semiotico della specie. Oggi non esiste sulla terra un popolo che non abbia una produzione d'arte. La creazione artistica è una caratteristica universale della specie. Da quarantamila anni la creatività artistica è retaggio dell'uomo e senza di essa l'uomo e l'umanità non sarebbero quello che sono.

I paradigmi

L'arte visuale non ha mai rappresentato tutto, indiscriminatamente. L'arte preistorica e quella tribale dei popoli cacciatori e raccoglitori, a livello mondiale, ha una tematica ristretta: nel corso di 40.000 anni presenta quattro categorie di pittogrammi: 1. antropomorfi; 2. zoomorfi; 3. topografici e tettiformi; 4. oggetti. Oltre ai pittogrammi, vi sono ideogrammi e psicogrammi. Questi ultimi sono presenti soprattutto nell'arte dei cacciatori arcaici, non ve ne sono due identici, ma ve ne sono di simili in continenti diversi, è prematuro stabilire una tipologia. Gli ideogrammi si dividono in tre categorie: anatomici, numerici e concettuali.

Queste categorie, dei pittogrammi e degli ideogrammi, comprendono la quasi totalità dei soggetti che si trovano nell'arte preistorica. Ma vi sono elementi che sfuggono. Si è riusciti ad individuare ideogrammi che rappresentano elementi raramente presenti nell'arte delle popolazioni urbane e letterate. I rumori, le voci e la musica sono sovente raffigurati, come pure il vento, la tempesta, tuoni e fulmini, la pioggia, gli umori degli "spiriti" e delle forze della natura, per indicare i quali sono usati ideogrammi ricorrenti. Sono sorprendentemente simili a quelli raccolti e descritti da Mallery circa cento anni or sono, usati ancora allora dagli Amerindi delle Pianure e da altre popolazioni "senza scrittura".

I paesaggi sono rari, come lo sono le figure di vegetali ed i ritratti personalizzati. Per quanto ne sappiamo, i paesaggi sono pressoché inesistenti presso i popoli cacciatori arcaici ed i cacciatori evoluti. Se ve ne sono, si tratta di paesaggi espressi in ideogrammi. Presso i popoli allevatori vi sono, anche se rari, dei paesaggi antropici, quasi sempre senza piante e senza orizzonte; se veramente si può parlare di paesaggi, questi sono composti da figurazioni di gruppi di capanne con scene aneddotiche di vita quotidiana, come appaiono nelle fasi pastorali sahariane o dell'India centrale. Vi sono figure in pianta di capanne, di recinti per il bestiame e di grandi trappole per la caccia delle gazzelle nelle incisioni rupestri di epoca pastorale nel Negev e nel Sinai; vi sono figure di recinti per il bestiame nelle incisioni rupestri di allevatori di bovini sul Monte Bego, nelle Alpi marittime francesi. Paesaggi con definizioni topografiche sono presenti in sporadici gruppi ad economia complessa.

Quanto alle figurazioni vegetali, piante, fiori, frutti, foglie, nella grande maggioranza dei complessi di arte preistorica sono totalmente assenti, e quando il tema è presente, è sintomatico. Tale manifestazione risulta rappresentare orizzonti di popolazioni che hanno un'economia prevalentemente di raccoglitori, non di cacciatori.

I ritratti personalizzati sono presenti in alcuni rari gruppi di cacciatori arcaici. Presso sporadici gruppi di cacciatori evoluti e di popoli pastorali possono acquisire forme quasi caricaturali.

Nell'arte preistorica e tribale, i ritratti personalizzati hanno consistenze diverse da quelle dell'arte occidentale moderna. I Cheyenne dipingevano un bisonte, con il nerofumo, per rappresentare il loro capo carismatico che si chiamava "Bisonte Nero". In certe zone, numerosi bisonti neri sono raffigurati sulle rocce. Se possono considerarsi ritratti personalizzati, questi si ispirano a caratteristiche semantiche ben diverse da quelle che avrebbe scelto il ritrattista moderno. Alcune figure zoomorfe nell'arte preistorica sono ritenute l'immagine dell'animale totemico tribale; quindi indicherebbero l'identità etnica, tramite il pittogramma che si trasforma in ideogramma.

