

Gianluca Solla

Scrivere per immagini

La tecnica del segno tra preistoria e cinema

Abstract: The paper explores the hypothesis of images as foundation of human culture, starting from the analysis of Palaeolithic cave paintings. Far from being mere decorations, these figurative representations could be interpreted as primary forms of inscription of reality, grounded in a symbolic technology capable of transforming natural experience into a shared system of meanings. From this perspective, culture is understood as the faculty of generating signs and images endowed with semantic and communicative value, thus constituting an original matrix of collective memory.

1. La Scoperta

Di Marcel, uno dei ragazzi che nel 1940 scoprirono casualmente la grotta di Lascaux nella Francia meridionale, fu messa a verbale la seguente dichiarazione: “La nostra gioia era indescrivibile, un’orda di selvaggi impegnata in una danza di guerra non avrebbe fatto di meglio”. Nella semplicità dei suoi 18 anni Marcel coglie un punto essenziale che si ritroverà in tutte le trattazioni, più o meno dotte, della pittura rupestre nei vari siti in cui ne sono state scoperte le tracce: l’affetto della gioia ovvero di una meraviglia sconfinata, provata davanti allo spettacolo trasmesso al visitatore. Questa dimensione affettiva appare inseparabile dal momento cognitivo vero e proprio e dal riconoscimento delle figure antropomorfe o degli animali che si affacciano dalla superficie di quelle rocce su cui circa 20.000 anni fa ne furono tracciati i tratti. Quell’affetto accompagna il visitatore non solo all’ingresso delle sale decorate, ma anche nella scoperta dei dettagli, uno dopo l’altro, o anche solo nella permanenza dentro un silenzio che pare essere anch’esso antichissimo.

La comparsa di questa “gioia” selvaggia è un aspetto che è opportuno non lasciare inesplorato quando ci si interroghi sul rapporto tra tecnica e cultura, in particolare quando per tecnica intendiamo quella particolare scrittura prima della scrittura che è stata la pittura rupestre. Là qualcosa si inscrive all’interno della cultura o, più esattamente, è l’iscrizione di quei segni a far sì che qualcosa come una cultura possa iniziare a esistere e a muovere i suoi passi. A partire dalla pittura del Paleolitico proveremo a mostrare in che senso una cultura rappresenti non semplicemente un dato di fatto a cui fare ritorno, ma un dispositivo dinamico per abitare il presente e per guardare al futuro.

Georges Bataille, che pure riporta le parole di Marcel tra la documentazione del suo *Lascaux o la nascita dell’arte* (1955), non ne sviluppa la portata implicita, lui

che pure era il filosofo della “pratica della gioia”. Se le cita, è solo per raccontare i momenti che seguirono alla scoperta della grotta. Eppure, lui stesso non era rimasto immune al fascino inconfondibile che sprigionava da quelle pitture se è vero che nelle pagine del suo saggio la parola “miracolo” ritorna più volte e dà anche il titolo al primo paragrafo: *Il miracolo di Lascaux*.

Lascaux è un “miracolo” e anche l’impressione che suscita sul visitatore è miracolosa. Le origini della nostra civiltà sono, dunque, legate a questo sentimento intenso, per esprimere il quale Bataille stesso non trova di meglio che prendere in prestito un vocabolo di origine teologica. Una simile qualità miracolosa – argomenta Bataille – dev’essere attribuita non solo alla Grecia antica, come abitualmente facciamo, ma in maniera ancora più profonda alla preistoria della civiltà, di cui così poco sappiamo: “a Lascaux l’umanità ancor giovane misurò, per la prima volta, l’estensione della propria ricchezza. Della propria ricchezza, ossia del potere che essa aveva di raggiungere l’insperato, il *meraviglioso*”¹. L’esperienza di una gioia primitiva ha a che fare con una verità senza storia, che come tale non rientra all’interno delle categorie di cui disponiamo. Il suo carattere insituabile provoca una sorta di imbarazzo e di vertigine. All’interno della grotta non si incontra una qualche forma di passato storico, ma qualcosa che è più antico dell’antico, prima e fuori da ogni storia. Si tratta di un incontro che produce un effetto di disorientamento e che continuerà a farlo in tutti coloro che nelle pagine seguenti convocheremo in qualità di osservatori diretti della meraviglia e di una sorta di misteriosa intimità rispetto alle pitture rupestri.

