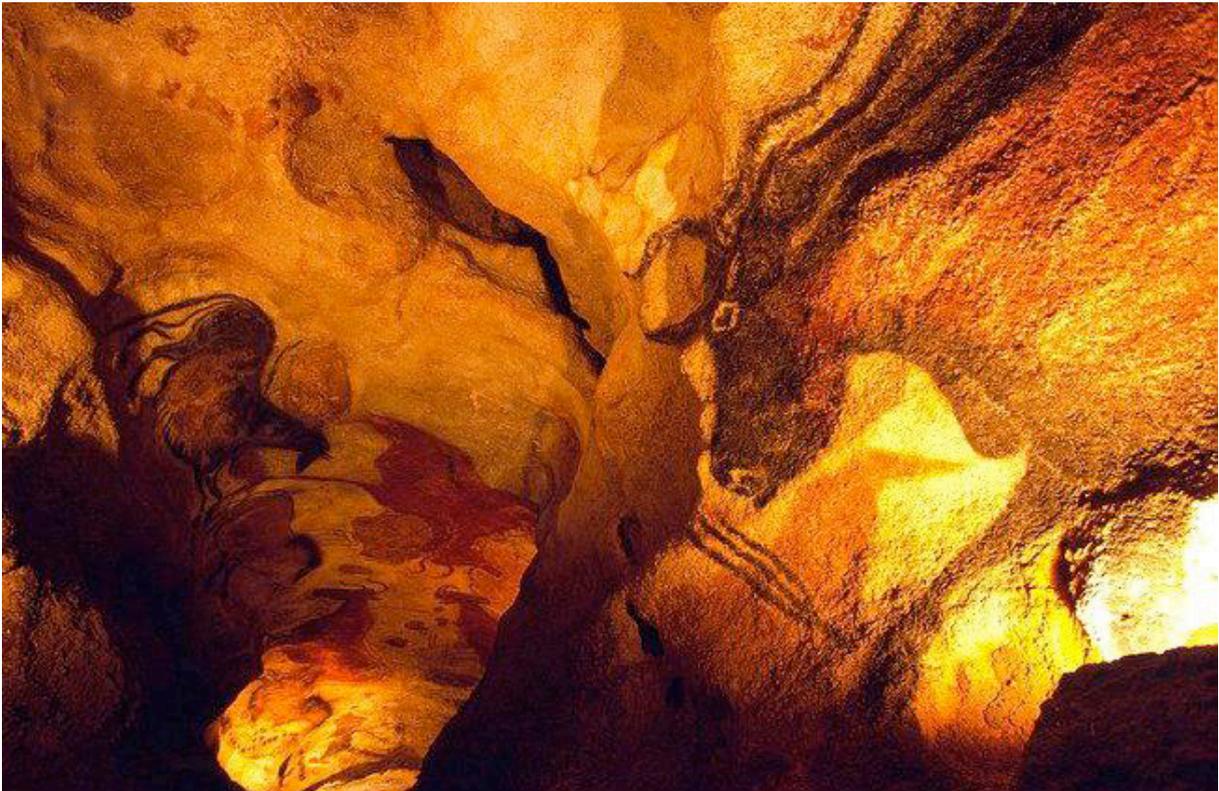


**Studio sul Proposito dell'Homo Sapiens
nel Paleolitico superiore:
dalla ricerca della sopravvivenza
alla ricerca della trascendenza**



Non immaginare di essere incatenato a questo tempo e a questo spazio

**Ariane Weinberger
Parchi di Studio e Riflessione - La Belle Idée**

INDICE

Ricerca sul Proposito dell'Homo Sapiens nel Paleolitico superiore: dalla ricerca della sopravvivenza alla ricerca della trascendenza.

PRESENTAZIONE	3
Interesse	3
Piano.....	5
Metodo	5
PREAMBOLO	7
IL RICONOSCIMENTO DEL FUOCO	8
LA RICERCA DELLA TRASCENDENZA	11
I – CONTESTI	11
II – L'ARTE SCULTOREA. LE VENERI PALEOLITICHE	15
La Venere, il fuoco e la trascendenza sociale	17
La Venere, la continuità della specie, la trascendenza biologica	18
La Venere e l'esperienza trascendente	19
a) <i>Internalizzazione, alterazione, sospensione</i>	20
b) <i>Traduzione dell'esperienza trascendente</i>	21
c) <i>Alcuni indizi topografici</i>	22
Conclusione	24
III – L'ARTE PARIETALE – LE GROTTA DECORATE	25
Esplorazione del mondo interno sino ai suoi ultimi limiti.....	27
Traduzione di un mondo di significati	30
Limiti trascesi, sospensione dell'io, coscienza ispirata	32
Coscienza lucida ?	38
a) <i>Il salto di prospettiva</i>	38
b) <i>Visione di struttura e unità</i>	40
Alcuni indizi sui possibili procedimenti utilizzati	41
Unità e continuità culturale, identità regionale	42
Conclusione	44
IV – LA PRIMA "SCUOLA DELLE FORME"?	46
EPILOGO	47
CONCLUSIONI FINALI	51
BIBLIOGRAFIA	55
RIASSUNTO	56

Ricerca sul Proposito dell’Homo Sapiens nel Paleolitico superiore: dalla ricerca della sopravvivenza alla ricerca della trascendenza

Presentazione

Interesse

L’interesse di questo studio è nato da una serie di esperienze personali in relazione all’“uomo preistorico”: la prima è avvenuta durante il lavoro di conservazione e produzione del fuoco, nel contesto del “laboratorio della materia”¹ e l’ultima durante la visita a vari siti paleolitici in Dordogna (Francia). L’interesse si è manifestato anche durante il lavoro con il Proposito nel quadro della Disciplina Morfologica.² Ci è parso che questo Proposito – nel modo in cui è stato formulato in quel momento – era in realtà il Proposito della specie umana, che molto più di centinaia di migliaia di anni dalla sua comparsa non ha ancora risolto la sua sofferenza di fondo: la finitudine.

Non sarà che la ricerca della trascendenza e il mito dell’immortalità sono il motore della Storia? E se la morte appare la maggiore sofferenza rispetto al futuro, non è evidente che la ricerca e il sospetto della trascendenza rappresentano la speranza più grande e l’esperienza della trascendenza la più grande liberazione?

Prima di continuare, conviene precisare cosa intendiamo per “Proposito” e per “Trascendenza”:

Il Proposito lavora nel campo del senso trascendente della vita; corrisponde alle ispirazioni più profonde, è qualche cosa che va al di là del tempo e dello spazio e lo si riconosce per la commozione che produce. Il Proposito si configura col passare del tempo. Siccome opera in compresenza, “è di una grande magia”, resta in compresenza ed agisce. Genera degli automatismi molto importanti. Il Proposito deve avere sufficientemente carica affettiva. Si orienta, non per l’attenzione concentrata ma per gli automatismi.³

¹ Ufficio del fuoco: <http://www.parcocasagiorgi.org/centro-studi/category/142-ufficio-del-fuoco?download=832%3Auffizio-del-fuoco>

² La Disciplina Morfologica (della Forma) è una delle quattro Discipline trasmesse da Silo nel suo insegnamento alla Scuola. Queste quattro vie, conosciute come Disciplina Formale, Materiale, Mentale ed Energetica permettono all’operatore di accedere alle esperienze degli spazi profondi e trascendenti. Le discipline sono strutturate in dodici passi che costituiscono nel loro insieme “un processo disciplinare”. Vedi Documento della Scuola: *Le Quattro Discipline* www.parcoattigliano.eu/home/?page_id=382

³ Ibid.

Rispetto alla Trascendenza, la intendiamo secondo la seguente spiegazione di Silo :

Quando parliamo di trascendenza, parliamo di ciò che continua anche quando i fenomeni di percezione e coscienza meccanica spariscono... Quando parliamo di coscienza parliamo del sistema nervoso, parliamo del cervello, parliamo di quello che percepisce, parliamo di quello che muove il corpo, parliamo delle registrazioni della memoria, degli apparati. Ma quando acquietiamo la coscienza e otteniamo risposte interne di un'altra qualità e con un'altra forza, stiamo già parlando di ciò che è dotato della possibilità di trascendenza e che in generale chiamiamo "mente"... Alcuni hanno avuto esperienze che hanno dato loro la certezza che "quest'altra cosa" sarebbe continuata, anche se avessero dovuto morire in quell'istante. C'è gente che ha avuto questo registro e non lo discute, perché è evidente, così come lo è per noi vedere un oggetto... E' molto difficile discutere l'esperienza di altri, così come è difficile trasmettere un'esperienza. In ogni caso è valido lo sforzo per trasmettere l'esperienza, o almeno per trasmettere una tecnica che permetta a un altro di avere quest'esperienza. In ogni caso questa gente sperimenterà qualcosa di così potente, di così importante per loro che questo tema della morte e dei timori della vita quotidiana perde peso. Tutto si orienta in un altro modo.⁴

Ci troviamo quindi davanti due serie di domande:

1. Qual è la più antica manifestazione del Proposito e la traccia più antica di esperienza trascendente? Come e in quale contesto si sono prodotte? In quale forma è stata tradotta nel mondo?
2. Che cosa succederebbe se l'esperienza della trascendenza immortale fosse raggiunta da tutta l'umanità, così come è successo al momento del dominio del fuoco? Sorgeranno un nuovo mito, una nuova spiritualità, una nuova cultura, una nuova civiltà, questa volta su scala planetaria? Emergerà una nuova specie? Come sarà formulato il Proposito da questo uomo nuovo?

La ricerca per comprendere il passato lontano spinge la coscienza a porsi domande sul futuro lontano e all'inverso la necessità di proiettarsi verso il futuro ci spinge e ci aiuta a integrare il passato.

⁴ Estratto da una chiaccherata di SiLO sul senso della vita, Brasile, 1980.
<http://www.nuovastradaonlus.org/archivoweb/espanol/archespa.htm>

Piano

In questo lavoro ci limitiamo a cercare una risposta alla serie di domande sul passato. A tal fine studieremo alcuni aspetti della cultura più antica, quella del Paleolitico.

Cominceremo con il Paleolitico inferiore, facendo un piccolo "zoom" sul suo momento più significativo: la "scoperta" del fuoco, circa un milione di anni fa. Una volta compreso meglio quest'evento tanto decisivo per il processo evolutivo seguente, ci concentreremo sul periodo del Paleolitico superiore (tra -35.000 e -10.000) e in particolare sulla regione che va dalla Penisola Iberica agli Urali e a l'Altaï. E' infatti in questa regione e in quest'epoca che troviamo la quantità e qualità di tracce tangibili necessarie alla nostra ricerca.

Nella parte centrale di questo studio sul Paleolitico superiore "europeo" presenteremo per prima cosa alcuni contesti storici per comprendere meglio in quali condizioni l'Homo Sapiens configura la sua ricerca di trascendenza. Analizzeremo poi le sue produzioni artistiche, in particolare le "Veneri paleolitiche" e l'arte parietale delle caverne sotterranee, con l'intenzione di scoprire se il proposito lo aveva davvero condotto a un'esperienza significativa e di che tipo. Cercheremo anche di individuare alcuni indizi sulla via intrapresa - i procedimenti utilizzati - per accedere a tale esperienza. Essendo il nostro interesse principale l'esperienza "diretta" della trascendenza, non ci dilungheremo sulle sepolture, sebbene potrebbe sembrare che il Proposito si sia espresso anche qui. Esamineremo infine le ripercussioni dell'azione del Proposito e delle esperienze vissute nella formazione di una cultura impregnata di uno stile di vita spirituale su scala continentale.

Nelle conclusioni finali riassumeremo la visione emersa dal nostro lavoro di ricerca, mettendola in relazione con la seconda serie di domande, quelle che riguardano il futuro della nostra specie.

Metodo

In questo lavoro non ci metteremo a presentare e a discutere le diverse ipotesi e interpretazioni attuali rispetto a questo periodo del processo umano, anche se ogni tanto vi faremo riferimento. Approfitteremo tuttavia dell'occasione per esprimere la nostra gratitudine agli scienziati e ai ricercatori che hanno dedicato la vita con tanta passione e impegno a portare alla luce i tesori del passato, pur non concordando sempre con le conclusioni dei loro studi, ma sentendo la necessità di dare il nostro contributo alla "costruzione di ponti" in grado di collegare i numerosi dati ancora isolati tra loro.

Assumiamo dunque il nostro sguardo: esso è guidato dall'interesse espresso in precedenza ed è basato sulle esperienze personali riguardo alla "ricerca di un'esperienza trascendente" (Disciplina Morfologica), sulle osservazioni e

ricerche fatte sul campo, in Dordogna - la visita di quattro caverne dipinte, di due ripari sotto roccia e di vari musei - e sui dati ottenuti grazie alla documentazione su questo periodo e ai colloqui con alcuni studiosi della preistoria.

Studieremo tali produzioni artistiche utilizzando il metodo di analisi e interpretazione allegorica e simbolica sviluppato nei seguenti libri: *Appunti di Psicologia*, (*Psicologia I e II*), *Autoliberazione e Morfologia*, così come alla luce di *Psicologia IV*.⁵ Come abbiamo già precisato, la nostra ricerca è scaturita da un'intuizione. Sebbene la nostra intenzione sia quella di dare un fondamento metodologico a tutto ciò che affermiamo, non pretendiamo di dimostrarlo in modo "scientifico". In compenso, amplieremo la gamma dei metodi convenzionali utilizzati dai ricercatori, fondando le nostre ipotesi sull'esperienza personale.

La mancanza di testi scritti risalenti a quell'epoca remota, l'attuale impossibilità di decifrare i segni codificati nelle grotte ornate e l'insufficienza di reperti materiali ci mette davanti ad una scelta:

1. Rinunciare a qualsiasi interpretazione e perdere così ogni possibilità di dare senso, ricostruire e integrare una parte del processo umano.
2. Arrischiare delle interpretazioni, essendo consapevoli che non rappresentano una verità unica; precisando il proprio punto di vista e il percorso del pensiero; ricordando che tutte le interpretazioni, anche quelle fondate su dati irrefutabili, costituiscono comunque uno "sguardo" e sono quindi soggettive; (l'osservatore viene necessariamente incluso in ciò che osserva); e per finire tenendo presenti e attenuando i condizionamenti mentali dell'epoca dalla quale guardiamo e interpretiamo.

Infine, visto che i nostri avi hanno trasmesso le loro esperienze con un linguaggio artistico, ci proponiamo di riceverle con uno sguardo poetico. Per questo motivo abbiamo deciso di deporre il nostro oggetto di studio in uno "scrinio", composto da un preambolo e da un epilogo tratti da un'opera letteraria.⁶

⁵ SILO, *Appunti di Psicologia*, Multimage ; Luis AMMANN, *Autoliberazione*, Multimage, 2002; Jorge CABALLERO, *Morfologia*, Editorial Antares, Madrid, 2001; SILO, *Op. cit.*

⁶ Il preambolo e l'epilogo sono tratti dal libro *Il giorno del leone alato*, per il quale l'autore, SILO, ha ricevuto nel 1997 il premio di letteratura poetica in Italia.

Preambolo

Quando la superficie di questo mondo cominciò a raffreddarsi, venne un precursore che scelse il modello di processo che avrebbe dovuto autosostenersi. Nulla gli parve più interessante che immaginare una matrice con n possibilità progressive divergenti. Allora creò le condizioni per la vita. Con il tempo i tratti giallastri dell'atmosfera primitiva virarono verso l'azzurro e gli scudi di protezione cominciarono a funzionare a livelli accettabili.

In seguito il visitatore osservò i comportamenti delle diverse specie. Alcune erano avanzate verso la terra ferma e timidamente vi si erano insediate, altre erano retrocesse di nuovo nei mari. Numerose forme mostruose appartenenti a diversi ambienti erano scomparse mentre altre avevano continuato a trasformarsi liberamente. Qualunque combinazione casuale era stata lasciata evolvere finché era apparsa una creatura di medie dimensioni capace di essere assolutamente discendente, adatta a trasferire informazioni ed ad accumulare memoria al di là del suo ciclo vitale.

Questo nuovo mostro aveva seguito uno degli schemi evolutivi adatti al pianeta azzurro: un paio di braccia, un paio di occhi, un cervello diviso in due emisferi. In esso quasi tutto era elementarmente simmetrico proprio come i pensieri, i sentimenti e le azioni che erano rimasti codificati alla radice del suo sistema chimico e nervoso. L'ampliamento del suo orizzonte temporale e la formazione di diversi livelli di sensazione nel suo spazio interno avrebbero richiesto ancora altro tempo. Nella situazione in cui si trovava, a malapena poteva differire le proprie risposte o distinguere tra percezione, sogno ed allucinazione. La sua attenzione era erratica e, ovviamente, non rifletteva sulle proprie azioni perché non poteva cogliere la natura intima degli oggetti con cui entrava in relazione. Tutti i suoi sensi erano specializzazioni del tatto primitivo per cui interpretava il mondo in base alla distanza tattile tra sé e gli oggetti; era chiaro che, fino a quando avesse continuato a considerarsi semplice riflesso del mondo esterno, non avrebbe potuto lasciar esprimere la sua intenzione più profonda capace di mutarne la mente stessa. Sui due modi del prendere e del fuggire aveva modellato i suoi primi affetti che si esprimevano quindi come attrazione o rifiuto; questa bipolarità rozza e simmetrica, abbozzata già nelle protospecie, tendeva a modificarsi molto lentamente. Per ora la sua condotta era troppo prevedibile ma sarebbe giunto il momento in cui, autotrasformandosi, avrebbe compiuto un salto verso l'indeterminazione e la casualità.