In ciascuna delle quattro principali categorie dell'arte preistorica: (Cacciatori Arcaici, Cacciatori Evoluti, Pastori, Popolazioni ad Economia Complessa), vi sono degli elementi che chiamiamo *paradigmi*. In ogni categoria vi è una scelta precisa della superficie sulla quale

o che non
la specie.
no e

istorica e
a ristretta;
omorfi; 2.
ogrammi e
non ve ne
abilire una
ali.
totalità dei
riusciti ad
arte delle
come pure
forze della
te simili a
i Amerindi

izzati. Per
arcaici ed i
so i popoli
te e senza
razioni di
si pastorali
bestiame e
storale nel
levatori di
pografiche

oranza dei
resente, è
che hanno

ci. Presso
me quasi

da quelle
fumo, per
erte zone,
si ritratti
e avrebbe
o ritenute
tramite il

ri Arcaici,
menti che
ulla quale

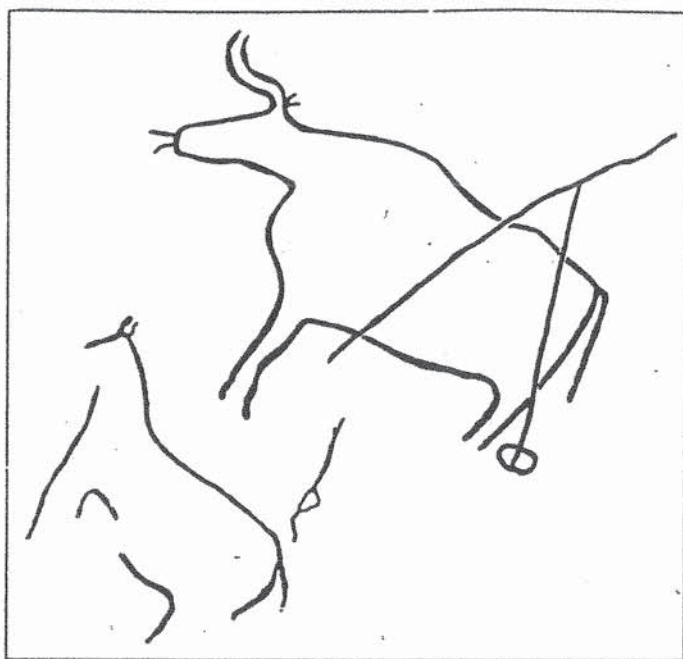


Fig. 14. Arte rupestre del Gobustan, Azerbaijan. Associazione bovide-cavallo di Cacciatori Arcaici. Il bovide è lungo circa m 1,20. I segni sovrapposti potrebbero essere un'aggiunta posteriore. Rilievo di I.M. Djafarsade, 1973. (Da E. Anati, 1989, p. 179).



Fig. 15. Rilievo schematico di una parete in una grotta di Kisesese, Tanzania. Un grande elefante è associato ad una serie di giraffe e ad alcuni ideogrammi. Arte dei Cacciatori Arcaici. (Da E. Anati, 1989, p. 194).

eseguire la pittura o l'incisione, scelta, che è ripetitiva, così che, in tutti i quattro casi, sono identificabili le caratteristiche preferenziali di forme e di colore delle superfici. Si riscontrano anche preferenze delle tecniche di realizzazione, sia nella pittura, sia nell'incisione.

Alcuni elementi che si ripetono, non sembrano riflettere fattori di acculturazione o di diffusione. È postulabile che anche se le popolazioni non si comunicavano le loro tecniche a grandi distanze, pervenivano a conclusioni simili anche in luoghi lontani e diversi tra di loro. Tale parallelismo di sviluppo non può dipendere sempre da influenze esterne. Anche in epoche assai posteriori a quella dell'espansione primaria dell'*Homo sapiens*, ipotizziamo la presenza di primordiali matrici comuni che nel corso del tempo hanno raggiunto sviluppi analoghi.

La tematica è molto ristretta ed è ripetitiva. Presso i cacciatori arcaici e i cacciatori evoluti, in Europa, in Asia, in Africa, in America e in Australia si ritrova la stessa gamma limitata di soggetti. Le quantità relative dei quattro tipi di pittogrammi sono variabili, mentre a livello globale le associazioni sembrano seguire sintassi associative simili. Cosa significa tutto ciò per una migliore comprensione del meccanismo intellettuale dell'uomo?