Dove si situi la luce che la scoperta di Lascaux ha fatto risplendere e come vada intesa la sua “aura” miracolosa, per Bataille è chiaro: in quanto prima forma di arte ovvero di “opera d’arte disinteressata”², le pitture rupestri instaurano una via di comunicazione con le più remote origini degli esseri umani. Si tratta di una comunicazione “profonda, ma enigmatica”³ con le nostre stesse origini. Altrettanto profondi ed enigmatici risultano quelle pitture. Esse trasmettono a noi l’emozione potente che ci riconnega a un gesto remoto e, al tempo stesso, intimo a noi, come lo sono poche altre cose. Si tratta di una vicenda che risplende di una luce che è insieme prossima e lontanissima, vicina ma non familiare.

In poche battute a Bataille riesce una mossa teorica decisiva da un punto di vista filosofico, anche per la nostra riflessione. Gli riesce di avvicinarsi a quelle pitture senza mettere in gioco sin da subito una qualche capacità esegetica che, offrendone una lettura o una spiegazione, finisce sempre per seppellire la meraviglia (la “gioia” ovvero il “miracolo”) sotto la coltre funerea delle interpretazioni. Gli riesce di sottrarsi alla misera dialettica per cui l’emozione apparterrebbe alla dimensione elementare, fisica, ma che si tratterebbe poi sempre di superare attraverso il gesto

¹ G. Bataille, *La peinture préhistorique. Lascaux, ou la naissance de l’art*, Skira, Geneve 1955; tr. it. di L. Tognoli, *Lascaux. La nascita dell’arte*, Abscondita, Milano 2014, p. 20.

² Ivi, p. 16.

³ *Ibidem*.

dell'intelletto che interpreta, come se solo quest'ultimo fosse capace di istituire l'ordine della civiltà umana. Ecco perché, mostrando come qualcosa dell'umano nasca proprio in quelle pitture rupestri e non nell'interpretazione che pretende di spiegarle, è come se Bataille desse scacco a qualsiasi coazione ermeneutica, provando invece un altro gesto – all'apparenza minore, ma enormemente più potente – rispetto all'imposizione del senso nella cultura occidentale e della sua presunta trasferibilità. Egli prova a intessere la sua scrittura dell'emozione profonda provata all'interno della grotta. È appunto la scrittura ovvero la prosa filosofica del suo incedere, che si incarica di impregnarsi di quell'emozione e di restituirne non già il senso, ma l'evento. Così facendo, Bataille situa la sua riflessione sul confine prezioso, ma sul quale è così difficile mantenersi, dell'enigma di quei dipinti ovvero del loro carattere inintelligibile. Singolare che scriva: “Ci viene detto di paragonarli agli incantesimi di cacciatori bramosi di uccidere la selvaggina di cui vivevano, ma queste figure ci commuovono”⁴. Il perno di questa frase è, evidentemente, quella congiunzione avversativa, quel “ma”: *ma queste figure ci commuovono*. Del resto, è capitato a ciascuno di incontrare questa spiegazione: anche a noi è stato detto che la pittura rupestre era una preparazione alla caccia o un'espiazione per l'uccisione dell'animale o l'evocazione dello spirito della natura o anche tante altre cose. Ma la cosa che conta è, appunto, un'altra, ed è il fatto che queste figure ci commuovono: “ma queste figure ci commuovono”. In poche battute il genio di Bataille situa la questione nell'unico modo che realmente conti. Non si tratta qui di prendere partito per un gusto misticheggiante per l'indeterminatezza, quanto piuttosto di situare qualcosa dell'esperienza all'interno della scrittura e con essa della riflessione, al di là di ogni semplificazione dualistica. Così, solo qualche pagina più in là, si legge:

Insisto sullo stupore che proviamo a Lascaux. Questa straordinaria caverna non finirà mai di sconvolgere chi la scopre: non finirà mai di rispondere a quell'attesa del miracolo che costituisce, nell'arte come nella passione, l'aspirazione più profonda della vita. Spesso giudichiamo infantile questo bisogno di provare meraviglia, eppure non riusciamo a liberarcene. Ciò che ci appare degno di essere amato è sempre ciò che ci sconvolge, è l'insperato, l'insperabile. Come se, paradossalmente, la nostra essenza consistesse nella nostalgia di raggiungere ciò che consideravamo impossibile.⁵

È un'insistenza, quella che dà il tono al suo discorso, e questa insistenza proviene dall'esigenza di restituire l'esperienza di quella “straordinaria caverna” che ha visitato appena due anni prima che il libro fosse dato alle stampe: un'esperienza che il passo definisce a partire dal suo carattere infinito (“non finirà mai di sconvolgere”) irriducibile e insituabile a qualsiasi tentativo di ordinarla secondo l'ordine del sapere e i significati dell'interpretazione. C'è qualcosa di imbarazzante in tutto questo, deve aver avvertito Bataille, se è vero che ci sentiamo infantili nel provare meraviglia o nell'essere sconvolti dall'amore. Eppure, il desiderio di meravigliarsi va insieme,

4 *Ibidem.*

5 *Ivi*, p. 19.

all'interno dello stesso passo del saggio, niente di meno che con “l’aspirazione più profonda della vita”. È una “nostalgia” che è al tempo stesso un’“aspirazione”: un desiderio, ma soprattutto un indirizzo verso l’avvenire, una destinazione.