Così, il visitatore era in attesa di una nuova nascita all'interno di quella specie in cui aveva riconosciuto la paura di fronte alla morte e la vertigine della furia distruttiva. Aveva osservato come quegli esseri vibrassero per l'allucinazione dell'amore, come si sentissero angosciati di fronte alla solitudine dell'Universo vuoto, come immaginassero il proprio futuro, come lottassero per decifrare le prime impronte lasciate sul sentiero nel quale erano stati scaraventati. Prima o poi questa specie fatta con l'argilla del cosmo avrebbe intrapreso il cammino che l'avrebbe portata a scoprire la propria origine, ma quel cammino sarebbe risultato imprevedibile.⁷

⁷ SILO, *Il giorno del leone alato*, Opere complete, Volume 1. Multimage, 2000, pag. 527.

Il riconoscimento del fuoco

Forse l'uomo del Paleolitico inferiore è rimasto sdraiato sulla sua cornice rocciosa per mezzo milione di anni, ossia una frazione della durata dell'esistenza dell'uomo in quanto tale.

L'uomo del Paleolitico inferiore ha dovuto riprendersi dopo l'impresa che i suoi avi preumani avevano realizzato, trasformandosi in umani. Non fu solo la prodezza più antica dell'umanità, ma anche la più grande e la più difficile di tutte quelle realizzate da allora.⁸

Circa un milione di anni fa l'ominide per la prima volta disobbedisce radicalmente ai dettami della natura e si oppone all'istinto di conservazione avvicinandosi al fuoco, invece di fuggire come tutti gli animali. Grazie a quest'atto un po' meno prevedibile di ciò a cui era abituato, trascenderà la sua animalità e farà nascere la sua umanità. Quest'esperienza sarà determinante per il processo evolutivo!

Non tutti i ricercatori concordano sul momento della comparsa del "fenomeno umano". Noi ci sentiamo vicini alla visione di Catherine Perlès: *L'uomo appare con il fuoco... il fuoco si può considerare come "criterio" e come "fattore" dell'ominizzazione... il possesso del fuoco è un fatto essenzialmente ed esclusivamente umano.⁹*

Cos'è successo in quel momento? Il cambiamento di comportamento indica un cambiamento di relazione tra l'ominide e il fuoco e più esattamente un cambiamento della relazione dell'ominide con se stesso e con la propria coscienza.

Il fuoco come percezione esisteva già per l'ominide, esisteva nella natura, proveniva dai vulcani, dagli incendi dei boschi ecc. Pare però che un giorno si sia prodotto un cambiamento nel "significato" di questo fenomeno percepito, come se l'impulso sensoriale del fuoco non venisse registrato e strutturato nella stessa maniera, o dallo stesso luogo, dalla stessa profondità di prima. Come se "qualcosa" avesse perturbato il suo circuito mentale, per riorganizzarlo in un'altra forma. Come se avesse avuto da un lato un'antica rappresentazione, registrata nella memoria da milioni di anni e associata a "pericolo-paura-fuga" e dall'altro fosse sorta una nuova rappresentazione, associata a "curiosità-fascino-avvicinamento". Chi è quest'essere luminoso e misterioso che si muove, si sposta, fischia, emette odori, mangia e divora, dorme e si sveglia come tutti gli altri esseri viventi, eppure è tanto diverso? L'Homo non sa cosa fare con questa tensione che va in due direzioni opposte. Sembra che la "libertà di scelta" sia nata da questa "contraddizione emotiva", dato che è stato il plesso emotivo ad attivarsi in quel momento. Sembra che

⁸ Arnold J. TOYNBEE, *L'histoire*, Bibliothèque historique Payot, Parigi, 1996, pag. 114.

⁹ Catherine PERLÈS, *Preistoria del fuoco*, Einaudi, 1983.

per la prima volta l’Homo ne abbia approfittato per dare una risposta meno determinata di quella abituale. In quell’istante sceglie il futuro a scapito del passato, il nuovo a scapito del vecchio, l’immaginazione a scapito della memoria. Ma da dove veniva questa nuova libertà, questo coraggio, questa curiosità, questa intuizione, questa ispirazione, questa apertura della sua coscienza? Da dove veniva, visto che in quel momento non poteva ancora immaginare tutti i vantaggi che il fuoco gli avrebbe portato? Non poteva sapere che rischiando la vita avrebbe ottenuto un modo di sopravvivere e di svilupparsi.

A meno che una forza irresistibile lo abbia attraversato, colpendo e illuminando la sua coscienza ancora oscura, così come il fulmine discese dal cielo per colpire e incendiare l’albero che si ergeva davanti a lui...

A meno che abbia “riconosciuto” questa fiamma, questa energia, questo calore, questa luce, questa forma di vita dentro di sé, nonostante si presentasse al di fuori de sé...

A meno che l’Intenzionalità evolutiva abbia fatto irruzione per unire un fuoco interno a uno esterno...

A meno che abbia ascoltato nel crepitare di quel fuoco esterno il richiamo interno del suo Proposito e che seguendolo abbia trasceso la sua condizione animale...

L’esperienza del fuoco è stata un fenomeno concomitante? Secondo Catherine Perlès non è dimostrato che la scoperta del fuoco sia avvenuta in modo simultaneo. Gli scavi rivelano che l’uso del fuoco è stato registrato nello stesso periodo in luoghi molto lontani tra loro; d’altra parte non si sono necessariamente trovate in regioni vicine e connesse tracce dell’uso del fuoco nella stessa epoca. Che cosa possiamo dedurne? Il fenomeno si può considerare una concomitanza, nella misura in cui il lasso di tempo di alcune centinaia di migliaia di anni non è tanto significativo, in un’epoca in cui le tappe si misurano in milioni di anni (per esempio quattro milioni di anni separano l’Australopithecus dall’Homo Habilis). In compenso, il fatto che non tutte le specie (o tutti i gruppi di una stessa specie) abbiano scoperto il fuoco nello stesso tempo significa semplicemente che l’esperienza interna del fuoco – come riconoscimento del sacro in sé e fuori di sé – non si è prodotta allo stesso momento per tutti. In ogni caso questo conferma anche l’ipotesi che l’esperienza trascendente sia stata all’origine di questo atto e che senza questa esperienza l’immagine del fuoco non abbia potuto operare nella stessa maniera nella coscienza del “vicino”. D’altra parte ciò non si oppone al fatto che una volta installato questo nuovo “paesaggio”, il fenomeno sia stato contagioso e condiviso, muovendo i corpi nella stessa direzione.

Da questo momento in poi il fuoco diventa qualcosa di indispensabile alla vita, ma il problema è che non c’è nessuna garanzia finché non sono risolti definitivamente la sua conservazione e soprattutto la sua produzione. Segue dunque un processo di parecchie centinaia di migliaia di anni di apprendimento ed evoluzione.

In effetti "fuori" comincia l'uso del fuoco e "dentro" comincia il lavoro con l'intenzionalità che darà luogo a risposte differite. Fuori si impara a conservare il fuoco e dentro si memorizzano le tecniche e i procedimenti utilizzati, il che permetterà la trasmissione di dati attraverso il linguaggio e più tardi la memoria diffusa. Fuori il fuoco diventa il centro di gravità fisico (centro della caverna, centro intorno al quale si formerà il "circolo" della tribù), mentre dentro si sviluppano i centri di risposta emotivo e intellettuale e si consolida un "centro di gravità interno": il livello di coscienza di veglia. Fuori il tempo aumenta grazie alla luce artificiale del fuoco, che prolunga la giornata e anche la speranza di vita (il fuoco protegge dagli animali selvaggi e dal freddo e favorisce l'invenzione di strumenti per la caccia, permettendo un'alimentazione più variata) e dentro si amplia l'orizzonte temporale (la nozione di passato e di futuro). Fuori la produzione del fuoco diventa un dato acquisito, portando a una nuova liberazione rispetto alla natura e dentro questo suscita il sospetto che forse la vita può continuare e rinascere dopo la morte, allo stesso modo in cui il fuoco esterno si può rianimare una volta spento. Pare che il dominio definitivo della produzione del fuoco e le prime sepolture siano fenomeni simultanei (risalenti a circa 150.000 anni fa). In questo periodo nasce l'Homo Sapiens. Fuori il fuoco gli permette di esplorare spazi del mondo esterno come caverne buie e dentro gli consente l'esplorazione di nuovi spazi interni, più profondi, ispirati e sacri.

Così l'essere umano nasce da un'esperienza con "il profondo di se stesso", da un'ispirazione che si trasformerà in un'aspirazione: un Proposito che lo supera e lo spinge a superarsi in una direzione trascendente.

All'istinto di sopravvivenza si aggiungerà un'intenzione di sopravvivenza, un'aspirazione alla vita e poi alla continuità della vita, alla trascendenza e all'immortalità. Un "proposito" e una "direzione" da allora impressi nella memoria di questo *essere storico il cui modo di azione sociale trasforma la sua natura*.¹⁰

¹⁰ SILO, *Lettere ai miei amici*, Opere complete. Volume 1. Multimage, 2000.

La ricerca della trascendenza come centro della cultura del Paleolitico superiore dalla Penisola Iberica agli Urali

I – Contesti

Il periodo più lungo della storia dell'umanità è stato finora il Paleolitico inferiore. La sua probabile durata è di 500.000 anni, dal momento in cui i nostri antenati sono diventati chiaramente umani. In confronto il Paleolitico superiore, iniziato forse 30.000 anni fa, è stato breve. La sua durata è stata tuttavia lunga nei termini della scala temporale delle civiltà e ancora di più nella scala temporale delle religioni superiori.¹¹

Il Paleolitico superiore va da circa 35.000 a circa 12.000 anni fa e coincide con la fine dell'ultimo periodo glaciale. E' un periodo caratterizzato soprattutto da:

- 1) l'arrivo dell'Homo Sapiens in Europa dall'Africa, approfittando probabilmente del miglioramento climatico temporaneo per installarsi nel continente;
- 2) lo sviluppo di nuove tecniche (lame, lavorazione dell'osso, propulsore, ecc);
- 3) l'esplosione dell' "arte preistorica", soprattutto con le caverne dipinte e le statuette femminili conosciute come "Veneri paleolitiche".

Nel corso del tempo, l'Homo Sapiens (nato circa 160.000 anni fa) sviluppa la sua tecnologia in tutte le zone in cui vive. Tuttavia curiosamente solo nel continente che oggi corrisponde all'Europa sviluppa in quell'epoca il particolare stile di arte pittorica e scultorea che un numero crescente di ricercatori considera un'arte "sacra". Non stiamo dicendo che l'arte "profana" (decorativa) non sia esistita in altri continenti e nemmeno che l'arte sacra – in quanto espressione di una spiritualità e di un sentimento religioso – non si sia manifestata in forma rudimentale prima di questo periodo di tempo e/o in altre zone geografiche nello stesso periodo. Tuttavia solo in questo continente si è trovata una simile quantità e qualità di produzioni artistiche sistematizzate.

E' significativo che tale arte sorga dove l'Homo Sapiens convive con l'Uomo di Neanderthal, ossia dalla Penisola Iberica fino agli Urali e in alcune zone dell'Asia centrale e soprattutto che sorga nel momento della scomparsa dell'Uomo di Neanderthal, ossia 30.000 anni fa! In effetti gli ultimi fossili neanderthaliani, trovati in Portogallo, risalgono a 28.000 anni fa, mentre le caverne dipinte più antiche scoperte finora sono datate 31.000 anni fa (per esempio la grotta di Chauvet nell'Ardèche e di Arcy-sur-Cure nella Yonne, entrambe in Francia) e le Veneri più antiche risalgono a 35.000 anni fa (per esempio la Venere di Hôhle Fels della roccia cava della valle dell'Ach, in Germania o quella di Savignano in Italia). Non crediamo che si tratti di una semplice casualità, giacché si è dimostrato che le due specie sono state in

¹¹ Arnold J. TOYNBEE, op.cit., pag. 58.

contatto per migliaia di anni e che si sono anche mescolate, almeno all'inizio del loro incontro. In effetti l'Homo Sapiens ha convissuto per quasi 10.000 anni con l'Uomo di Neanderthal e ha inoltre assistito alla sua progressiva estinzione. Le ipotesi sulla causa di tale estinzione sono molto diverse, ma finora nessuna è stata dimostrata.¹² Quella che ci sembra più inverosimile sostiene che sia stato sterminato da un "Sapiens colonizzatore": niente giustifica questa ipotesi, considerato che entrambe le specie producevano il fuoco e che c'era cibo sufficiente per tutti. Inoltre gli scheletri neanderthaliani non portano segni di una morte violenta.

Esistono numerosi studi e analisi sull'arte dell'Homo Sapiens europeo, ma l'interesse non sembra riguardare il suo sorgere. Non abbiamo nemmeno trovato studi che colleghino questi due eventi simultanei (la sparizione dell'Uomo di Neanderthal e la comparsa di questo tipo di arte).

Questo tipo di arte potrebbe essere l'espressione del sorgere di una nuova spiritualità. Secondo la nostra ipotesi tale spiritualità nasce da un contesto preciso: una crisi esistenziale.

Non è infatti possibile che, assistendo a questa progressiva estinzione, l'Homo Sapiens abbia sperimentato una crisi esistenziale come quella dell'Uomo di Neanderthal? Senza dubbio la produzione del fuoco gli aveva assicurato un certo grado di sopravvivenza come individuo e come gruppo, ma cosa succedeva con il tema della continuità? Se l'Uomo di Neanderthal poteva scomparire nonostante dominasse il fuoco come lui e avesse a disposizione gli stessi strumenti tecnologici per la caccia, allora anche a lui, Homo Sapiens, poteva succedere la stessa cosa, tanto più che l'indice di mortalità infantile era molto elevato.¹³

Non conosciamo la risposta dell'Uomo di Neanderthal davanti alla propria estinzione, giacché l'unica traccia che ci ha lasciato sono le sue sepolture, grazie alle quali abbiamo qualche conoscenza su questa specie. Esse potevano essere una risposta all'aspirazione di conservare tracce della propria esistenza, ma è abbastanza chiaro che avevano anche un altro significato: la speranza o l'intuizione che non tutto finisce con la morte fisica. Tuttavia l'Uomo di Neanderthal non ci ha lasciato testimonianze di un'esperienza "diretta" di trascendenza.

Sembra che l'Homo Sapiens abbia dato una risposta spirituale più "potente" alla sua crisi esistenziale: quella di trascendere i suoi limiti apparenti e soprattutto il più sofferente, la limitazione della vita da parte della morte, chiamata giustamente la "finitudine". L'uomo disobbedisce ancora una volta al

¹² Le ipotesi più importanti sulla scomparsa dell'Uomo di Neanderthal si trovano nel libro di Bruno MAUREILLE, *Qu'est-il arrivé à l'homme de Néanderthal?*, Le Pommier, Paris, 2008

¹³ La speranza di vita dell'Homo Sapiens viene in genere calcolata intorno ai 30 anni, a causa dell'alto tasso di mortalità infantile, ma secondo altri calcoli l'età media era di circa 60-70 anni. Si sono trovati scheletri di persone di circa 75 anni.

determinismo, cercando l'esperienza dell'immortalità. Cerca anche di lasciare tracce materiali del mondo immateriale che va scoprendo, in modo che le produzioni tangibili possano sfidare il tempo e perdurare nella memoria per sempre.

Fin dall'Homo Erectus l'essere umano è un nomade, un viaggiatore e un esploratore che abbandona il suo ambiente di origine per avventurarsi in terre lontane e sconosciute. In seguito l'Homo Sapiens europeo sembra praticare anche un "nomadismo interno", interiorizzando, per così dire, la sua tendenza nomade per esplorare le zone più lontane e profonde del suo spazio interno.

Non possiamo sapere con precisione a che livello di profondità sia arrivato, ma la sua arte testimonia che era davvero riuscito ad ampliare il suo orizzonte spazio-temporale e soprattutto a superare i suoi limiti abituali, per vivere stati di "coscienza ispirata"¹⁴. Pare che tale esperienza sia stata abbastanza potente e ispiratrice da trovare il modo di tradurre i segnali degli spazi sacri a livelli percettibili nel mondo.

A volte, quando tutto va male agli esseri umani di una regione o di un'epoca, si genera un "gran clamore".

Allora il Proposito emerge dalle profondità per sussurrare all'uomo: *Non immaginare di essere incatenato a questo tempo e a questo spazio.*¹⁵

Allora l'uomo cavalca la Direzione trascendente che lo conduce alla sua profonda interiorità e ha il registro che questi spazi e tempi sono al di là di quelli abituali e al di là della morte.

Allora l'uomo capta "segnali" che traduce in miti. I miti generano una spiritualità (o una mistica, o una religione) che dà luogo a una cultura e questa a sua volta fornisce un'identità a una regione, come per esempio l'Europa del Paleolitico superiore.

Domanda a Silo: *Come si spiega che i miti-radice che hanno dato origine a tante civiltà importanti siano nati in popoli primitivi?*

Risposta: *I popoli sono considerati primitivi o no a seconda del loro livello di organizzazione sociale. E in questo senso esiste tutta una panopia di popoli dai trogloditi fino ai popoli con un livello di sviluppo simile a quello attuale, ma rispetto al loro funzionamento interno i trogloditi sono molto simili ai contemporanei... I segnali che danno origine al mito fanno parte dell'equipaggiamento con cui l'essere umano viene al mondo e possono essere tradotti in modi molto diversi. Ancora una volta si tratta di ascoltarli e tradurli. Questi segnali fanno parte dell'equipaggiamento di tutti gli esseri umani. Ascoltarli o no è ciò che fa la differenza... L'essere umano di ogni epoca traduce quei segnali provenienti da questi altri spazi e tempi e lo può fare in modi diversi, con dei, dee, molti dei, un solo dio, senza dei...*

¹⁴ SILO, *Psicologia IV. Appunti di Psicologia*, Multimage, 2008.

¹⁵ SILO, *Il Messaggio di Silo*, Macro Edizioni, 2008.