Nella mentalità di queste popolazioni vi sono aspetti dell'ambiente, dell'economia e della vita sociale che semplicemente non sembrano rientrare nella gamma figurativa. Gli artisti, sia tra i cacciatori, sia negli altri gruppi, hanno fatto scelte precise nella raffigurazione dei soggetti. I gruppi che riflettono società ad economia mista sono quelli dove più frequentemente si riscontrano tematiche di carattere regionale o locale che permettono di definire caratteristiche geograficamente circoscritte.

In tutti i complessi si trovano soggetti preferenziali e soggetti secondari. Si riscontra cioè una specie di scelta primaria che è fondamentale, all'interno della quale è stata operata un'ulteriore scelta. Accanto al tema dominante vi sono temi minori. Si riscontrano inoltre elementi ripetitivi, ideogrammi o altri grafemi, che compaiono come accompagnatori delle figurazioni dominanti.

In Tanzania, nell'arte rupestre dei cacciatori arcaici, l'elefante e la giraffa giocano nelle associazioni un ruolo simile a quello svolto dal cavallo e dal bisonte in Europa. Infatti sono sovente associati e sono di gran lunga gli animali più rappresentati. È probabile che ricoprano, nella concettualità dei cacciatori arcaici della Tanzania, lo stesso ruolo che il cavallo e il bisonte ricoprono nella concettualità franco-cantabrica europea. Nei due contesti vi sono due specie animali raffigurate in sequenze analoghe, si tratta ovviamente di temi metaforici. Vi sono qui le premesse per un paradigma: la presenza, in vari contesti dei cacciatori arcaici, di specie animali predominanti con una relazione dialettica tra loro. Lo stesso modello si ripete in almeno due regioni, l'Europa occidentale e la Tanzania, tra le quali all'epoca in cui il fenomeno si verifica non sono ipotizzabili relazioni dirette, ma è ipotizzabile una remota matrice comune.

Gli archetipi

L'associazione tra animali e ideogrammi si ripete con specifiche analogie presso tutti i popoli cacciatori arcaici. La figura animale si pone in qualità di soggetto, mentre gli ideogrammi si presentano come il ragionamento attorno ad esso. Presso i cacciatori evoluti vi sono invece degli elementi di scena che mostrano una mentalità differente.

Dall'analisi tematica emergono tipologie di figure e di segni, che sono il "vocabolario" dell'arte preistorica. Appaiono come le parole di una frase. Ma segni isolati sono estremamente rari, come nel discorso sono rare le parole isolate. Nell'arte preistorica si hanno insieme che riflettono i sistemi di associazione, che sono la sintassi. Sono le "frasi" composte dall'aggruppamento o dalla sequenza dei grafemi, con canoni che rivelano caratteri universali e associazioni costanti che superano o precedono i confini etnici e linguistici. Postuliamo la presenza di modelli archetipici di logica. Questa è essenzialmente la base per decifrare i codici, non solo dell'arte preistorica ma, attraverso questa, degli elementi fondamentali della dinamica cognitiva della nostra specie.