Domanda: *Che cosa determina la traduzione di questi segnali?*

Risposta: *I condizionamenti della percezione.*

La struttura della percezione dipende dal mondo che vedi fuori dalla pelle, il mondo dello spazio e del tempo dell'io. Non ti confondere con l'idea che le tue immagini, pensieri, emozioni e registri siano di un altro mondo. Le immagini nella tua memoria sono immagini del mondo esterno, i registri che senti nella tua cenestesia sono registri della tua interazione con questo mondo, le emozioni sono emozioni della tua interazione con questo mondo. I pensieri sono pensieri in base a questo mondo. Non c'è percezione degli spazi e dei tempi del mondo interno profondo, che trascende questo mondo...

Domanda: *Come si traducono i segnali che danno origine al mito?*

Risposta: *Se non ti ubichi in questo altro mondo, questi segnali non si traducono. Dev'esserci una visione del fatto che esiste qualcosa al di là della percezione. Per riconoscere il significato di questi segnali interni e per tradurre il mito bisogna ubicarsi in uno spazio interno diverso da quello della percezione abituale.*

E' a questo che servono le esperienze ispiratrici: fare da ponte, da unione tra i mondi. Se ti ubichi in quel mondo, almeno riconoscerai i suoi segnali attraverso le traduzioni.¹⁶

Dati questi contesti, possiamo dunque entrare nel vivo dell'argomento.

Le nostre ricerche bibliografiche e sul campo ci hanno portato alla conclusione che il Proposito era al centro della cultura del Paleolitico superiore "europeo" e che venne configurato come una forte aspirazione alla continuità della vita, una ricerca profonda di trascendenza e immortalità, esprimendosi su tre piani:

1. La continuità della specie, ossia la trascendenza biologica
2. La continuità storica, ossia la trascendenza sociale
3. La continuità dopo la morte, ossia la trascendenza spirituale.

Immortalità significa che c'è qualcosa che non finisce con la morte. Per alcuni ha a che vedere con la discendenza, con il fatto che non tutto finisce con la propria morte perché continua attraverso i figli. Per altri l'immortalità significa rimanere nella memoria dei posteri grazie alle azioni compiute in vita, che non si fermano con la morte, o anche grazie agli oggetti prodotti e trasformati, che continuano ad esercitare un'influenza al di là della morte.

E per altri ancora l'immortalità è ciò che continua al di là della morte del corpo, è la vita che segue con l'anima o lo spirito, secondo la credenza o l'esperienza che si ha.¹⁷

¹⁶ Appunti di una conversazione tra SILO e Enrique NASSAR, Mendoza, Argentina, 26 novembre 2006 (edizione interna)

¹⁷ Spiegazioni date da Silo sul *Messaggio di Silo*, a Santiago del Cile l'8.9.2002, <http://silo.videos.mensajedesilo.cl>

II – L'arte scultorea. Le Veneri paleolitiche.



Venera di Willendorf, Austria
26.000 anni fa



Venera di Gagarino, Russia
22.000 anni fa



Venera di Kostienki, Russia
24.000 anni fa



Venera di Savignano, Italia
35.000 anni fa



Venera di Lespugue, Francia
22.000 anni fa



Venera dei Balzi Rossi, Italia
21.000 anni fa

Oltre 600 figure femminili, chiamate "Veneri paleolitiche" furono scoperte in tutta l'Europa, dai Pirenei alla Siberia. Le statuette, da 5 a massimo 25 centimetri di altezza, sono scolpite in pietra, osso e avorio e nella maggior parte dei casi risalgono a un periodo compreso tra i 30.000 e i 20.000 anni fa. Sono state trovate esclusivamente nel contesto delle abitazioni.

Molti ricercatori ritengono che queste statuette femminili simboleggino il matriarcato o, secondo Marija Gimbutas, la "matristica". Questa ipotesi ci sembra plausibile, anche perché in quest'epoca non esistono raffigurazioni maschili. Tra queste Veneri, circa duecento presentano delle caratteristiche particolari: sono scolpite a tutto tondo, senza piedi e senza un piedistallo che le sostenga, le teste sono sprovviste di tratti, i corpi non rispecchiano la realtà anatomica naturale essendo gli attributi femminili ipertrofici. Sono queste statuine che ci interessano, giacché le loro caratteristiche sembrano avere un'importanza speciale. Utilizzare due tecniche diverse nello stesso spazio-tempo per rappresentare "la stessa cosa" indica senza dubbio un'intenzione specifica. O forse non si trattava affatto della stessa cosa?

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

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

L'immagine femminile delle statuette si allontana in maniera sensibile dalla realtà naturale e non corrisponde alla realtà anatomica; gli organi connessi alla riproduzione e al nutrimento dei bimbi sono resi con relativa precisione, al di là della loro voluta deformazione nel senso dell'ipertrofia. Al contrario, i tratti distintivi del volto non sono raffigurati. La testa ha una forma o sferoidale oppure appuntita e solo in qualche caso vi è la notazione dei capelli. Anche i piedi non sono mai evidenziati e le gambe terminano a punta o arrotondate; probabilmente venivano conficcate nel terreno o nelle spaccature delle rocce. Le braccia a volte mancano del tutto, a volte sono atrofizzate, esili e sottili, appoggiate sugli enormi seni o conserte sul grembo.¹⁸

Le Veneri sono state scoperte in un ambiente domestico: all'interno o vicino al focolare centrale delle abitazioni, vicino alle loro pareti interne o esterne e più di rado ridotte in frammenti sparsi per terra.¹⁹

¹⁸ Agostino LOTTI, *La spiritualità del Paleolitico*, Parco di Studio e Riflessione Punta de Vacas, 2008

¹⁹ Henri DELPORTE, *Observations paléo-topographiques*, *Bulletin de la Société préhistorique française*, 1962, Vol.59, n°11-12, pag. 813-818

La Venere, il fuoco e la trascendenza sociale

Il fuoco ha avuto sin dall'inizio un'importanza capitale per la vita, dunque non è sorprendente che sia stato considerato sacro e sinonimo di vita. Nel Paleolitico superiore la produzione del fuoco era ormai acquisita in modo definitivo e conservava tutta la sua sacralità: il fuoco era il "benefattore" che permetteva la vita, *quello che dava la vita*²⁰ e aveva perso da tempo la connotazione di "pericolo." La "guerra del fuoco" non aveva più senso, giacché in quell'epoca tutti potevano produrlo e non c'era dunque alcun bisogno di rubarlo agli altri. Così esso può trasformarsi in un fattore di unità psichica e sociale, al di là della tribù.

Una gran parte delle Veneri è stata rinvenuta vicino al fuoco o al focolare. Erano inoltre ricoperte di ocre rosse, un pigmento ottenuto dalla combustione, ossia grazie al fuoco²¹. Di conseguenza la Venere partecipa allo stesso tempo al femminile e al fuoco: visto che la donna e il fuoco rappresentano la "vita", essa riunisce gli attributi della femminilità, del fuoco e della vita. Essendo un fenomeno esteso per quasi tutto un continente, dai Pirenei agli Urali, testimonia l'esistenza di un'unità culturale basata su uno stesso sistema di registri e significati, tradotti in modo omogeneo.

Dunque la vita grazie al fuoco e grazie alla donna, ma il fuoco grazie a chi? Qual è il legame tra il fuoco e la donna? I miti europei sul fuoco giunti fino a noi parlano di un "regalo degli dei"²², ma questi miti, anche se la loro origine si trova in leggende millenarie, furono scritti in un'epoca molto posteriore alla scoperta e alla produzione del fuoco, un'epoca impregnata dalle credenze nelle divinità. Nell'epoca paleolitica, invece, nonostante la sua evidente spiritualità, non si trovano tracce di "dei". Questo dimostra che i segni del Profondo si possono tradurre senza ricorrere per forza alle immagini delle divinità. In effetti non si può escludere che le Veneri siano una traduzione plastica del mito del fuoco: il fuoco grazie alla donna. *E' il mito nel senso della storia sacra che racconta un evento avvenuto nel tempo primordiale, il tempo favoloso degli inizi*²³. Un mito che potrebbe avere anche radici storiche, giacché è possibile che sia stata la donna a riconoscere per prima questo calore, questa energia, questa luce, questa "forma di vita" dentro se stessa mediante il confronto con i registri cenestesici della gravidanza. E' possibile anche che sia stata la prima a sperimentare il contatto con il Proposito trascendente, sebbene questo non si possa dimostrare. Anche se non fosse così, è comunque probabile che durante il lungo periodo della conservazione del fuoco sia stata la donna a restare più spesso nelle sue vicinanze, per averne cura come faceva con i figli. La nostra intenzione non è di affermare una "divisione sessuale" sistematica delle attività quotidiane e spirituali durante il Paleolitico, ma si può almeno supporre che la

²⁰ Agostino LOTTI, Op. cit. pag. 27.

²¹ Catherine PERLÈS. Op. cit.

²² Ana L'HOMME, *Recopilacion de mitos vinculados al fuego*, 2011, pag. 5, *Parco di Studi e Riflessione Manantiales*

²³ Mircea ELIADE, *Aspects du mythe*, Gallimard Idées, 1963, pp.16-17

donna incinta partecipasse meno alla caccia e consacrasse più tempo alla funzione (sacra?) di custode del fuoco: assicurarsi che il fuoco non si spegnesse mai, che la "vita del fuoco" durasse per sempre. Per quanto il merito della scoperta del fuoco non si possa attribuire necessariamente alla donna, è più che probabile che la sua conservazione sia stata una sua competenza. E se la donna passava molto tempo vicino al fuoco, è possibile che sia stata lei a scoprire come produrlo, e inoltre il fatto di produrre la vita biologica la poneva in una "frequenza creatrice".

La Venere è "donna-fuoco-vita" e probabilmente anche "madre mitica" che veglia sulla continuità della vita e del fuoco, che produce o crea il fuoco e la vita, il "fuoco della vita" e in questo modo l'unità e la continuità della vita collettiva (cosa che confermerebbe l'esistenza del matriarcato). Se il mito serve alla coesione degli insieme umani, dando loro unità, chissà se una delle funzioni della Venere, come "mito plastico" non sia stata la perpetuazione dell'unità e dell'identità sociale? O il "simbolo" della trascendenza sociale?

La Venere, la continuità della specie, la trascendenza biologica

La testa delle Veneri (con il viso sempre privo di tratti) è in genere inclinata in direzione del ventre. Anche i seni enormi puntano verso il ventre. Le gambe atrofizzate e i piedi inesistenti fanno sì che lo sguardo dell'osservatore si diriga verso il ventre e le natiche e queste ultime a loro volta conducono lo sguardo verso il ventre. E' questo ventre l'elemento centrale della forma globale. Inoltre, nonostante il corpo sia aperto al mondo (contrariamente alla testa "interiorizzata"), lo sguardo è portato a voler penetrare all'interno di questo "ventre-volume-contenente", là dove si trova la vita futura.

Secondo noi questa figura non rappresenta una donna in modo realistico, ma piuttosto lo stato di gravidanza, la vita nel suo stato non manifesto, il potenziale e dunque la speranza, il futuro. Inoltre non esistono statue o dipinti che rappresentano il parto e neanche il bambino. Possiamo allora supporre che nel contesto dell'inquietudine per la continuità della specie, la Venere rappresenti "la madre mitica" (non donna propriamente detta, e non ancora dea o madre-terra in senso neolitico), che porta in sé la vita delle future generazioni, la continuità della specie, la trascendenza biologica. Colei che contiene e dà la vita, il futuro, la continuità.

E' inoltre interessante notare che ciò che è importante è invisibile dall'esterno.

E se mettiamo in relazione la "testa interiorizzata" della Venere con il suo "ventre rigonfio", possiamo supporre che si tratti di un atto di creazione della vita per "ispirazione", tanto più che in quell'epoca non si conosceva ancora la relazione tra l'atto sessuale e la procreazione²⁴. Da dove veniva dunque questa vita che la donna portava dentro di sé? Era capace di creare lei stessa la vita, "concentrandosi in se stessa"²⁵ ?

O forse qualcosa di "non materiale" continuava a vivere dopo la morte, per introdursi nel corpo di una donna e rinascere? In questo caso il passato e il futuro sarebbero in continuità, la catena temporale non si interromperebbe e la morte avrebbe un senso. Inoltre è possibile che la donna avesse un contatto regolare con esseri scomparsi, attraverso i sogni o passando molte ore accanto al fuoco, dove le fiamme e il fumo facilitavano l'entrata in stati di coscienza alterati. E' possibile che proprio in quest'epoca si trovino le lontane radici della credenza nella reincarnazione, credenza che ha dovuto rafforzarsi in seguito nel Neolitico, con l'importanza delle stagioni e della rigenerazione ciclica della natura.

In sintesi, è molto probabile che di fronte all'estinzione dell'Uomo di Neanderthal e per analogia di fronte al rischio di estinzione dello stesso Homo Sapiens – considerando inoltre il tasso elevato di mortalità infantile – la Venere rappresenti la madre mitica, lo stato di gravidanza, la creazione della vita, la continuità della vita e della specie, insomma, la "trascendenza biologica".

La Venere e l'esperienza trascendente

In questo capitolo studieremo la Venere di Willendorf. E' una statuetta a tutto tondo, ritrovata in Austria, datata circa 26.000 anni fa, in calcare oolitico, di 11 cm. L'abbiamo scelta come oggetto di studio per due ragioni: è rappresentativa del gran numero di Veneri a tutto tondo, di cui le più celebri sono la Venere di Savignano (35.000 anni fa) ritrovata in Italia, quella di Kostienki (24.000 anni fa) e di Gagarino (22.000 anni fa) ritrovate in Russia quella di Lespugue (22.000 anni fa) ritrovata in Francia; ma altresì perché ci ispira particolarmente.

²⁴ Non c'è alcun indizio tecnologico o artistico che faccia supporre che l'uomo paleolitico avesse stabilito una relazione tra l'atto sessuale e la procreazione. Non è sorprendente: i sintomi della gravidanza non si vedono subito e non tutte le relazioni portano al concepimento. In quanto alle rappresentazioni interpretate come organi sessuali in alcune grotte, queste non appaiono mai associate alla gravidanza. E' solo nel Neolitico che apparirà la nozione di fertilità-fecondazione (agricoltura e allevamento di animali) e anche di processo (ciò che si semina oggi darà i suoi frutti più tardi).

²⁵ Numerosi miti più tardi rappresentano questa idea. Per esempio il mito assiro della dea Aruru, che si concentra in se stessa per creare l'essere umano.



a) Internalizzazione, alterazione, sospensione²⁶

La testa della Venere di Willendorf sembra racchiusa in una rete o "berretto" il volto è completamente nascosto, senza caratteristiche personali che, normalmente, rappresentano l'identità individuale. Ciò potrebbe significare il superamento dell'individualità, dell'io. D'altronde l'assenza di organi corrispondenti ai sensi esterni indica che sono "soppressi": niente occhi per vedere, niente orecchie per udire, niente naso per sentire gli odori, niente piedi per camminare, niente mani per lavorare, toccare, o afferrare (le braccia sono soltanto insinuate, accennate, piazzate sui seni, quasi fuse con essi). Non resta che il mondo interno: l'intracampo e lo sguardo interno, la cenestesia e le rappresentazioni interne.

Notiamo anche un registro di concentrazione reso attraverso le forme curve che concentrano la visione verso l'interno, verso il centro. Le pieghe gonfiate (parte superiore del corpo) e la compattazione per restringimento (parte inferiore del corpo) raccolgono in una palla le forme su sé stesse.

Tutto questo ci suggerisce uno stato di interiorizzazione.

Il "berretto" che copre la testa è costituito da una fasciatura di tele orizzontali, circolari composte da piccole sfere che producono un movimento circolare degli occhi e quasi a spirale, dunque un effetto di stordimento, di vertigine. Ciò suggerisce lo stato di alterazione della coscienza.

D'altronde la statuina è piccola e "sospesa": non può stare in piedi e non ha alcun punto d'appoggio con una base materiale qualunque. Acquisisce dunque una leggerezza che contrasta con il suo stato di gravidanza e con la sua figura corpulenta che dovrebbero produrre un effetto di pesantezza, di peso.

26 SILO, Psicologia IV, Op. Cit. pp. 294-297

Questo suggerisce uno stato in cui non si sente il proprio corpo, in cui tutti i sensi sono sospesi, anche i sensi interni, come se non ci fossero più attaccamenti al "piano terreno", uno stato che ci richiama alla "sospensione dell'io".

Al di là dei sensi, l'esperienza del Senso diventa possibile!

b) Traduzione dell'esperienza trascendente

Si può anche vedere la Venere come una traduzione della realtà trascendente, che contiene la vita e che crea la vita, i sensi, la via sensoriale. La Venere come traduzione dei segnali del Profondo, traduzione posteriore e deformata di una realtà senza forme, non rappresentabile.

Come abbiamo detto all'inizio, numerose Veneri sono state scoperte vicino al fuoco o nel focolare stesso e ricoperte di ocra rosso (il rosso è infatti sia il colore delle braci che concentrano il fuoco sia il colore dell'ocra ottenuto per combustione). La Venere può dunque essere assimilata al fuoco stesso e, in questo contesto spirituale, al "fuoco trascendente" o alla Vita trascendente, immortale.

Questa trascendenza è dotata di attributi:

La Venere è corpulenta, il che esprime la Forza; è pacifica e immobile, il che suggerisce la Pace; ha forme rotonde e generose, il che insinua la Bontà, è incinta, il che significa la capacità di Creazione; ha seni enormi, il che dimostra la sua capacità di nutrire e riempire la Vita; la testa è priva di caratteristiche individuali, il che richiama " il transpersonale", "il Noi".

Ma la Venere possiede inoltre altre caratteristiche, in particolare il non-dualismo, la non contraddizione, la molteplicità unita. Rappresenta un "tutto coerente ed armonioso", l'unità in cui regna l'unione dei contrari, la *coincidentia oppositorum*²⁷. In effetti la Venere è un contenuto e allo stesso tempo un contenente. E' concentrata in sé stessa ed allo stesso tempo è aperta al mondo. Certe sue parti sono sovra dimensionate ed altre sono sotto dimensionate. Alcune sono manifeste ed altre solo insinuate. E' forte e potente ed allo stesso tempo piccola e pacifica. E' incinta e compatta ed allo stesso tempo leggera e "sospesa". E' naturalistica ed allo stesso tempo non realistica. Ha l'aria a-temporale ma contiene il futuro. Ha l'aria statica ed immobile tuttavia è attiva (non passiva).

Infine ricordiamo che è stata scolpita in volume (a tutto tondo), e questo le conferisce un significato di totalità e unità.

27 Concetto sviluppato da Nicolas DE CUES, Mircea ELIADE e altri.

Per riassumere la Venere sembra rappresentare la trascendenza "vissuta" come una realtà transpersonale, che crea, nutre e colma la vita, uno stato di pace, forza, bontà e unità.

c) Alcuni indizi spaziali (topografici)

Se è vero che la Venere testimonia non soltanto le credenze o i sentimenti religiosi, ma anche le effettive esperienze nel corso dei millenni, allora noi dovremmo interrogarci sui modi per accedere a queste esperienze. Ma dato che la mancanza di dati a questo proposito non ci consente di affermare l'esistenza di procedimenti precisi, ci azzarderemo ad avanzare delle ipotesi sulla base di alcuni indizi topografici e anche sulla base della nostra esperienza.

Le prime esperienze furono senza dubbio accidentali, ma è probabile che in seguito siano state cercate e ripetute, e nonostante non fossero sistematiche o sistematizzate, possiamo come minimo supporre una "predisposizione" intenzionale e qualche tecnica empirica. Certi indizi topografici ci fanno riflettere, perché sembra che la collocazione delle Veneri fosse deliberata. In effetti, secondo i rapporti degli scavi, le Veneri sono state ritrovate quasi esclusivamente in tre luoghi specifici: al centro dell'abitazione (vicino o all'interno del focolare), vicino ai muri periferici (lato interno o esterno) e, più raramente, rotte in piccoli pezzi e disseminate al suolo.

1) La Venere e il fuoco insieme e al centro dell'abitazione (del riparo, della grotta) costituiscono un fatto che non è certamente privo di significato:

- E' possibile che vicino al fuoco avvenisse una "pratica spirituale", giacché la contemplazione della fiamma favorisce l'entrata nel mondo interno, produce immagini ispiratrici; inoltre l'inalazione del fumo favorisce l'alterazione della coscienza.
- Collocata vicino al focolare centrale, o nel focolare stesso, la Venere assume una posizione centrale. Ciò può significare che la Venere, in qualità di simbolo della trascendenza, era al centro della vita paleolitica, tanto quanto il fuoco. Ma il centro è simbolicamente lo spazio sacro per eccellenza - simbolismo che possiamo trovare nelle diverse culture ed epoche - dato che a partire dal "Centro" è possibile entrare in contatto con altre realtà.²⁸

2) Le Veneri poste vicino alle pareti periferiche (interne o esterne) dell'abitazione - erano inserite, secondo i ricercatori, nelle loro fessure - ciò suggerisce un'altro significato:

- L'ubicazione delle Veneri vicino alle pareti interne o in esse inserite, potrebbe indicare che la Venere - quale simbolo della trascendenza - rappresentava il desiderio e al tempo stesso l'esperienza del

²⁸ Mircea ELIADE, *Immagini e simboli*, Milano, Jaca Book, 1981/2007.

superamento dei limiti dello spazio-tempo quotidiano (limiti coincidenti con quelli dell'abitazione).

- L'ubicazione delle Veneri vicino alle pareti esterne o in esse inserite, può attestare un'esperienza di "irruzione del Sacro", ossia il registro che un'altra realtà penetra "da fuori".

In tutti i casi, che si trovi vicino alle pareti più periferiche (o in esse inserita) o nel focolare centrale, la Venere è situata in "una soglia estrema" a partire dalla quale usciamo da un mondo per entrare in un altro.

E sebbene non possiamo dimostrare nella pratica che l'uomo paleolitico abbia effettivamente stabilito il contatto con gli spazi sacri nel modo descritto, questa eventualità non è neppure da escludere. In effetti sappiamo che ciò a priori è possibile, anche se difficile, in analogia con la nostra esperienza disciplinare.

D'altronde siamo in un'epoca in cui la forma concava-sferica è onnipresente: il fuoco nella concavità della terra, o nella concavità delle ciotole, la sfericità delle grotte e dei ripari sotto roccia, la sfericità del cielo, la sfericità del ventre in gravidanza, la concavità e la sfericità del mondo interno, senza dimenticare la tecnica del tutto tondo della Venere che, in più, sembra costituita da numerose sfere.

Allora, non possiamo immaginare che l'uomo paleolitico sia vissuto in una "forma mentale" sferica e che abbia fatto sperimentazioni con la spazialità della sua coscienza, con il suo spazio di rappresentazione²⁹, riducendolo ed amplificandolo al massimo, o ancora cercando di raggiungere e oltrepassare i propri limiti con il suo sguardo interno? E non possiamo supporre che mentre lo faceva abbia prodotto un'alterazione della sua coscienza e anche una sospensione "dell'io"? In altre parole che sia riuscito a trascendere le coordinate spaziali³⁰ con le quali lavora la coscienza abituale e di conseguenza abbia potuto sfiorare gli spazi profondi?

D'altronde, se la necessità della "continuità della vita biologica" ha spinto i nostri antenati per centinaia di migliaia di anni a cercare delle tecniche di conservazione e di produzione del fuoco, se la necessità della "continuità temporale" li ha ugualmente spinti a cercare delle tecniche di scultura e di pittura per sistematizzare la loro espressione artistica (tema che analizzeremo nel prossimo capitolo), non potremmo immaginare che, in concomitanza, la necessità della "continuità della vita dell'anima" li abbia ugualmente stimolati ad intraprendere delle sperimentazioni per esplorare altre realtà interiori?

²⁹ Concetto sviluppato da Silo in *Appunti di Psicologia*, Multimage, 2008, e *Contributi al Pensiero* (Multimage, 2000 pag 225); questo concetto è stato ripreso da L. AMMAN in *Autoliberazione* e Cosè CABALLERO in *Morfologia*.

³⁰ Ci riferiamo all'asse Y (verticalità), all'asse X (orizzontalità) e all'asse Z (profondità).

3) Infine certe Veneri sono state ritrovate spezzate, i pezzi dispersi sul suolo delle abitazioni, mischiate a oggetti di uso quotidiano. Questo potrebbe da un lato tradurre la sensazione di perdita o di dispersione del registro dell'esperienza stessa - esperienza che non può essere "trattenuta" una volta che il normale stato di veglia si è ristabilito -. D'altro canto, potrebbe tradurre il registro che l'unità indivisibile delle profondità si spezza quando si ritorna al quotidiano, e il sacro è disseminato e coesiste a fianco delle cose terrene.

Conclusione

La semplicità delle Veneri è solo apparente: esse sono cariche di molteplici e profondi significati. Ciò non è sorprendente se consideriamo che in quell'epoca, "concava-sferica" l'essere umano non possedeva una forma mentale dualista o "binaria". In effetti molteplici punti di vista e significati rispetto ad uno stesso oggetto traducono una forma mentale "sferica" della realtà.

Né rappresentazione di una donna in senso realistico, né di una dea in senso neolitico, la Venere è un mito reso plastico e rappresenta il mito del fuoco, la sacralità della "madre mitica", la creazione della vita e la sua continuità, l'espressione della ricerca della trascendenza biologica, sociale e spirituale; forse anche la testimonianza di un'esperienza trascendente e la sua traduzione.

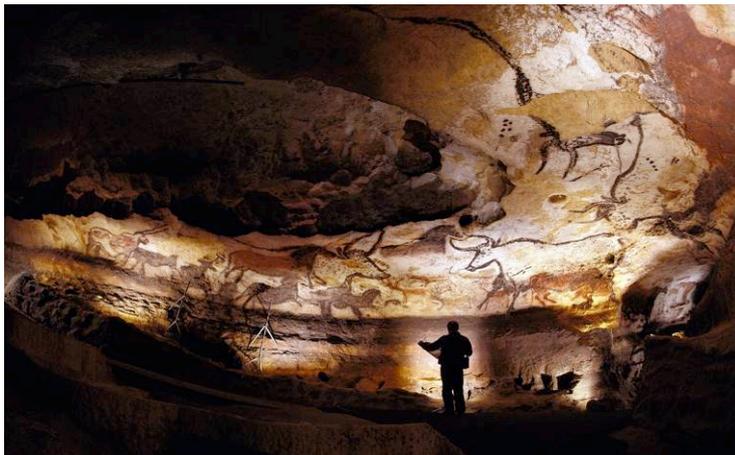
Nulla ci consente di affermare che questa esperienza fosse sistematica o sistematizzata, ma la Venere testimonia almeno la possibilità che questa esperienza si sia prodotta e che non si sia trattato di un fatto isolato: il numero significativo di Veneri (senza contare quelle che non sono state ancora scoperte) diffuse su tutto il continente e fabbricate per 20.000 anni lo testimonia.

Quanto alla maniera di accedere a questa esperienza, un certo numero di fattori (come l'onnipresenza della forma concava-sferica e la collocazione delle Veneri) ci conduce a formulare, anche se non possiamo provarla, l'ipotesi che tra le differenti tecniche sperimentate - o forse dovremmo parlare di "vie di predisposizione" -, alcune avessero una componente morfologica.

III- L'arte parietale – le grotte decorate



Grotta di Lascaux, Dordogna, Francia



Nel secolo scorso sono state scoperte in Europa circa 240 grotte decorate.

Nel sud ovest della Francia (Aquitania e Pirenei) e nella Spagna settentrionale (Asturie, Cantabria e Paesi Baschi) troviamo più di 160 caverne di arte rupestre. Sono state inoltre catalogate 21 caverne nella Francia meridionale (Linguadoca-Roussillon e Rodano-Alpi), altre 14 nel resto della Francia e 23 nel resto della Penisola Iberica. Al di fuori di queste aree le caverne di arte parietale paleolitica sono più rare: una decina in Italia, una in Romania, soltanto tre negli Urali meridionali (e una nei Monti Altaj). Le pitture murali all'interno delle grotte erano un fenomeno diffuso in tutta Europa paleolitica.³¹

³¹ Agostino LOTTI, Op. citata

In effetti, l'arte parietale sotterranea (grotte decorate) - a differenza dell'arte rupestre all'aperto e di quella dei ripari sotto roccia - sembra essere un fenomeno quasi esclusivamente europeo e si estende per più di 20.000 anni: da 31.000 anni fa (ad esempio la grotta di Chauvet, nell'Ardèche, in Francia) a 12.000 anni fa (ad esempio la grotta di Niaux nell'Ariège, in Francia).

Inoltre questa arte presenta, al di là delle sue peculiarità locali, un' elevata omogeneità tematica e stilistica in tutto il continente.

La maggior parte dei ricercatori chiamano queste grotte "santuari", certamente consapevoli della sacralità che si sprigiona da questi luoghi. Quanto al significato delle grotte in sé e dell'arte parietale che contengono, le interpretazioni sono tra le più diverse. Nonostante l'opera titanica degli archeologi, queste grotte dipinte restano al momento "indecifrabili". In effetti, l'arte parietale non è un'arte decorativa, anche se esteticamente è tra le più impressionanti, è un "linguaggio" complesso, strutturato ed articolato. E anche se si è potuto decifrare qualche "lettera" o qualche "parola", non si è ancora in grado di comprendere una "frase intera" e ancor meno "l'opera" nella sua globalità, nonostante tutti concordino nell'affermare che irradia senso. In questo studio, non vogliamo discutere le numerose interpretazioni esistenti. Niente però ci impedisce di adottare il nostro punto di vista, che si basa non solo sui dati forniti dai ricercatori, ma anche sulle nostre osservazioni e sulle esperienze (registri) fatte sul campo. E queste osservazioni ci portano a concludere che l'uomo paleolitico ha potuto trascendere i limiti del suo spazio-tempo abituale, che per la loro stessa morfologia le grotte sono state degli spazi propizi alle esperienze di tipo trascendente e infine che proprio queste esperienze interne sono state incise sulle pareti per i posteri. In effetti, secondo noi, le grotte dipinte traducono la "struttura della coscienza ispirata" e rappresentano, così come i focolari con le Veneri, il "centro di gravità" comune del Paleolitico superiore europeo, conferendogli un'unità spirituale, culturale e regionale.

Esplorazione del mondo interno sino ai suoi ultimi limiti

Le grotte con le pareti dipinte e/o incise non venivano utilizzate come abitazioni (in alcuni casi, l'entrata della grotta serviva da riparo, ma mai la sua parte più profonda, dove si trovano le pitture) e costituivano molto raramente dei luoghi di sepoltura (in generale le tombe erano nei pressi delle abitazioni).

L'arte parietale non è collocata nella natura percorsa dagli uomini e visibile ai loro sguardi. Essa si trova nell'oscurità totale, richiede una luce artificiale per essere vista e impone una discesa sotto terra, un distacco momentaneo dal mondo dei viventi. Resta isolata nella solitudine della profondità. Contrariamente all'arte rupestre all'aria aperta, l'arte parietale sotterranea è separata dalla realtà e collocata dove non si può vivere in modo duraturo.³²

In effetti penetrando sempre più in profondità in questi luoghi, lasciamo dietro di noi la realtà del mondo quotidiano con le variazioni luminose (dei raggi di luce), termiche, sonore, olfattive, etc.

In questo spazio regnano il silenzio, l'oscurità, l'immobilità. Tutto sembra uguale, si perde la nozione del tempo e i riferimenti spaziali abituali, le percezioni dei sensi esterni sono attutite: è la situazione ideale per entrare in contatto con la propria interiorità, per esplorare la spazialità della coscienza, lo spazio di rappresentazione che si va modellando in funzione della morfologia delle pareti.

Le grotte sono costituite da lunghe e sinuose gallerie e corridoi di parecchi chilometri, a volte con passaggi bassi e stretti che si aprono su sale, grandi spazi emisferici. Orientandosi dall'entrata verso il fondo, la morfologia delle grotte offre così spazi di circolazione e altri di "immobilità temporanea", dove con uno sguardo "diffuso" si può abbracciare il tutto in simultanea. Vi sono però anche parti che non si possono afferrare nella loro totalità, a meno di non compiere un salto di prospettiva, ponendosi a un'altra distanza mentale, spostando il punto di osservazione verso regioni mentali più profonde.

Ecco un video³³ che ci permette di sperimentare alcuni registri di entrata nella profondità di una grotta:

<http://www.cerimes.fr/le-catalogue/corpus-de-la-grotte-de-rouffignac.html>

³² Denis VIALOU, *Artisti e cacciatori della preistoria*, Ed. Electa Gallimard, 1997.

³³ Una produzione del *Service du film de recherche scientifique, Direction du patrimoine, sous-direction de L'archéologie du Ministère de la Culture*, Paris, 1996.

Non ci troviamo più semplicemente all'interno di una grotta. Abbiamo la sensazione di essere nel nostro mondo interno, nel nostro spazio mentale e sperimentiamo i registri psicofisici di concentrazione e/o di dispersione del sistema di tensioni, i registri prodotti dall'azione di forma: i corridoi che spingono verso l'interno, ogni volta più in profondità, poi la sfericità avvolgente e protettiva delle sale o delle nicchie, che allo stesso tempo limita e rinchiede. Limiti che si vorrebbe trasgredire.

Tutto porta a pensare e soprattutto a sentire, quando si è lì fisicamente, che si tratta di un percorso "iniziatico": "cammini" che conducono a "dimore", a "centri di potere" dove si rivela il sacro.

In effetti, come per il mondo interno, le grotte sotterranee non si possono vedere dall'esterno. Bisogna trovare l'entrata e penetrarvi profondamente per scoprirle ed esplorarle, come succede anche con il mondo interno. Sono oscure e abbiamo bisogno di un fuoco "artificiale" per rischiararle, così come c'è bisogno dello sguardo per illuminare il mondo interno. Sono dei volumi scavati di forma concava e sferica, come le regioni più profonde del mondo interno. Sono "vuote" e "silenziose", come a volte la coscienza appena prima di alterarsi e trascendere.

Certamente, secondo il tipo di proposito che opera in compresenza, questa alterazione sarà più o meno lucida e più o meno ispirata.

Sembra che questo Proposito, che incita al superamento, avesse una grande potenza. In effetti abbiamo constatato due cose interessanti. Innanzitutto, non esistono pitture o incisioni vicino all'entrata delle grotte. Esse appaiono solo a parecchie centinaia di metri dall'ingresso e a volte molto di più, come nel caso della grotta di Niaux che è addirittura preceduta da due chilometri di gallerie. Per penetrare più profondamente nella maggioranza delle grotte, occorre procedere a quattro zampe e anche arrampicarsi, da soli o in fila indiana, a volte per ore, soprattutto per arrivare alle zone più lontane.³⁴

D'altronde le pitture e le incisioni sono state realizzate fin negli ultimi recessi, compresi soffitti in apparenza inaccessibili, come ad esempio nella grotta di Rouffignac in Dordogna, dove il "Grande Soffitto", che concentra 66 figure, costituisce l'insieme più significativo dell'intero sito.

La presenza di questi disegni al di sopra del vasto imbuto d'argilla scivolosa che conduce ad un pozzo di 7 metri, di cui almeno 4 in verticale, pone dei problemi, in primo luogo di accessibilità. Lungo tutto il perimetro dell'imbuto l'altezza non superava il metro; considerando le pendenze scivolose, risulta evidente la difficoltà di esecuzione di molte figure, soprattutto di quelle più grandi, che oltrepassano i due metri di lunghezza, come il grande cavallo. D'altra

³⁴ Oggigiorno grazie alle installazioni turistiche (scavi) è possibile penetrare nelle grotte stando in piedi, ma gli antichi livelli ci forniscono dati precisi sulle dimensioni (altezza, ecc) dell'epoca.

parte, (...) è stato possibile accedere ad alcune parti di questo soffitto solo grazie all'impiego di travi squadrate appoggiate sopra il buco³⁵.