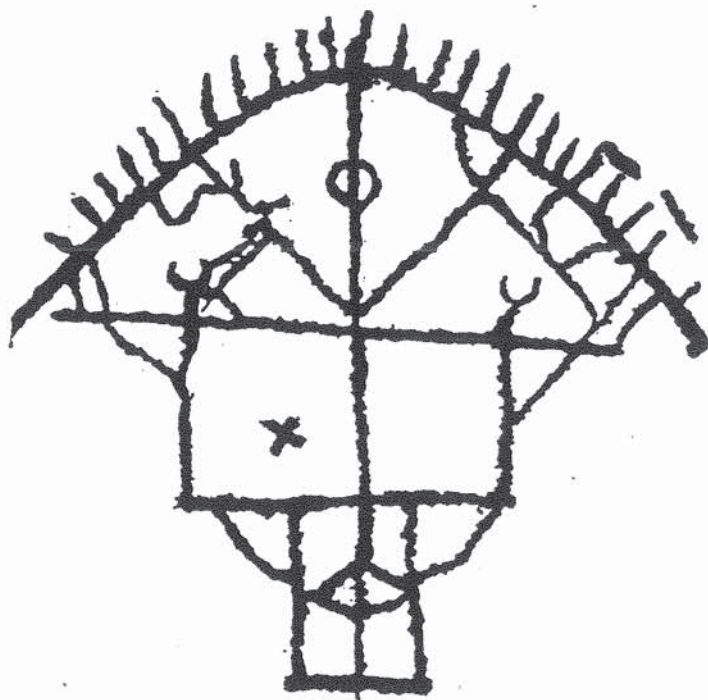


Fig. 16. Coren del Valento, Valcamonica. Grande capanna rituale decorata all'interno con due bucrani. La struttura, divisa in tre ripiani -tetto e sottotetto, piano di abitazione, base- riflette una precisa concezione nella quale la capanna s'identifica con l'emblema dell'universo. Ogni linea e ogni segno hanno una loro ragion d'essere. (Da E. Anati, 1995, p. 269).

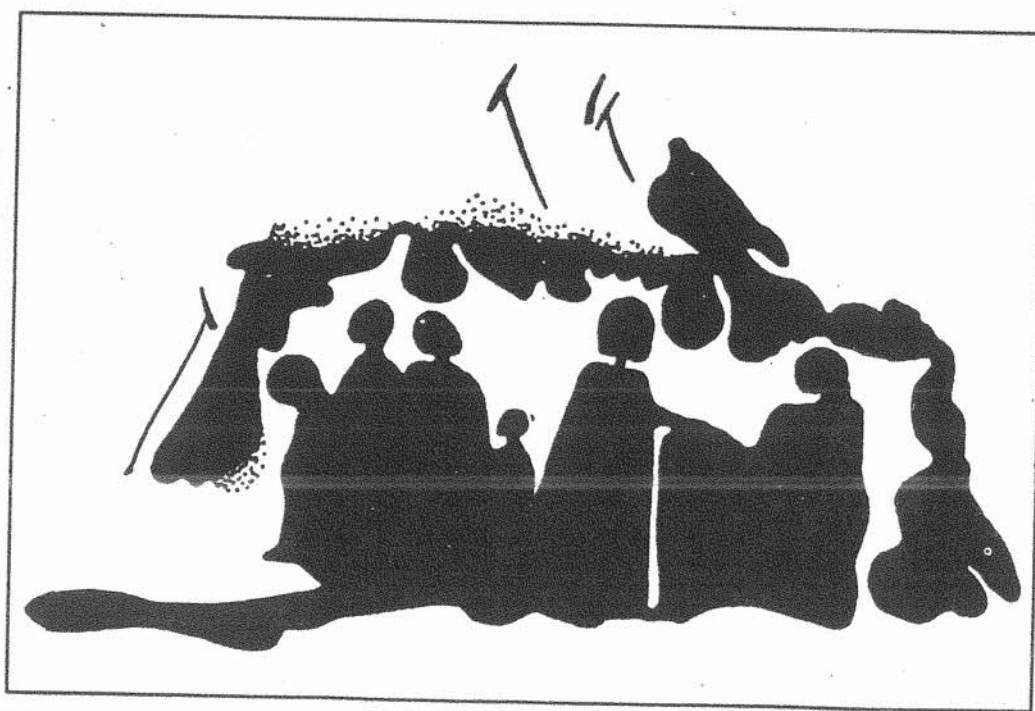


Fig. 17. Pittura rupestre di colore rosso di Cedarberg, south-west Cape-Province, Sud Africa. Vita sociale dei Cacciatori. Sei persone sono in un riparo sotto roccia. Sopra di esse, borse ed altri oggetti pendono dal soffitto. Sulla sinistra e al di sopra, sono raffigurati tre ideogrammi, uno per ogni due figure umane. Una specie di "braccio" collega la figura dalla testa più grande (probabilmente il capo) con la più prominente figura femminile (con i seni) alla sua destra. I tre ideogrammi sembrano indicare la relazione sessuale fra le persone raffigurate. Da sinistra a destra essi sono: "bâtonnet" e "labbra chiuse"; "bâtonnet" e "labbra chiuse"; "bâtonnet" e "labbra aperte". Ridisegnato da J.D. Lewis-Williams, 1983. (Da E. Anati, 1994, p. 104).