L'arte parietale si fonde con la morfologia delle grotte, ne sposa le suddivisioni naturali, subisce le fantasie rocciose delle loro pareti e si integra nei loro percorsi tortuosi, nei passaggi difficili o pericolosi.

La loro volontà di andare fino in fondo ai meandri scoscesi, di arrampicarsi sulle massicce stalagmiti lungo spaccature aeree per raggiungere le alte volte, di lasciare le proprie tracce o prelevare del Mondmilch³⁶, o ancora l'attrazione per le zone pericolose, sul bordo di strapiombi segnati dai loro disegni, rivelano una concezione della grotta, dei suoi misteri e dei suoi poteri. Questo mondo sotterraneo pericoloso era un mondo estremo. Avventurarsi più in là, più in alto, più in profondità, significava penetrarlo e catturare un po' della sua potenza intrinseca³⁷.

Perché fare tanti sforzi per penetrare ogni volta più in là, più in alto, più in profondità, se si voleva soltanto assicurarsi che le pitture si conservassero nella memoria del gruppo e arrivassero fino ai posteri (cosa che in sé indica già un'intenzione di trascendenza temporale e sociale)? Perché e per quale scopo questa ostinazione nel dipingere luoghi "impossibili"? Certo la gran carica affettiva del Proposito – di "superare", di "trascendere" – spinge, attrae e mobilita tutta la forza intenzionale e attenzionale per andare al di là delle difficoltà e degli impedimenti che si presentano sul Cammino. E' assai probabile che si volesse esplorare l'intero spazio e lasciare una traccia su tutte le sue parti, per testimoniare che si era arrivati fin là. Noi crediamo però che vi fosse anche un'altra ragione: era importante coprire la "globalità" dello spazio per testimoniare un'esperienza "globale", una struttura globale di coscienza, la coscienza ispirata.

Le prime esperienze furono probabilmente accidentali, dovute all'effetto "camera di deprivazione sensoriale" e all'azione di forma delle grotte, ma è probabile che in seguito questi "esploratori delle profondità" abbiano fatto di tutto per rivivere tali esperienze in modo intenzionale: il gran numero di pitture e di incisioni è in questo senso significativo. In effetti, anche senza considerare le pitture e le incisioni che non si sono conservate o che sono state ricoperte – abbiamo, infatti, constatato che gli artisti sovrapponevano molto spesso le loro opere a quelle già esistenti - in ogni grotta vi sono parecchie centinaia di pitture ed incisioni. Se moltiplichiamo questo dato per le 240 grotte scoperte fino ad oggi (senza contare quelle che non conosciamo ancora), arriviamo a un numero di opere impressionante in rapporto alla scarsa densità di popolazione dell'epoca!³⁸

³⁵ Claude BARRIERE, *Bullettin de la société préhistorique française* 1980, pp. 269-276

³⁶ Latte di Luna: uno speleotema

³⁷ J.CLOTTES, J. COUTIN, L. VANRELL, *Cosquer Redécouvert*, Le Seuil Paris, 2005

³⁸ Stima di circa 150.000 abitanti alla fine del Paleolitico Superiore.

Traduzione di un mondo di significati

L'arte parietale non è il riflesso del quotidiano. Non ci sono allusioni all'ambiente naturale, non ci sono oggetti d'uso comune, non ci sono scene di vita quotidiana; il numero delle figure umane è insignificante; gli animali rappresentati non sono quelli che vengono cacciati e in generale, nonostante lo stile sia naturalistico, non è realistico (deformazioni intenzionali) e nonostante sia figurativo, non è narrativo (temi non collegati tra loro in argomenti).

La sola cosa che sembra rappresentare il mondo dell' "io" sono i "segni codificati" che secondo i ricercatori potrebbero indicare un inizio di "scrittura" o di "numerazione"; questi "ideogrammi" però restano al momento indecifrabili. Tutti gli altri contenuti, nonostante provengano dal mondo della percezione, potrebbero benissimo essere allegorie che rinviano a un sistema di registri molto più immateriale e sottile, a un "mondo di significati".

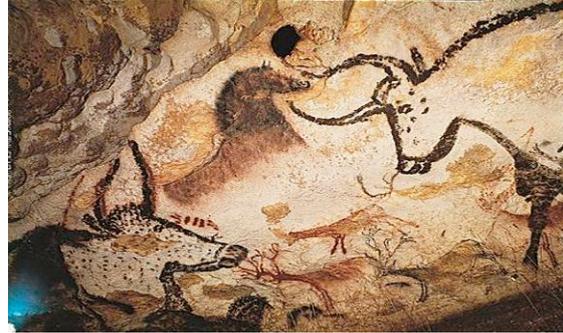
Quasi tutti i disegni rappresentano animali - in certe grotte troviamo fino a 14 specie diverse - in grande maggioranza mammiferi. Le specie di gran lunga più rappresentate sono equini, bovini come uri e bisonti, (più raramente mammut e rinoceronti) e cervidi. Scavi recenti (analisi delle ossa provenienti da resti di alimenti) hanno dimostrato che questi animali non erano quelli che si mangiavano! Nelle pitture si trova un numero insignificante di renne, stambecchi o pesci (che costituivano gli alimenti principali). Quando questi appaiono, non hanno una posizione centrale e si trovano di rado nelle parti più profonde.

Siamo pertanto d'accordo con i ricercatori che respingono l'ipotesi di riti magici o propiziatori per la caccia.

Perché scegliere questi animali ? Che cosa hanno in comune?

1. Sono "inafferrabili", liberi (né cacciati, né mangiati, né addomesticati).
2. Hanno una grande forza (cavalli, bisonti, mammut, rinoceronti, cervi e leoni sono animali grandi, pesanti e potenti).
3. Sono associati a una direzione, soprattutto le tre specie più rappresentate.

Il cavallo suggerisce lo spostamento orizzontale, in particolare perché il suo corpo è spesso allungato in modo intenzionale. L'uro, il bisonte e il mammut suggeriscono la concentrazione, soprattutto quando il volume o la gobba sono rappresentati in modo sovradimensionato, quando le corna degli uri non sono rappresentate di profilo come la testa e il corpo, ma quasi di fronte, in modo che la forma concava delle corna guidi lo sguardo allo spazio incluso all'interno della curva. Il cervo infine suggerisce l'elevazione e l'evoluzione, grazie alle sue corna ramificate, sovente sovradimensionate.



Grotta di Lascaux



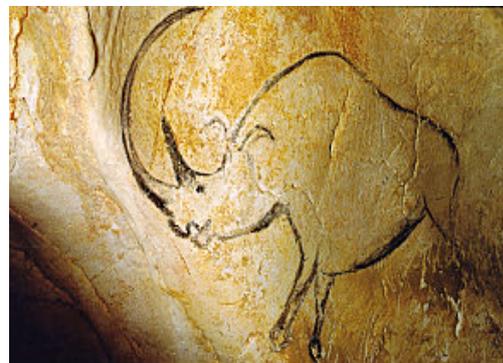
Grotta d'Altamira, Spagna



Font di Gaume, Francia



Grotta di Rouffignac, Francia



Grotta di Chauvet, Francia



Grotta d'Altamira, Spagna



Grotta di Lascaux, Francia

Se questi animali ci mettono in contatto con registri di potenza, direzione, libertà, come non entrare in risonanza anche con la "potenza della direzione autonoma" di un Proposito trascendente ed evolutivo?

Ciò che turba di più, trovandosi davanti a questi animali rappresentati visivamente è che pur guardandoli non "li si vede" davvero, ma piuttosto li si "sente".

Quello che si sprigiona è una profonda sensazione di "vita", più esattamente un "principio", un' "essenza". E' come entrare in contatto con l'essenza dell'essere.

Fin dal momento in cui si è avvicinato al fuoco, l'essere umano ha dimostrato un interesse straordinario a captare l'essenza delle cose. Questa aspirazione, o questo impulso, erano così forti da spingerlo a mettere in pericolo la sua vita; questo però lo ha anche portato a fare scoperte molto importanti sulle sue possibilità. Questa osservazione continua e cumulativa nel tempo gli ha forse permesso di captare l'idea che dentro gli esseri umani ci sia qualcosa di vivo, un' "idea" o un "principio essenziale", che è nascosto alla vista.

Se si riuscisse a conoscere questo principio, si potrebbe maneggiare o modificare questo "essere", "addomesticarlo" e renderlo di conseguenza "utilizzabile"; questo sarebbe quindi un mezzo per avanzare verso la continuità temporale.

E se questo essere, questo principio o essenza era un "fuoco non rappresentabile", di cui solo gli effetti potevano essere rappresentati, allora si potrebbe comprendere meglio perché il fuoco come tale in quest'epoca non venisse mai rappresentato, nonostante fosse al centro della vita e perché si colorasse tutto ciò che era sacro (soprattutto gli animali policromi) con i differenti colori o stati del fuoco: giallo (fiamma), nero e rosso (braci potenziali e incandescenti).

Limiti trascesi, sospensione dell'io, coscienza ispirata

Norbert Ajoulat ci fa notare³⁹ che in alcune grotte e soprattutto a Lascaux, equini, bovini e cervidi sono rappresentati con caratteristiche che corrispondono alla stagione degli amori, vale a dire in primavera per gli equini, in estate per i bovini e in autunno per i cervidi. Da questo elemento potremmo dedurre che gli animali sono dotati di un ulteriore significato: la temporalità. Non crediamo, infatti, che l'importante sia il tema dell'accoppiamento, che potrebbe essere rappresentato in modo più esplicito dato il talento dimostrato dagli artisti.

Per noi, la caratteristica del periodo dell'accoppiamento serviva a segnalare la stagione, quindi il tempo.

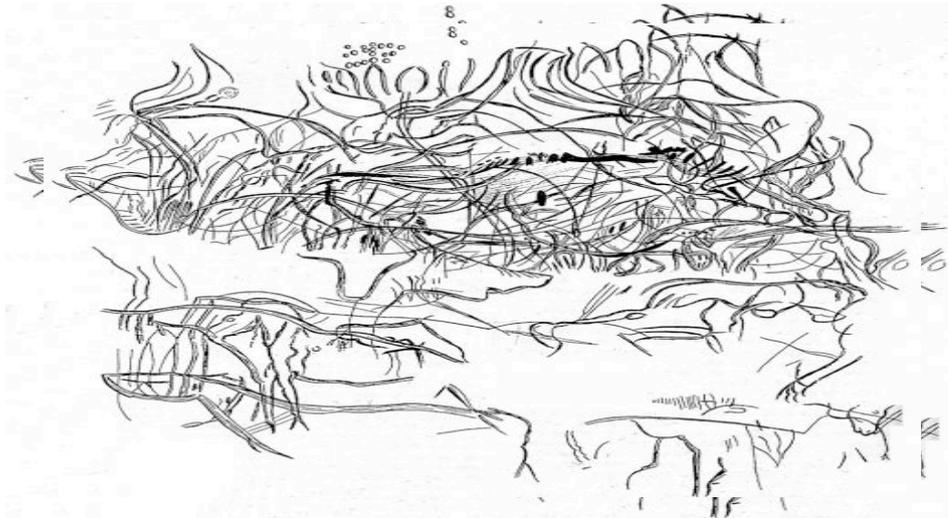
³⁹ Norbert AUJOULAT, *Lascaux, Le geste, l'espace et le temps*, Le Seuil, 2004.

Così come gli animali si fondono nelle pareti e ne sembrano parte, ne diventano in qualche modo i confini. Quindi le parti dipinte potrebbero rappresentare i confini temporali (e spaziali), mentre le parti non dipinte o non incise potrebbero rappresentare il non-tempo e il non-spazio, un "vuoto co-presente".

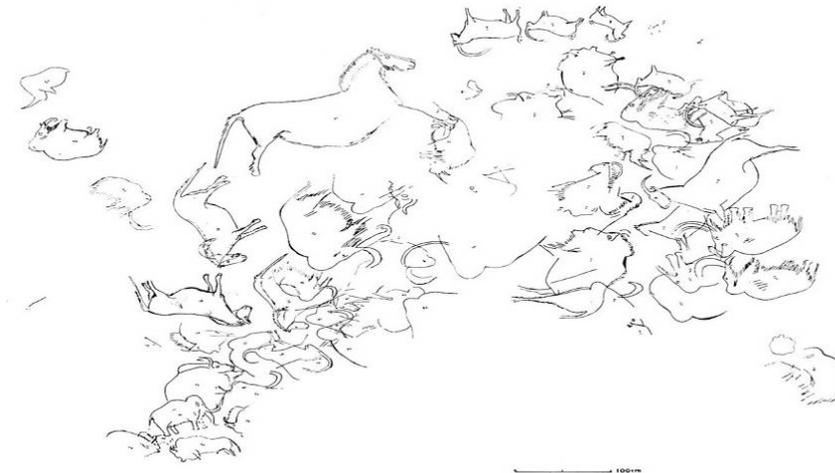
Sorge allora la domanda se questi limiti spaziali e temporali sono stati trascesi. Forse no nelle gallerie di alcune grotte (come Lascaux o Niaux), aree che rappresentano una "via di interiorizzazione", e dove una successione di pannelli equino-bovino-cervide, quindi le stagioni primavera-estate-autunno, suggeriscono il "passaggio del tempo". Al contrario, nelle sale, nelle nicchie, nelle volte e nei soffitti - come ad esempio, nelle Grotte di Gargas, dei Tre Fratelli e di Rouffignac -, dove tutti gli animali si incontrano contemporaneamente in tutti i sensi (direzioni) e parzialmente si sovrappongono, in una sorta di "turbine intenzionale" dove non ci sono più "riferimenti", le stagioni si fondono e si annullano ; il tempo è sospeso.



Grotta di Gargas, Francia



Grotto dei Tre Fratelli, Francia



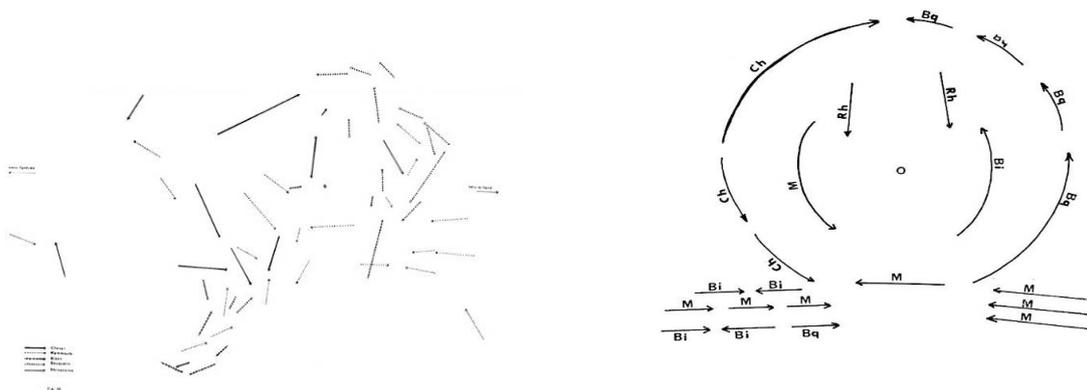
Grotto di Rouffignac, Francia

Quanto al "Grande Soffitto" della grotto di Rouffignac, Claude Barrière ha fatto una scoperta importante:

I sessantasei animali sono in una disposizione apparentemente disordinata e vorticoso, in tutte le direzioni, più o meno aggrovigliati e sovrapposti.

Per meglio capire la composizione di questo insieme utilizziamo il seguente artificio: sostituire gli animali con frecce diverse per ogni specie e di lunghezza pari a ogni animale. Il disordine scompare subito e gli animali si dispongono in uno schema molto particolare. L'insieme si organizza su un piano a forma di "Omega" in funzione dell'accessibilità del soffitto attorno al pozzo...

Il centro resta vuoto di animali; ciononostante, quasi al centro geometrico appare un disegno a mandorla che ha esattamente la forma di un grande occhio.



Questa organizzazione del Grande Soffitto non può essere il frutto di un caso o della semplice disposizione periferica rispetto al pozzo. C'è troppa sistematicità nelle alternanze e nelle ripartizioni (degli animali) per non dedurre una caratteristica volontaria⁴⁰.

In questo studio Claude Barrière non va oltre con la sua interpretazione. Nel quadro del nostro studio, come non fare il collegamento con le Veneri e la nostra ipotesi di trascendenza dei limiti spazio-temporali a partire da uno sguardo centrale che cattura e disarticola i detti limiti? A meno che "quest'occhio" al centro del vuoto della sospensione non voglia testimoniare un'esperienza ancora più profonda: quella dell'incontro con "l'occhio divino", altrimenti detto il "Mentale".

Inoltre nella grotta il tempo in quanto entità globale è assolutamente sospeso, soprattutto se ci riferiamo al primo significato che abbiamo dato agli animali: in effetti i limiti (le pareti) con le incisioni "libertà-forza-direzione evolutiva" sono dei limiti illusori, dei limiti trascesi. Infatti talvolta sperimentiamo il registro che gli animali sprofondino e spariscono nelle pareti, che ne escano per entrare nel vuoto. Al contrario a volte sembrano penetrare nel campo di presenza da un "altrove", da un vuoto compresente, a seconda che la luce del fuoco e dello sguardo li oscurino o li rischiarino.

Questo registro di entrata e di uscita è altresì prodotto dalla combinazione concava-convessa, come ad esempio nella Grotta di Font-de-Gaume in Dordogna, in particolare nella Cappella (o Cavità) dei bisonti, dove, oltre alla "scarica della Forza" che qui sorprende il visitatore ignaro, i bisonti sembrano veramente entrare e uscire dai limiti.

Citiamo ancora la ripetizione dei motivi che producono effetti di prospettiva e di profondità, ad esempio nella grotta di Chauvet, i pannelli dei cavalli e dei felini, o ancora i rinoceronti, le cui corna ripetute creano una vera "via d'uscita" o "di entrata" a seconda di come guardiamo.

⁴⁰ Claude BARRIERE, op. cit. pp 269-276



Grotta di Chauvet



Tutto ciò ci ricorda le Veneri associate alle pareti interne o esterne della abitazione. Non è la stessa volontà di mostrare che il sacro trascende i limiti e/o irrompe all'interno dei limiti?

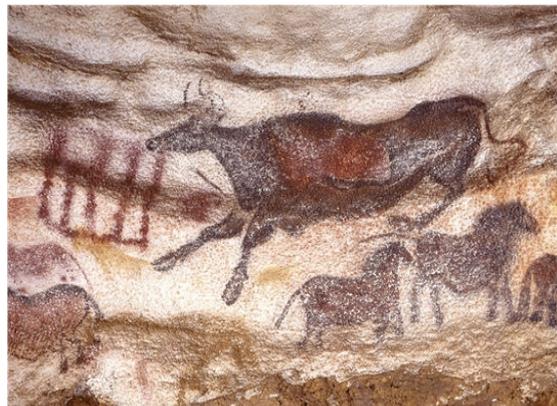
Se il tempo è sospeso, lo è anche l'io. Effettivamente l'essere umano è rappresentato molto di rado; in generale si tratta di esseri compositi che si trovano negli ambienti più periferici della grotta (ad esempio a Lascaux, l'uomo con la testa di uccello è situato dentro un pozzo, un po' da parte, così come l'uomo bisonte è collocato all'estremità della grotta di Gabillou). Qui il corpo è schematico e la testa è di animale. L'umano è dunque fisicamente (corpo) "inconsistente" e mentalmente (testa) non è più "lui". Questo sembra indicare la trasformazione di colui che entra nella grotta: il suo corpo perde di importanza e la sua mente è ormai dotata di nuovi attributi. Inoltre nelle profondità delle grotte non c'è più presenza umana, "l'io psico-fisico" sparisce totalmente e ciò potrebbe indicare la sua sospensione.

Infine esiste un effetto generale di sospensione, dato dal fatto che gli animali - mammiferi di grandi dimensioni e di gran peso, dunque pesanti - appaiono qui molto leggeri, come fluttuando, levitando, volando, come privi di peso, come se vi fosse un "fermo immagine", come se fossero sospesi nel vuoto. In effetti, il suolo non è rappresentato, non vi è alcun legame a riferimenti materiali (ciò

che ci ricorda la Venere senza piedi e senza base). Si tratta di corpi enormi, voluminosi e potenti, eppure l'effetto che essi producono è tutt' altro: quello di "corpi sottili", di anime leggere, distaccate ed elevate. Forse una "mente liberata"?

Ricordiamoci che nonostante la loro natura selvaggia e la loro potenza, questi animali non emanano nessuna aggressività; non c'è alcun conflitto, combattimento o segno di violenza, né alcuna sofferenza, nemmeno le rare volte in cui sembrano feriti da una freccia. E' come se fossero al di sopra di tutte le "sensazioni" o "passioni", distaccati, in pace e pacifici (come le Veneri), di una neutralità serena.

Inoltre lo sguardo non è diretto al mondo esterno, gli animali non guardano nulla in particolare e non si guardano tra loro, nemmeno quando si trovano faccia a faccia. Hanno gli occhi aperti, ma il loro sguardo è "vuoto", "contempla il vuoto".



Grotta di Lascaux

Tutto questo sembra attestare una struttura di coscienza ispirata, la sospensione dell'io e più in particolare "l'estasi": *situazione mentale nella quale il soggetto resta come sospeso, immerso dentro di sé, abbagliato e assorbito*⁴¹.

Per effetto del movimento prodotto dalla fiamma della torcia, è anche possibile registrare le caratteristiche del "rapimento": *un'agitazione emotiva e motoria incontrollabile, nella quale il soggetto si sente trasportato al di fuori di sé, verso altri paesaggi mentali, in altri tempi e in altri spazi*⁴².

⁴¹ SILO, *Appunti di Psicologia*, op.cit.

⁴² SILO, *ibidem*.

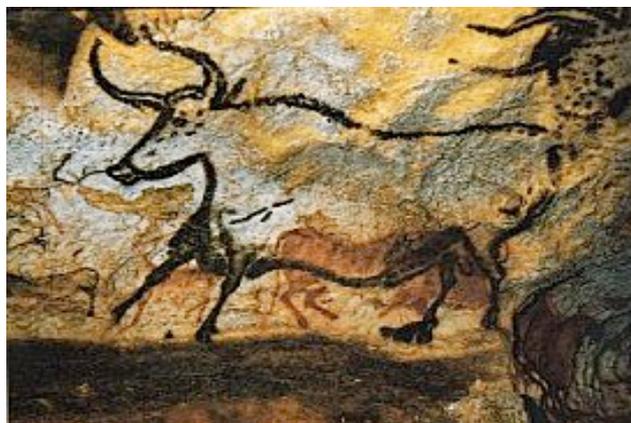
Coscienza lucida?

Non sappiamo da quale livello di coscienza gli artisti entravano negli spazi sacri, ma molti indicatori sembrano confermare che essi "ne ritornavano" con un livello di coscienza elevata e lucida per realizzare una tale arte. O era forse la stessa creazione artistica che permetteva di elevare il loro livello e il loro stato di coscienza per fare poi l'esperienza di contatto con il sacro?

a) Il salto di prospettiva

Ciò che colpisce in tutte le grotte è la volontà di creare delle prospettive, rendere conto delle distanze, produrre la nozione di volume, profondità, tridimensionalità, dimostrare l'esistenza della coordinata Z, la profondità del punto di vista dell'osservatore, il salto di prospettiva, permettendo una visione globale, in struttura. In effetti, è onnipresente il gioco ottico menzionato e spiegato prima, ossia l'utilizzo dei convessi-concavi produce l'effetto di volume e la ripetizione di una forma (animale) su diversi livelli (piani) che creano l'effetto di prospettiva, di profondità e di distanza.

Inoltre, gli animali ed in particolare gli uri sono riprodotti da più angolature contemporaneamente: la testa e il corpo di profilo, le corna di tre quarti, gli zoccoli visti da sopra e l'occhio generalmente di fronte.



Grotta di Lascaux

Un altro aspetto da sottolineare è la dimensione impressionante di molte pitture. Ad esempio nella grotta di Cussac, il bisonte misura 4 metri di lunghezza e nella grotta di Rouffignac, un cavallo è lungo 3 metri. Sono realizzati in proporzioni perfette, anche se in queste parti specifiche della grotta non vi era la possibilità per l'artista di arretrare per visualizzare l'intera opera (nel caso di Rouffignac, la distanza non superava i 50 centimetri). Quanto al soffitto, di cui il cavallo fa parte, abbiamo già visto che mostra una composizione intenzionale con una disposizione a semi-cerchio intorno

all'apertura del pozzo. L'insieme non si poteva cogliere con un solo colpo d'occhio se non dal fondo del pozzo, ossia a 7 metri di profondità, cosa evidentemente impossibile. Diventa dunque evidente che la realizzazione di queste pitture è frutto della prospettiva mentale, della profondità dello sguardo dell'esecutore.

Altro esempio: nella grotta di Lascaux, all'estremità del diverticolo assiale chiamato il Meandro, un cavallo di più di 2 metri è rappresentato in semicerchio poiché segue la forma delle pareti curve, è al rovescio (il dorso verso il basso) mentre cade nel vuoto (purtroppo non vi è nessuna immagine che possa mostrarla interamente). Era impossibile all'epoca verificare con la percezione se le proporzioni corrispondevano, eppure tutto è perfetto. Questo vale anche per tutte le rappresentazioni immense che l'artista non poteva in nessun caso visualizzare interamente: esse non subiscono alcuna deformazione, le proporzioni sono perfette. Questo è molto diverso dalle deformazioni volontarie in altre parti delle grotte, dove volendo (dato che la distanza fisica lo permetteva), si sarebbero potuto rispettare facilmente le proporzioni reali.



Grotta di Lascaux

I ricercatori non trovano una spiegazione razionale a questo "enigma", forse perché non si basano sulla pratica dello spostamento dello sguardo all'"indietro", verso regioni mentali più profonde. Secondo la nostra esperienza tutto si chiarisce se si ammette che le opere non erano realizzate in quanto "viste" dal luogo in cui si trovava l'artista, dunque non dall'"io" in senso abituale (in un livello di coscienza di veglia normale), ma da una distanza mentale, con una visione panoramica, d'insieme, di volume che permette dei punti di vista molteplici e simultanei. Insomma, una visione propria di un livello di coscienza lucida.

b) Visione di struttura e unità

Con questo sguardo, la grotta appare come una "forma-contenente", che mette la molteplicità degli elementi in relazione, in struttura, in unità.

La caverna decorata è un "tutto coerente" dove regnano i paradossi, l'unione dei contrari. E' lo spazio "al di là degli opposti", ossia della "coincidentia oppositorum":

la grotta è sotterranea, ma la sua forma è quella della volta celeste; è uno spazio vuoto, ma pieno di significati; lo spazio è una forma chiusa, tuttavia vi regna un registro di infinito, di eternità, di libertà. Gli animali sono terrestri, ma volano nell'aria; sono in movimento ed allo stesso tempo immobili, sospesi; sono grandi e potenti ed allo stesso tempo leggeri, in assenza di gravità, nella natura sono pericolosi, ma qui sono pacifici.



Grotta di Chauvet

In molte grotte troviamo motivi di mani appoggiate, tanto in "negativo", quanto in "positivo"⁴³

Infine i colori rosso e nero si alternano, oppure sono affiancati, oppure compongono lo stesso animale.



Grotta di Lascaux

⁴³ Mano in negativo: applicazione della mano sulla parete e proiezione di un colorante soffiando. Mano in positivo: una volta impregnata di colore, viene posata sul muro come un tampone.

Da qualche anno alcuni ricercatori cominciano a rendere molto esplicito questo fatto:

[...] *Per questa ragione ci sembra interessante introdurre la nozione di volume nella lettura dell'organizzazione del decoro. In altri termini ci sembra che, lungi dall'essere il fondamento del dispositivo, il pannello è solo l'ultima suddivisione di un dispositivo che fa dell'insieme artistico della grotta un tutto coerente. Non pensiamo dunque che decifrare possa limitarsi alla suddivisione in successione dei pannelli, ma piuttosto che è preferibile considerare la cavità nel suo insieme... Da questo punto di vista il celebre tema delle figure poste una di fronte all'altra, la cui nozione si allarga nell'idea di un'eco da una parete all'altra, è ciò che ancora una volta mette in evidenza la percezione della galleria nel suo volume. Infatti questo caso non è unico; citeremo l'esempio di Niaux, dove pareti, suolo e soffitto del Salone nero si rispecchiano ...*⁴⁴

E' del tutto evidente che la grotta è concepita come un'unità, una "composizione" con una visione d'insieme e strutturale. Ciò esige più livelli di lettura: ciascun elemento sembra avere un proprio significato, come ciascuno dei pannelli. Ci sono poi molte relazioni certamente piene di senso tra elementi e pannelli e un senso globale della grotta in quanto "totalità"; infine perché non considerare l'insieme delle grotte ?

Alcuni indizi sui possibili procedimenti utilizzati

Evidentemente non possiamo asserire nulla sui procedimenti utilizzati e ancora meno pretendere che ci sia stata una sistematizzazione di "passi" per alterare la coscienza e/o per sospendere le attività dell'io, ma alcuni indizi richiamano la nostra attenzione.

L'entrata della grotta avrebbe potuto servire certamente da "soglia" per passare ad un altro spazio mentale. L'avanzamento nelle lunghe gallerie orizzontali corrispondeva probabilmente a registri di interiorizzazione cenestesici e cinestesici sull'asse Z, per sbucare poi in certe grotte, su uno spazio sferico, la cui morfologia favorisce il raccoglimento, l'ispirazione, il contatto col sacro. D'altronde, non è ben noto che le sibille, alcuni profeti, alcuni grandi mistici hanno ricevuto le loro "rivelazioni" nella profondità delle grotte?

Quanto all'alterazione della coscienza, abbiamo menzionato già la carenza degli stimoli esterni nelle grotte (l'effetto "camera di deprivazione sensoriale"). Possiamo supporre anche un certo sfinimento fisico, dati lo sforzo necessario per penetrare in profondità e in certi casi, più rari, l'anossia in alcune parti remote della grotta. Non pensiamo all'inalazione di fumo o di vapori tossici

⁴⁴ Frederic PLASSARD e Jean PLASSARD, *Figures inédites de la Grotte de Rouffignac*; Paris, Editions du CNRS 2001, Gallia préhistoire n. 42, p 105

come mezzo sistematico di alterazione, come è il caso in alcune culture o pratiche posteriori, dato che il ginepro, spesso utilizzato per preparare torce, non produce fumo e i legni resinosi ne producono troppo per poter essere utilizzati. Evidentemente, si potrebbe supporre anche l'ingestione di certe piante, ma non ci sono tracce a sostegno di questa possibilità. Quanto alla musica, si sono effettivamente trovate tracce di strumenti, in particolare flauti, ma non nelle grotte stesse, sebbene siano un luogo propizio per sperimentare il suono, specialmente per produrre l'interiorizzazione e l'alterazione. Quindi forse non c'era bisogno di alterarsi con sostanze esterne e/o artificiali; forse bastavano la potenza del Proposito e l'"azione di forma". Oppure ancora, come abbiamo già suggerito, l'attività artistica in quanto tale era forse di per sé un supporto per innalzare il livello di coscienza e produrre l'ispirazione a partire da una veglia lucida?

Unità e continuità culturale, identità regionale

Nel corso di varie migliaia di anni, tradizioni stabili hanno assicurato la maturazione di un simbolismo con uno sviluppo continuo dalla prima manifestazione artistica fino alla fine del Magdaleniano. Questa continuità è tanto più significativa in quanto l'equipaggiamento materiale si è rinnovato periodicamente, così come viene espresso nelle successioni culturali create dagli storici, come il chatelperroniano, l'aurignaziano, il gravettiano, il solutreano e il magdaleniano... Un archeologo del futuro, cercando di suddividere in modo espressivo la nostra storia dal Medioevo in avanti, creerebbe probabilmente la scala cronologica seguente: archiano, balestriano, archibugiano, moschettiano, fuciliano, missiliano, ecc., cosa che renderebbe evidente la discontinuità progressiva del nostro equipaggiamento militare, ma che non corrisponderebbe in nessun modo alla continuità reale delle nostre tradizioni religiose. Lo stesso vale per la Preistoria: l'aurignaziano non è un tipo d'uomo, né una lingua, ma un tipo di zagaglia e sotto la superficie dei criteri tecnici (innanzitutto riferiti alla caccia), tutto manifesta una continuità... L'arte è precisamente la testimonianza più chiara di questa continuità. L'arte paleolitica europea è omogenea e continua e ciò implica la continuità e l'omogeneità culturali dei gruppi umani coinvolti. E' possibile che una tale zagaglia sia arrivata dall'Oriente o dal Sud e sia stata adottata con entusiasmo, ma senza interrompere il filo delle tradizioni religiose, che erano il supporto delle tradizioni artistiche.⁴⁵

Questa omogeneità non è un' "uniformità" e la continuità temporale non è un "conservatorismo". E' evidente che si tratta in questo caso della prima espressione strutturata e sistematizzata, attraverso l'arte visuale, di uno stesso sistema di registri, di significati, di rappresentazioni interne, di un sistema

⁴⁵ André LEROY-GOURHAN, *La préhistoire de l'art occidental*, Mazenod, Paris, 1965-72

visibilmente condiviso, che traduceva una sensibilità e una spiritualità comuni. Si tratterebbe allora di un fenomeno interno comune, capace di trascendere le separazioni e le differenze esterne, di creare e di perpetuare un'unità e un'identità culturale su scala continentale. E se questa "trascendenza sociale" si è potuta produrre, certamente c'erano le condizioni che l'hanno permesso: uno stesso tipo di esperienze interne associate ad uno stesso tipo di spazi; esperienze non sottomesse alle variazioni delle congiunture della vita quotidiana, ma all'immagine delle grotte, preservate anch'esse dai cambiamenti naturali; luoghi "immobili" e "eterni", in contrasto col "nomadismo" e la "finitudine".

E anche se in ogni nuovo luogo la tribù ricreava un nuovo centro di gravità fisico su scala ridotta (l'abitazione-focolare), è molto probabile che una delle funzioni delle grotte decorate sia stata quella di servire da centro di riferimento stabile per un insieme umano più importante. Un "centro di gravità collettivo" (in realtà "dei centri" al plurale, perché si tratta di un policentrismo, come in tutte le società nomadi) presente innanzitutto fisicamente, ma anche in modo compresente, perché, essendo nomadi, le tribù non restavano a lungo accanto alla "loro" grotta. Rimettendosi in cammino, portavano con sé non la grotta ma il suo ricordo, una grotta intangibile, un'immagine: la grotta dipinta come centro di riferimento tangibile e poi intangibile, il cui significato continuava ad operare dalla "compresenza". Il nomade non si radica fisicamente, si radica mentalmente. La grotta certamente non era solo un spazio fisico esterno, ma corrispondeva a uno spazio interno e a un stato interno specifico; secondo noi corrispondeva alla coscienza ispirata. Questo centro di gravità dava allora riferimento e unità psichica a tutto un continente.

Grazie ai metodi di datazione sappiamo che le grotte non erano frequentate con permanenza; persino centinaia o migliaia di anni, quindi parecchie generazioni, separano talvolta le differenti realizzazioni artistiche. In questo senso, gli archeologi parlano più volentieri di numero di "eventi" che di durata della "frequentazione".