Vi sono elementi ripetitivi diffusi che dovevano essere leggibili in tutti i luoghi dove sono stati eseguiti. Ne consegue che con queste figure e con le loro associazioni si esprime un linguaggio universale. Al di là dei caratteri specifici locali, in Tanzania, nelle grotte ornate paleolitiche della Francia e della Spagna, nell'arte dei cacciatori dell'Australia o della Patagonia, si scoprono le tracce di questo linguaggio che ha le sue radici nei prototipi.

Tra tali ideogrammi archetipici ve ne sono di molto semplici, alcuni dei quali diffusi universalmente, in tutte le epoche: il punto, il cerchio con il punto centrale, la croce, il bastoncino, la linea e il punto, il segno a "V", i segni a zigzag, i segni definiti "labbra aperte" e "labbra chiuse", il segno ad occhio, il dardo, il segno a lisca di pesce, il tettiforme, il triangolo, il quadrato, il segno fallico, il segno vulvare, le cinque dita di una mano, il braccio, il piede, la serie di linee parallele, la serie di punti, la coppia di circoli. Vi sono abbastanza segni per un "alfabeto". Molti di questi grafemi sono gli stessi che, dopo essere stati usati per millenni come ideogrammi nell'arte rupestre, vengono a far parte delle prime scritture ideografiche. Ciò corrobora il concetto che l'arte precedente alla scrittura equivale a scrittura.

Conclusioni

Nel corso di 40.000 anni si seguono le grandi tappe del linguaggio visuale. Per i 20.000 anni che costituiscono la prima metà dell'era in cui l'uomo ha prodotto arte, prevalgono i caratteri universali. Successivamente si sviluppano gradualmente caratteristiche regionali. Gli elementi locali diventano sempre più frequenti negli orizzonti ad economia complessa.

Presso l'arte dei popoli cacciatori prevalgono i paradigmi universali, i concetti sono universali, anche se le associazioni concettuali sono ovviamente riflessi di realtà locali. In Europa non vi saranno figure di canguri e in Argentina non vi saranno figure di elefanti, ma a livello universale l'oggetto animale è tema metaforico ed ogni animale rappresentato ha le sue valenze. In base ad un'analisi comparativa, si possono definire orizzonti culturali a livello mondiale. La riprova più esplicita sono gli ideogrammi, che si ripetono pressoché identici nel mondo intero. Le impronte di mano, sia in negativo, sia in positivo, o gli stessi simboli vulvari, fallici, cruciformi e a bastone, li troviamo in Europa, in Tanzania, in Australia e in America, in associazioni e contesti simili.

Dopo millenni di un linguaggio visuale globale, il processo di razionalizzazione aggiunge elementi vernacolari. La vera torre di Babele comincia quando termina l'età della caccia e della raccolta. Dopo questa svolta l'arte, come probabilmente altri aspetti della cultura, si fa sempre più provinciale, sempre più condizionata dal contingente. Diventano allora più comprensibili i complessi di arte vicini alla nostra cultura, mentre sempre più esotici ci appaiono quelli di altre regioni del mondo. Però, nel fondo, persistono innumerevoli comuni denominatori, primi fra tutti, e più evidenti, quelli di produrre arte rupestre e arte mobiliare, la scelta analoga dei luoghi e dei colori, le tecniche di pittura, di incisione o di graffito diffuse a livello mondiale, analoghe tipologie nelle scelte di soggetti e nei tipi di associazione. A tali elementi di base, nati e sviluppati all'epoca dei clan di cacciatori, si sovrappongono le mode, gli stili, gli abbellimenti, le caratteristiche, delle varie etnie di epoche più recenti.

Il linguaggio visuale dell'arte preistorica può forse definirsi un linguaggio elementare. Postuliamo che il linguaggio dei primordi è lo stesso linguaggio universale che abbiamo ancor oggi in noi e che, una volta trovata la chiave, possiamo riattivare. Tale linguaggio permetterebbe di comprenderci, tramite il linguaggio, senza barriere linguistiche perché si basa su una logica primaria, precedente alle separazioni e alle specializzazioni glottologiche e, in teoria, contenuta in tutte le lingue e in tutte le lingue ugualmente comprensibile.