Sembra che gli artisti - o forse dovremmo chiamarli "cercatori di senso e di trascendenza che si esprimono artisticamente" -, realizzassero le loro opere e ripartissero senza rivederle mai più. Così, l'esperienza tradotta in immagini era proiettata sullo schermo del loro spazio di rappresentazione, che coincideva con le pareti della grotta; nello stesso momento in cui queste rappresentazioni interne erano "incise" nella memoria individuale e collettiva, esse venivano incise anche materialmente sulle pareti fisiche per la posterità. E poiché l'azione di incidere (o di disegnare) sulle pareti era incisa anche nella memoria, queste "incisioni" interne-esterne, rafforzate nel ricordo, agivano poi in compresenza. Se in seguito erano ricoperte da altre incisioni, ne guadagnavano in potenza.

E' veramente interessante osservare la grande quantità di incisioni sovrapposte (ma anche di pitture), un gran numero delle quali è il punto di partenza per nuove creazioni. La sovrapposizione, soprattutto delle incisioni, è così

importante che un artista era obbligato a finire interamente la sua opera in una sola sessione, altrimenti non avrebbe potuto ritrovare ciò che aveva cominciato. Quest'apparente "mancanza di rispetto" verso le realizzazioni precedenti può stupire, poiché in queste grotte immense c'era sufficiente spazio affinché tutti potessero incidere le loro figure senza coprire quelle eseguite in precedenza. Sembra dunque che ciò fosse intenzionale e che l'obiettivo non fosse tanto che le opere venissero "viste", ma piuttosto l'atto in sé di realizzarle. E se, inoltre, la continuità temporale e la trascendenza erano davvero i valori centrali, allora sì che ciò aveva un senso: quello della catena delle azioni, della trasformazione di un'azione in un'altra, tessendo il filo dell'eternità... *Le azioni compiute in vita continuano a operare e la loro influenza non si potrà mai fermare. Questa catena di azioni innescata in vita non può essere fermata dalla morte...*⁴⁶

E quando ci si ritrova nella profondità di queste grotte, è innegabile – la maggior parte dei visitatori lo conferma – che le pareti irradiano Vita e Senso.

Conclusione

Dopo la scoperta del fuoco, l'uomo amplifica il suo spazio esterno fisico - esce dal suo ambiente d'origine migrando verso altri continenti - così come il suo spazio interno, cercando di superare anche qui i suoi limiti abituali. Era già nomade e ora diventerà anche esploratore e creatore sempre più impegnato. Penetrerà dunque nella profondità delle grotte grazie alla luce artificiale del fuoco e allo stesso tempo avanzerà con la luce della sua intenzionalità e con la forza del suo Proposito verso le profondità del suo spazio di rappresentazione, per poi trascenderlo. Benché le sue prime esperienze siano state probabilmente accidentali, sembra che in seguito le abbia intenzionalmente ricercate e una serie di indizi suggeriscono che ci sia riuscito.

In effetti, le nostre esperienze all'interno delle grotte – a dire il vero inaspettate – e poi le sperimentazioni intenzionali in queste grotte, seguite dallo studio allegorico e simbolico dei dipinti che contengono, ci hanno portato alla conclusione che i limiti spazio-temporali sono stati superati nei fatti.

Non possiamo provare l'uso di specifici procedimenti, ma alcuni fattori, come per esempio l'effetto "vasca di deprivazione sensoriale" e la morfologia (azione di forma) delle grotte, così come l'impulso di un Proposito potente, hanno certamente favorito esperienze di tutti i tipi, compresa quella della coscienza ispirata.

Inoltre la tecnica e lo stile artistici rivelano una visione ampia e profonda, propria di una coscienza più lucida.

⁴⁶ SILO, *Il Messaggio di Silo*, Macro Edizioni, 2008

La grotta dipinta è un universo poetico e mitico che testimonia un'altra realtà e a sua volta trasporta in quest'altra realtà: un mondo di significati. Vita, Forza, Direzione, Libertà, Pace, Unità, Bellezza: un Paradiso estatico ma non statico, un "tutto coerente" dove gli opposti non si oppongono, una struttura di coscienza ispirata. L'ispirazione proviene da oltre i limiti dello spazio di rappresentazione, ma i suoi effetti si traducono in questo spazio interno (mentale), per poi essere materializzati con grande talento sulle pareti dello spazio esterno (fisico).

Inoltre la grande omogeneità tematica e stilistica delle opere, al di là delle peculiarità locali, in una regione così vasta (delle grotte lontane geograficamente sono state dipinte nello stesso periodo), indica un sistema di registri e rappresentazioni comuni.

Secondo noi, l'arte parietale non riflette un sistema di valori e di credenze di tipo religioso (con divinità) o magico (nel senso della superstizione). Si tratterebbe di un'arte che esprime un Proposito trascendente e una spiritualità basata sull'esperienza "diretta" della Presenza del Sacro, esperienza tradotta con i valori e le credenze dell'epoca. Fu forse anche un'esperienza le cui conseguenze sono state precisamente un nuovo sistema di valori e di credenze basato sull'Unità.

IV - Una "Scuola delle Forme"?

La tecnica evoluta delle pitture paleolitiche rivela che non sono opere di dilettanti, ma di persone del mestiere che avevano impiegato una parte notevole della loro vita nel tirocinio e nella pratica dell'arte. I molti "schizzi", "abbozzi" ed "esercizi" corretti che si sono rinvenuti, fanno pensare anzi ad una sorta di attività artistica specializzata, con scuole, maestri, orientamenti e tradizioni locali.⁴⁷

Come abbiamo visto, l'arte parietale presenta una grande omogeneità tematica e stilistica, al di là delle particolarità locali. Le Veneri a tutto tondo presentano questa stessa omogeneità, malgrado le loro rispettive specificità. Inoltre ci sono numerosi punti in comune tra le Veneri e l'arte parietale.

Eccone alcuni esempi:

Lo stile naturalistico ma non realistico (deformazioni intenzionali per accentuare certe parti del corpo); l'assenza di piedi e di basamento della Venere (che non può mantenersi eretta) e l'assenza di suolo su cui gli animali potrebbero appoggiarsi, quindi nei due casi l'assenza di qualsivoglia legame con una base materiale e l'impressione di sospensione; le Veneri, esattamente come gli animali, possiedono un corpo grosso e forte, tuttavia entrambi sembrano leggeri e pacifici; inoltre nei due casi siamo di fronte a una tecnica pittorica e scultorea che parte dal volume e crea il volume, la tridimensionalità, che rappresenta il suo oggetto come un'entità-unità-globalità, una struttura, un tutto coerente in cui regna l'armonia degli opposti; in entrambi i casi, l'artista esprime una visione sferica e la profondità del punto di osservazione.

Quest'arte intenzionale, codificata, omogenea, strutturata e sistematizzata lascia supporre l'esistenza di una "corrente artistica" e forse persino di una "scuola d'arte visiva", la prima al mondo. Quest'arte, che riflette una grande tecnica e una sensibilità estetica indubitabile, non è semplicemente una "fabbrica del bello", ma un'attività sacra (in modo del tutto simile a quella del maneggio del fuoco). Essa avrebbe lo scopo di tradurre artisticamente la bellezza del sacro, di captare visivamente un'armonia, una forza, una direzione inafferrabile e invisibile, di rappresentare allegoricamente e simbolicamente un'essenza e un senso non rappresentabili, di formalizzare ciò che non ha forma. Insomma, una scuola delle forme per tradurre la Realtà senza forma e/o per creare le condizioni per entrare in contatto con questa. Comunque sia, sembra che questa sia la prima manifestazione mediante la quale l'uomo cerca di codificare, sistematizzare e trasmettere di generazione in generazione una conoscenza (procedimenti) per tradurre formalmente (visivamente) l'esperienza di un piano trascendente e probabilmente anche per entrare in contatto con esso. Si potrebbe forse parlare almeno di un primo "ufficio iconografico", che avrebbe potuto costituire uno stile di vita centrato sul contatto col sacro, il cui centro di gravità era uno stato di coscienza ispirato.

⁴⁷ Arnold HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, Einaudi, 2001

Epilogo

Ténetor III si fermò nella caverna. Era in grado di uscire nello spazio esterno. "Quale spazio esterno?", si domandò. Sarebbe bastato togliersi il casco per ritrovarsi seduto nella camera anecoica. Alle prese con questo dubbio, ricordò la scomparsa di Ténetor II e l'informazione incoerente che il cristallo aveva fornito quando era stato attivato: una monotona olografia in cui l'esploratore appariva cantando qualcosa che somigliava ad un lungo lamento. Questo era tutto. Ma ricordò anche la voce del suo maestro; udì i versi che tanto tempo prima questi aveva fatto ondeggiare come brezza marina; ascoltò la musica d'archi ed il suono dei sintetizzatori; vide le tele fosforescenti ed i dipinti che crescevano sulle pareti di manganese flessibile; sfiorò di nuovo con la sua pelle le sculture sensibili... Da lui aveva ricevuto la dimensione di quell'arte che toccava gli spazi profondi, profondi come gli occhi neri di Jalina, profondi come quel tunnel misterioso. Respirò forte ed avanzò verso l'uscita della grotta.

Era un bel pomeriggio in cui i colori sembravano esplodere. Il sole tingeva di rosso i profili delle montagne mentre i due fiumi lontani serpeggiavano tra bagliori di oro ed argento. Allora Ténetor III assistette alla scena che l'olografia aveva mostrato in modo frammentario.

Lì stava il suo predecessore che cantava rivolto alla Mesopotamia:

*Oh, Padre, trai dal recondito le lettere sacre.
Avvicina quella fonte in cui ho sempre potuto vedere
i rami aperti del futuro!*

E mentre il canto si moltiplicava in echi lontani, in cielo apparve un punto che si avvicinava velocemente. Ténetor regolò lo zoom su quella distanza ed allora vide chiaramente delle ali ed una testa d'aquila, un corpo ed una coda di leone, un volo maestoso da nave, un metallo vivo, un mito e una poesia in movimento che rifletteva i raggi del sole calante. Il canto continuava mentre si delineava la figura alata che allungava le sue forti zampe di leone. Allora si fece silenzio ed il grifone celeste aprì l'enorme becco d'avorio per rispondere con un grido che, rotolando per le vallate, ridestò le forze del serpente sotterraneo. Alcune pietre alte si sgretolarono sollevando nella caduta nuvole di sabbia e di polvere. Ma tutto si placò quando l'animale si posò dolcemente a terra. Allora un cavaliere saltò giù davanti all'uomo che ringraziò dentro di sé per l'arrivo tanto atteso del padre.

Ed il cavaliere tirò fuori da una bisaccia appesa al grifone un libro grande, antico come il mondo. Poi, seduti sul suolo pietroso dai mille colori, padre e figlio respirarono il tramonto; si guardarono a lungo ed

aprirono il vecchio volume. Ad ogni pagina si affacciavano sul cosmo; in una sola lettera videro muoversi le galassie a spirale, gli ammassi globulari aperti. I caratteri danzavano sulle antiche pergamene ed in essi si leggeva il movimento del cosmo.

Quindi i due uomini (ammesso che fossero uomini) si alzarono in piedi. Il più vecchio, con i suoi lunghi abiti scomposti e mossi dall'arbitrio del vento, sorrise come nessuno aveva mai potuto sorridere in questo mondo. Nel cuore di Ténedor III risuonarono le sue parole: "Una nuova specie si aprirà all'Universo. La nostra visita è terminata!". E nient'altro.

Nient'altro.

Davanti agli occhi di Ténedor stavano i fiumi che serpeggiando tra bagliori di oro e argento si trasformavano a momenti nelle ramificazioni arteriose e venose che irroravano il suo corpo. Nel rettangolo del visore apparivano i suoi polmoni che rivelavano l'ansimare della respirazione e questo gli fece comprendere da dove veniva il battito delle ali del grifone. Ed in un angolo della sua memoria seppe ritrovare le immagini mitiche che aveva visto plasmarsi con tanto realismo.

Decise di tornare alla grotta mentre osservava la colonna alfanumerica che scorreva su un lato dello schermo. Immediatamente il riquadro mostrò il movimento che, in maniera quasi impercettibile, le sue immagini gli inducevano nelle gambe e così penetrò nella caverna. "So quel che faccio," pensò, "so quel che faccio!". Ma queste parole dette tra sé rimbombarono all'esterno, giunsero al suo udito dal di fuori. Guardando la parete rocciosa sentì frasi che si riferivano ad essa... Stava infragendo la barriera delle espressioni verbali in cui si incrociano i vari sensi; forse per questo ricordò quei versi che il suo maestro recitava:

*A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu:
voyelles. Je dirai quelque jour vos naissances latentes⁴⁸*

Poi vide una pietra le cui punte si aprivano come fiori colorati ed in quel caleidoscopio comprese che stava rompendo la barriera della visione. Ed oltrepassò tutti i sensi come fa l'arte profonda quando arriva a toccare i limiti dello spazio dell'esistenza.

Sollevò il casco e si ritrovò nella camera anecoica ma non era solo. Per qualche motivo l'intera sezione gli stava attorno. Jalina lo baciò dolcemente mentre l'impazienza dei presenti si faceva sentire con forza.

⁴⁸ Prima strofa della poesia di RIMBAUD, *Vocali*.

- Non dirò niente! - furono le scandalose parole di Ténedor. Ma poi spiegò che si sarebbe subito dedicato ad elaborare un rapporto che gli altri non avrebbero dovuto conoscere fino a quando ciascuno non avesse fatto la propria parte. Così si decise che, uno dopo l'altro, i membri della sezione avrebbero fatto il viaggio nello spazio virtuale puro. Alla fine i dati privi di influenze reciproche sarebbero stati elaborati e soltanto allora sarebbe arrivato il momento di cominciare a discutere. Perché se tutti avessero riconosciuto lo stesso paesaggio nello spazio virtuale puro, il Progetto si sarebbe realizzato. Ed in che modo lo si sarebbe fatto arrivare a tutto il mondo? Nel modo utilizzato per qualunque tecnologia. Inoltre i canali di distribuzione erano stati aperti da quella rete di persone eccezionali che erano andate oltre il guscio di esteriorità a cui il genere umano era stato ridotto. Ora egli sapeva di esistere e che tutti gli altri esistevano e che questa era la prima di una lunga serie di priorità.

- Come mi rallegro ascoltarla, signora Walker. Come mi rallegro! Ma mi dica, in quale momento tutto è cominciato a cambiare?... Quando ci siamo resi conto che esistevamo e che, quindi, esistevano anche gli altri? Adesso so che esisto, che sciocchezza! Non è vero, signora Walker?

- Non è affatto una sciocchezza. Io esisto perché lei esiste e viceversa. Questa è la realtà, tutto il resto è una sciocchezza. Credo che i ragazzi di... come si chiamava? Qualcosa di simile a "L'Intelligenza Lenta"?

- Il Comitato per la Difesa del Sistema Nervoso Debole. Nessuno li ricorda, per questo ho dedicato loro dei versi.

- Sì, sì. Bene, i ragazzi si sono dati da fare per mettere le cose in chiaro. In verità non so come abbiano fatto ma lo hanno fatto. Altrimenti ci saremmo trasformati in formiche od in api od in trifinus melancolicus! Non ci saremmo accorti di niente. Almeno per un po' di tempo; forse noi non avremmo vissuto quello che stiamo vivendo. Mi dispiace solo per Clotilde e Damián e per tanti altri che non sono riusciti a vedere il cambiamento. Erano davvero disperati e la cosa più grave è che non sapevano perché. Ma guardiamo al futuro.

- E' così, è così. Tutta l'organizzazione sociale, se possiamo chiamarla così, sta crollando. In così poco tempo si è completamente sfaldata. E' incredibile! Ma questa è una crisi che vale la pena di essere vissuta. Alcuni si spaventano perché credono che perderanno qualcosa, ma che cosa potranno perdere? Proprio adesso stiamo dando forma ad una società nuova. E quando avremo sistemato per bene la nostra casa, faremo un nuovo balzo in avanti. Allora sì che potremo dedicarci alle colonie planetarie, alle galassie ed all'immortalità. Non mi preoccupa il fatto che in futuro potremo commettere qualche nuova sciocchezza perché ormai saremo

cresciuti e, a quel che sembra, la nostra specie riesce a cavarsela proprio nei momenti più difficili.

- Hanno cominciato con i programmi dello spazio virtuale. Li hanno montati in modo tale che tutti hanno voluto mettersi a giocare e così ben presto le persone si sono rese conto di non essere delle figure piatte ritagliate. Si sono resi conto di esistere. I ragazzi sono stati il fermento di qualcosa che sicuramente doveva accadere, altrimenti non si spiegherebbe la rapidità della cosa. La gente ha preso tutto nelle proprie mani, era ora! La conclusione della storia è stata spettacolare, perché l'ottantacinque per cento della popolazione mondiale ha sognato o ha visto il leone alato ed ha anche sentito le parole del visitatore che tornava nel suo mondo. Io l'ho visto, e lei?

- Io l'ho sognato.

- E' la stessa cosa... Visto che questa è la prima volta che parliamo, le sembrerà troppo se le chiedo un grande favore?

- Su, avanti, signora Walker. Stiamo vivendo in un mondo nuovo ed ancora facciamo fatica a trovare modi più aperti di comunicazione.

- Mi leggerebbe le sue poesie? Immagino che siano inefficienti, arbitrarie e, soprattutto, confortanti.

- Proprio così, signora Walker. Sono inefficienti e confortanti. Gliel leggerò, quando lei vorrà. Le auguro una bellissima giornata.⁴⁹

⁴⁹ SILO, *Il giorno del leone alato*, Opere complete, Multimage, 2000.

Conclusioni finali

Futuro lanciò un sguardo "all'indietro", illuminando questa prima tappa del Processo umano.

Aveva chiesto al suo archeologo virtuale di scavare nella regione mentale di quest'epoca e di portargli alcune vestigia - delle "immagini dense" - per ravvivare i suoi registri.

Ora si ricordava meglio: era l'epoca di Sapiens, di quest'uomo che aveva chiamato se stesso "colui che sa". Futuro sorrise divertito: quale audacia! Affermare non ciò che è, ma l'aspirazione di ciò che non è ancora. Sì, Sapiens ha voluto sempre "conoscere", anche se all'inizio dimenticava spesso il suo Proposito e si confondeva regolarmente "credendo di sapere". Ma in realtà non era così stupefacente che egli aspirasse alla Conoscenza, perché era nato da un'Esperienza, quella del "Riconoscimento" del Fuoco; inoltre alla sua nascita aveva ricevuto nel suo "equipaggiamento" tutto il necessario per giungervi, specialmente la Direzione. Doveva solo imparare a utilizzare il suo potenziale e certamente questo apprendistato aveva avuto i suoi alti e bassi...

Sì, Sapiens ha sempre saputo in fondo a se stesso che il motore che l'aveva posto nella Storia era la ribellione contro la morte, la "finitudine", e che la sua missione era di trascenderla per accedere alla Buona Conoscenza, al Senso... Fece qualche notevole progresso su questo Cammino, particolarmente quando produsse il fuoco: momento indimenticabile e determinante per la sua evoluzione. E' del resto in quel momento che cominciò a lanciarsi intenzionalmente alla ricerca della Trascendenza, poiché l'intuizione gli suggeriva che c'era una relazione tra questo fuoco esterno, diventato ormai "immortale" e questa "presenza", quest'altro "fuoco" che sentiva talvolta dentro di sé...

Futuro esaminò più da vicino le prime tracce materiali lasciate da Sapiens, le prime testimonianze artistiche dei suoi tentativi di trascendenza biologica, sociale e spirituale e trovò che come inizio erano veramente ammirevoli. Sì, questo giovane Sapiens aveva dato alla sua crisi esistenziale una risposta spirituale, trasformando la sua ricerca di sopravvivenza in ricerca di trascendenza e il suo impegno gli valse l'ispirazione del Profondo. Esperienza che tradusse con molto talento e lucidità in miti "plastici", miti che avevano generato una spiritualità, spiritualità che aveva dato luogo a una cultura (chiamata "paleolitica" da alcuni ignoranti del XX secolo), una cultura che aveva dato identità, unità e continuità a una vasta regione (chiamata "Europa" a partire dal XVI secolo). Sì, gli uomini di quell'epoca e di quella regione avevano fatto la loro parte.

In seguito, Sapiens aveva prodotto ancora altri momenti "luminosi", sebbene intervallati da lunghi periodi più o meno oscuri. Egli infatti avanzava solamente quando era in crisi e ogni volta che le cose si aggiustavano un poco, si distraeva. L'ombra della morte riguadagnava allora il suo cuore e l'illusione dei

limiti spazio-temporali imprigionava di nuovo la sua coscienza. Il suo Proposito non era più al centro e così il vuoto non era più uno spazio di ispirazione, ma di nonsenso.

Nel XX secolo un erudito⁵⁰ aveva saputo illustrare questa situazione ispirandosi ad un mito⁵¹ :

Si tratta della leggenda di Parsifal e del Re Pescatore, in cui si ricorda la misteriosa malattia che paralizzava il vecchio Re, detentore del segreto del Graal. Del resto non era il solo a soffrire. Intorno a lui tutto cadeva in rovina, si sgretolava: il palazzo, le torri, i giardini. Gli animali non si moltiplicavano più, gli alberi non davano più frutti, le sorgenti inaridivano. Numerosi medici avevano tentato di curare il Re Pescatore, senza il minimo risultato. Giorno e notte arrivavano cavalieri e tutti esordivano chiedendo notizie sulla salute del Re. Un solo cavaliere - povero, sconosciuto, perfino un po' ridicolo - si permise di ignorare il cerimoniale e i convenevoli. Il suo nome era Parsifal. Senza tenere conto del cerimoniale di corte, si rivolse direttamente al Re, senza nessun preambolo, chiedendogli: "Dov'è il Graal? " All'istante tutto si trasformò: il Re si alzò dal suo letto di sofferenza, i fiumi e le fontane ricominciarono a scorrere, la vegetazione rinacque, il castello si restaurò miracolosamente. Le poche parole di Parsifal erano bastate per rigenerare la Natura intera. Ma queste poche parole costituivano la domanda centrale, l'unico problema che poteva interessare non solo il Re Pescatore, ma il Cosmo intero: dove si trovava il reale per eccellenza, il sacro, il Centro della vita e la fonte dell'immortalità? Dove si trovava il Santo Graal? Prima di Parsifal nessuno aveva pensato di porre questa domanda centrale - e il mondo periva a causa di questa indifferenza metafisica e religiosa, a causa di questa mancanza di immaginazione e dell'assenza del desiderio del Reale... Perché spesso la morte - come sembra mostrare questo frammento mitico - non è altro che il risultato della nostra indifferenza di fronte all'immortalità.

Per fortuna, nei momenti veramente critici, degli esseri un po' speciali portarono il clamore della specie fino agli spazi profondi, da cui ritornarono col soffio potente della Bontà e della Saggezza per sgombrare il Centro dalle nuvole delle illusioni e per ravvivarvi la fiamma del Proposito.

E proprio verso la fine di questo XX secolo di "coscienza infelice", apparve un "Messaggero del Profondo" per ricordare le domande centrali: *Chi sono?, Dove vado?*⁵² e per mostrare la via che conduceva alle risposte. Col suo sguardo trascendente, questo Messaggero ricordò all'uomo che era

⁵⁰ Mircea Eliade, 1907-1986, storico delle religioni, mitologo e romanziere.

⁵¹ Mircea Eliade, *Immagini e simboli*, op.cit.

⁵² SILO, *Il Messaggio di Silo*, op.cit.

ancora giovane, che il suo sviluppo non era ancora compiuto, che aveva tutto per accedere a una forma di coscienza superiore e allo spirito immortale, secondo il tipo di vita che conduceva...

Così lasciò il suo insegnamento nella coscienza di alcuni precursori e si assicurò che attraverso di essi l'esperienza sarebbe continuata e si sarebbe irradiata ... La sua missione era di creare le condizioni per il nuovo salto della specie, poiché malgrado alcuni innegabili progressi interni-esterni, la struttura psicofisica dell'uomo era sempre la stessa dalla sua nascita. Aveva sempre la stessa forma mentale e non aveva ancora risolto la sua sofferenza di fondo, perché l'immortalità non era ancora stata acquisita in quanto esperienza come, a suo tempo, l'esperienza del fuoco.

Certamente ci sono stati fin dall'inizio individui e insiemi umani che avevano fatto delle incursioni nel Profondo e ne avevano tradotto i "segnali" in modo ispirato, con le forme culturali delle loro rispettive epoche, ma l'intera specie non aveva mai fatto l'esperienza in modo concomitante. Su un pianeta ormai mondializzato, poteva finalmente darsi questa sintonia d'insieme indispensabile per il grande salto, in modo da produrre la mutazione tanto attesa.

E quando il Messaggero osservò le recenti scoperte degli scienziati, che non solo cominciavano a provare tutto ciò che egli aveva predetto già quarant'anni prima, ma che avevano anche risolto la questione dell'immortalità biologica producendo la "vita sintetica"⁵³, pensò che c'erano ormai abbastanza indicatori per affermare che un nuovo "orizzonte spirituale" stava emergendo e che, di conseguenza, neppure la nascita spirituale avrebbe tardato.

Allora festeggiò e lasciò questo spazio-tempo perché il Profondo l'aspettava per nuove missioni.

Poi Futuro illuminò col suo sguardo gli ultimi istanti di questo primo ciclo del processo umano. In effetti, tutto, assolutamente tutto, era cambiato quando l'immortalità non era ormai più una speculazione, una speranza, un sospetto, una credenza, ma una certezza proveniente dall'Esperienza. L'essere umano poteva finalmente intraprendere una nuova tappa nella spirale della sua evoluzione. Avendo superato la paura della morte e il nonsenso, la sua energia non era più ostaggio del dolore e della sofferenza, la sua forza non era più sprecata in fughe e compensazioni, la sua vita non era più destrutturata dalle contraddizioni, la sua mente non era più velata dalle illusioni; poteva quindi disporre di sufficiente energia per dedicarsi ad una "vita poetica" e costruire una cultura fondata sulla Buona Conoscenza, sulla Coerenza e sul Senso. Così, dopo aver prodotto il "fuoco della coscienza", Sapiens riuscì infine a produrre il "fuoco dello spirito immortale", capace di evolversi senza limiti, al di là del corpo ed al di là dell'anima.

⁵³ Nel maggio 2010 Craig Venter (biologo americano) e la sua equipe annunciano la creazione della prima cellula vivente sintetica, ossia interamente derivata da un cromosoma sintetico.
Trattato sulla vita sintetica: Joel De Rosnay, autore di *Et l'Homme crée à la vie*, Editions Les liens que libèrent, Paris 2010.

*Ma come potrebbe ciò che è mortale generare qualcosa di immortale?
Forse dovremmo domandarci come è possibile che ciò che è
immortale generi l'illusione della mortalità.*⁵⁴

Futuro si ricordò ancora che l'inizio del nuovo ciclo era stato chiamato "l'era della Bontà, dell'Ispirazione e dell'Imprevedibile". Quanto a Sapiens, sebbene cominciasse a meritare un po' di più il suo nome, cessò di chiamarsi così. In effetti, smise semplicemente di chiamarsi, perché ormai non era più quello di prima e il nuovo "se stesso" era ineffabile.

Ariane Weinberger
arianeweinberger@gmail.com

Centro di Studio
Parchi di Studio e di Riflessione
La Belle Idée

Settembre 2011

Traduzione dal francese di
Anna Polo, Massimo Solinas e
Antonella Freggiaro
Dicembre 2012

⁵⁴ SILO, *Discorso del 4 maggio 2004*, Punta de Vacas.

Bibliografia

- AUJOULAT, Norbert, *Lascaux, Le geste, l'espace et le temps*, Le Seuil, Paris, 2004.
- AMMANN, Luis, *Autoliberazione*, Multimage Associazione Editoriale, Firenze, 2002.
- CABALLERO, José, *Morfologia*, Ed. Antares, Madrid, 1997.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard Idées, Parigi, 1963
- ELIADE, Mircea, *Immagini e simboli. Saggi sul simbolismo magico e religioso*, Milano: Jaca Book, 1981/2007.
- HAUSER Arnold, *Storia sociale dell'arte*, Einaudi, 2001.
- LEROI-GOURHAN, André, *La préhistoire de l'art occidental*, Mazenod, Paris, 1965-1972
- LOTTI, Agostino, *Spazialità e Temporalità nella pittura, nella scultura e nell'architettura, nel momento in cui si manifesta una nuova spiritualità: la spiritualità nel Paleolitico*, www.parcoattigliano.eu
- Materiale della scuola, *Le Quattro Discipline*, www.parclabelleidee.fr
- PERLES, Catherine, *Preistoria del fuoco*, Einaudi 1983
- PLASSARD, Frédéric, e PLASSARD, Jean, *Figures inédites de la Grotte de Rouffignac*, Paris, Éditions du CNRS, 2001, Gallia préhistoire n°42.
- SILO, *Appunti di psicologia*, Multimage Associazione Editoriale, Firenze, 2008.
- SILO, *Il Giorno del Leone Alato*, in *Opere Complete Vol. 1*, Multimage Associazione Editoriale, Firenze, 2000.
- SILO, *Il Messaggio di Silo*, Macro Edizioni, 2008.
- TOYNBEE, Arnold J., *L'histoire*, Bibliothèque historique Payot, Paris, 1996
- VIALOU, Denis, *Cacciatori e artisti*, Electa Gallimard, 1997.

Riassunto

Il principale interesse di questa ricerca è cercare le risposte alle seguenti domande: qual è la più antica traccia di manifestazione del Proposito e di esperienza trascendente? Come e in quale contesto questa esperienza si è prodotta? In quale forma è stata tradotta nel mondo?

Circa un milione di anni fa l'ominide per la prima volta si oppone radicalmente ai diktat della Natura, al suo istinto di conservazione e si avvicina al fuoco, invece di fuggirlo come tutti gli animali. Grazie a questo atto di "disobbedienza", egli inizia a trascendere la sua animalità e a far nascere la sua umanità. L'essere umano nasce da un'esperienza, quella del "Riconoscimento del Fuoco". Nasce da un'ispirazione che diventerà un'aspirazione: un Proposito che lo supera e che lo spinge a superarsi in una direzione trascendente. All'istinto di sopravvivenza si aggiungerà allora un'intenzione di vita, di continuità e di immortalità. Un "proposito" e una "direzione" ormai impressi nella memoria di questo essere storico il cui modo di azione sociale trasforma la sua stessa natura; natura la cui caratteristica è precisamente quella di trascendere se stessa. Così, l'incontro col fuoco sarà seguito da un lungo processo di apprendimento e di evoluzione nel corso del quale nascerà la nostra specie, l'Homo Sapiens.

Una volta comprese meglio le condizioni di origine della ricerca di trascendenza, in quanto fenomeno intrinseco all'essere umano, dirigiamo la nostra attenzione su certi aspetti culturali del Paleolitico superiore (tra 35.000 e 10.000 anni fa) e più particolarmente sulle sue espressioni nel continente "europeo". In questa regione e in quest'epoca si trovano una grande quantità e qualità di produzioni artistiche sistematizzate, in particolare le "Veneri paleolitiche" e le "caverne decorate". Trentamila anni or sono l'arte pittorica e scultorea conosce una vera e propria esplosione. Questo corrisponde all'emergere di una nuova spiritualità, che nasce secondo noi in un contesto molto preciso: una crisi esistenziale provocata dall'estinzione dell'uomo di Neanderthal, fenomeno al quale l'Homo Sapiens assisterà lungo un periodo di circa 10.000 anni. Quest'arte infatti sorge solamente là dove Sapiens coabita con Neanderthal, dalla Penisola Iberica fino agli Urali e all'Asia Centrale e soprattutto proprio nel momento in cui Neanderthal scompare definitivamente! Sapiens darà allora alla propria crisi esistenziale una risposta spirituale: trascendere i suoi limiti apparenti, tra i quali il più sofferente è la limitazione della vita causata dalla morte, dalla "finitudine". L'essere umano disubbidirà una volta di più ai determinismi, cercando l'esperienza della trascendenza immortale.

Studiando da vicino - dal punto di vista morfologico e mediante un'analisi allegorica e simbolica - le Veneri paleolitiche e l'arte parietale sembra che la ricerca di trascendenza biologica, sociale e spirituale sia stata al centro della cultura del Paleolitico superiore "europeo" e che il contatto con gli spazi sacri sia stato non solo ricercato, ma anche sperimentato nella pratica.

La "Venere paleolitica", al di là della sua apparente semplicità, è carica di profondi e molteplici significati. Non è la rappresentazione di una donna in senso realistico, né di una dea in senso neolitico; la Venere è un mito plastico, che rappresenta il mito del fuoco, la sacralità della "madre mitica", la creazione e la continuità della vita, la trascendenza. La Venere non è solo l'espressione della ricerca di trascendenza biologica, sociale e spirituale, è anche la testimonianza dell'esperienza trascendente e la sua traduzione. Non sappiamo se questa esperienza fosse o no il frutto di procedimenti sistematizzati, ma basandosi su alcuni indizi topografici non è da escludere che una delle vie di predisposizione all'ispirazione e/o alcune delle tecniche avessero una dimensione morfologica.

Quanto alle grotte sotterranee, Sapiens penetra nelle loro profondità grazie alla luce artificiale del fuoco; nello stesso momento avanza con la luce della sua intenzionalità e la forza del suo Proposito nelle profondità del suo spazio mentale, per poi trascenderlo.

L'arte parietale testimonia infatti la trascendenza dei limiti dello spazio di rappresentazione e la traduzione di un mondo di significati provenienti da un'altra realtà. Vita, Forza, Direzione, Libertà, Pace, Unità, Bellezza: un Paradiso estatico ma non statico, un "tutto coerente" dove gli opposti non si oppongono, una struttura di coscienza ispirata, formalizzata con grande talento sulle pareti fisiche dello spazio esterno. Non possiamo sapere con precisione quali tecniche siano state utilizzate per entrare negli spazi e nei tempi sacri, né da quale livello di coscienza, ma gli indicatori ci lasciano supporre che la forte carica affettiva del Proposito e l'azione di forma delle grotte siano stati alla base dell'esperienza.

Quanto alle tecniche artistiche utilizzate per le Veneri e per l'arte parietale, esse testimoniano una coscienza lucida.

Quest'arte non riflette un sistema di valori e di credenze di tipo religioso (con divinità) o magico, ma una spiritualità basata sull'esperienza "diretta" della Presenza del Sacro, tradotta con i valori e le credenze dell'epoca. Forse è stata anche un'esperienza le cui conseguenze hanno determinato un nuovo sistema di valori e di credenze basato sull'Unità. La grande omogeneità tematica e stilistica delle grotte decorate e delle Veneri, in una regione così estesa (dalla Penisola Iberica fino agli Urali e una parte dell'Asia centrale) e per un periodo temporale così lungo (quasi 20.000 anni), ci permette infatti di concludere che uno stesso sistema di registri abbia dato luogo a una spiritualità comune, che a sua volta ha generato una cultura e un'identità regionale. Una delle sue manifestazioni è stata un "ufficio iconografico", che ha costituito, almeno per gli artisti, un stile di vita.

Terminiamo questo studio con alcune riflessioni sulle prospettive future. Malgrado i progressi innegabili a differenti livelli, la nostra specie si trova sempre nel suo primo grande ciclo evolutivo: la sua struttura mentale è sempre la stessa e la sua sofferenza di fondo non è ancora stata risolta, perché

l'immortalità non è acquisita in quanto esperienza comune, come, a suo tempo, è stata l'esperienza del fuoco. Su un pianeta ormai mondializzato, un'esperienza trascendente concomitante tradotta con Bontà e Bellezza potrebbe produrre finalmente le condizioni necessarie per un salto di coscienza e di conseguenza la mutazione tanto attesa della nostra specie.