L'utopia del linguaggio universale può forse trovare la soluzione nella riscoperta del linguaggio visuale dei primordi.

Bibliografia

ANATI Emmanuel,

1989 *Origini dell'arte e della concettualità*, Milano (Jaca Book).

1994 *Arte rupestre. Il linguaggio dei primordi*, Studi Camuni, vol. 12, Capo di Ponte (Edizioni del Centro).

1995 *Il museo immaginario della preistoria*, Milano (Jaca Book).

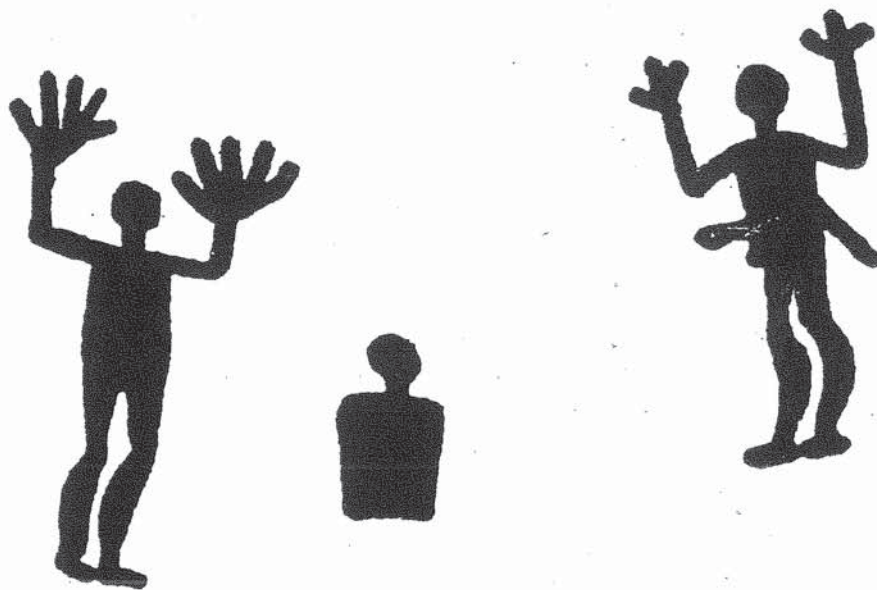


Fig. 18. Arte rupestre di età del Bronzo del Bohuslän, Svezia. Due personaggi in posizione di orante davanti ad un simbolo di paletta. Da notarsi che, mentre un personaggio ha grandi mani a cinque dita e non possiede armi, l'altro è rappresentato con mani a tre dita ed ha un'arma appesa alla cintura. (Da E. Anati, 1995, p. 276).

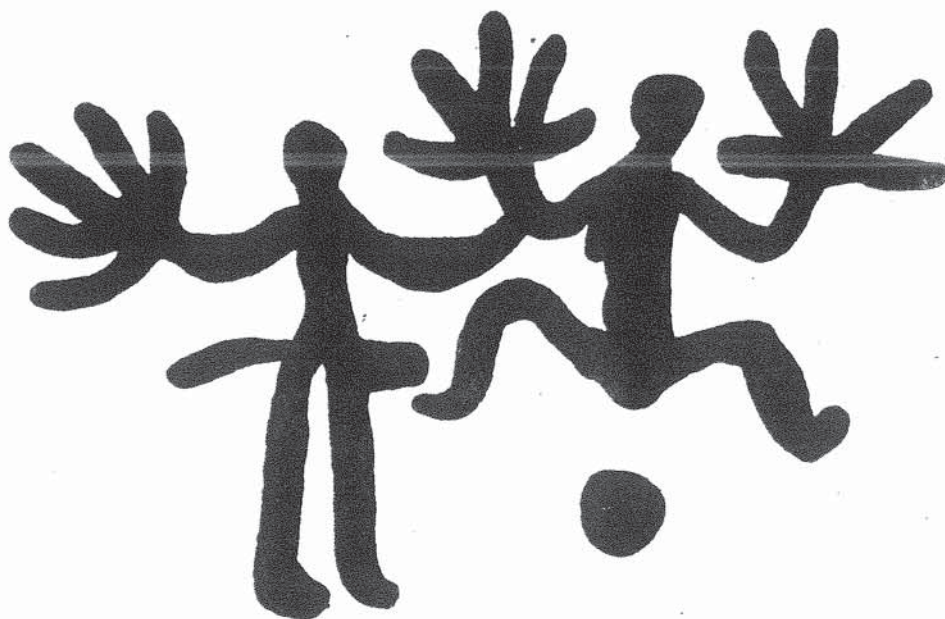


Fig. 19. Uomo e donna con grandi mani, da Rished, Askum nel Bohuslän, Svezia. (Da E. Anati, 1995, p. 276).

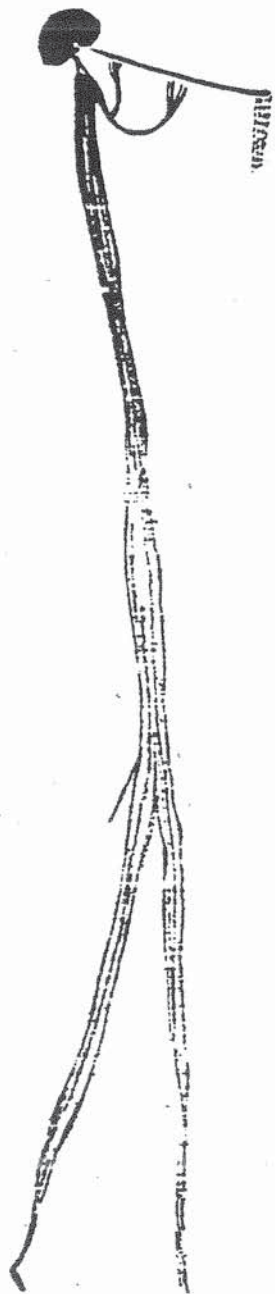


Fig. 20. Pahi, Tanzania. Arte dei Cacciatori Evoluti. Il suonatore di tubo. La musica appare sotto forma di una serie di puntini che escono dallo strumento. Il fatto che la musica vada verso il basso potrebbe indicare un tipo di musica figurata. (Da M. Leakey, 1983, p. 64, in E. Anati, 1995, p. 186).

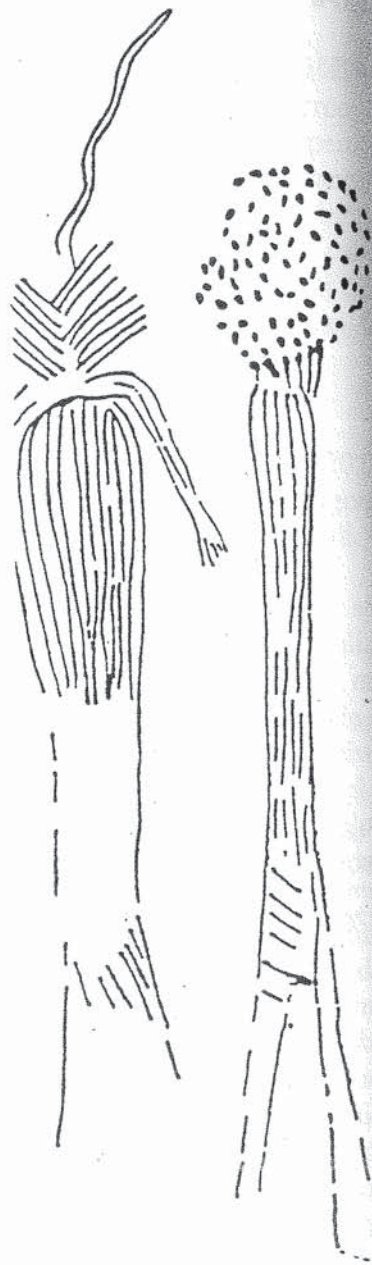


Fig. 21. Kundusi, vicino a Kondo, Tanzania. Pitture rupestri dei Raccoglitori Incipienti. Due esseri antropomorfi hanno, come teste, ideogrammi che definiscono la loro identità. Una delle teste è una combinazione di linee fuggenti con un'emanazione alata. L'altra è un insieme di punti. (Da M. Leakey, 1983, p. 21, in E. Anati, 1995, p. 194).