Per quanto le pitture rupestri possano creare un senso di disagio, tanta intensa è l’emozione che suscitano, e per quanto avvertiamo davanti a loro una sorta di “penosa sospensione”⁶ che ci confronta con il nostro non-sapere, la loro bellezza e la “simpatia”⁷ che suscitano in noi costituiscono una via d’accesso alle nostre stesse origini ovvero all’origine dell’umanità in quanto tale. Così anche *Lascaux o della nascita dell’arte* nasce non dalla volontà del suo autore, ma dall’emozione provata ovvero dal “fascino” sentito e subito sottoterra, al cospetto dell’apparizione di segni così prodigiosi e insperati. Bataille non smetterà di dirlo e, in un certo senso, di rivendicarlo: “È l’ambito al cui fascino obbediamo in questo libro: quello della caverna di Lascaux”⁸.

Ma aprirsi al fascino non è una faccenda immediata: occorre della poesia, occorre “un sentimento più autentico dell’uomo”⁹. Questa via è necessario percorrerla se si vuole giungere ad accogliere in sé “gli insegnamenti silenziosi della caverna”¹⁰. Per questo motivo l’interesse di Bataille non è quello di svolgere una riflessione sull’arte in quanto tale. Per lui si tratta, invece, partendo da quella che definisce “la nascita dell’arte”, di interrogarsi sulla posizione del soggetto davanti alla pittura rupestre, decine di migliaia di anni più tardi di quando è stata realizzata. La questione riguarda, dunque, una sorta di transfert, una dimensione della risonanza all’interno della quale chiunque può entrare in contatto con il significato recondito di quelle pitture senza bisogno di nominarla o di ridurlo a formulazioni sterili. E questo significato – ammesso e non concesso che “significato” sia la parola giusta da utilizzare – ha a che fare con l’eco che quelle pitture producono anche negli uomini di oggi, alle prese con problemi all’apparenza molto differenti da quelli dell’uomo del Paleolitico. La risonanza è sempre risonanza di elementi o di questioni comuni. Si situa cioè su un ignoto punto di continuità che segretamente lega gli uni agli altri attraverso i millenni.

2. La Discesa

Esiste almeno un altro lavoro che sembra essere portato dalla stessa emozione che colse Bataille durante la discesa a Lascaux e che risuona ancora oggi dentro le pagine che poi ne scrisse. A più di cinquant’anni di distanza, Werner Herzog gira il film *Cave of Forgotten Dreams* (2010), discendendo all’interno della Grotta Chauvet, nel dipartimento francese dell’Ardèche.

6 Ivi, p. 16.

7 *Ibidem*.

8 Ivi, p. 42.

9 Ivi, p. 123.

10 *Ibidem*.

Dove si scende quando si visita una grotta di questo tipo? Dove si situa l'esperienza compiuta da Bataille e da Herzog?

A darci un'indicazione è una formula che a un certo punto del film la voce del regista pronuncia durante la discesa nella grotta. Dice *“deep inside”*: dentro, in profondità. Strana formula: quasi che il linguaggio potesse rendere conto di quello che sta accadendo solo mediante un doppio avverbio. Alla domanda *“dove?”* la voce risponderebbe: né qui né lì, ma profondamente dentro. Dentro la terra, evidentemente, ma anche dentro la memoria del mondo, dentro le viscere dell'insieme di tutte le storie, siano prossime o remote. È là, da qualche parte, il luogo in cui stiamo entrando. Al tempo stesso il luogo della sua esperienza non è localizzabile perché è un luogo, ma anche una condizione, un tempo che insiste in tutte le epoche successive, anche oggi, più di 30.000 anni dopo.

Singolare che la voce di Herzog stia parlando di una caverna in cui la camera portata a mano dall'operatore deve attraversare il buio per giungere alla luce fioca delle sue immagini, girate al suo interno. Nel condurci in questa discesa la voce ha il suono dolente di un'inflessione grave. È la voce che solitamente si ha al cospetto di un mistero più grande di noi, di un *“ignoto”* su cui, pure con mille precauzioni, si tenti di fare un discorso. Ma, a dispetto della musica che evoca un'atmosfera di sacralità, non incontriamo qui niente di anomalo. È, invece, un universo stranamente *“familiare”* ad accoglierci al cospetto delle pitture rupestri, come se sentissimo che le loro immagini ci appartengono e ci parlano molto di più di tante altre immagini temporalmente più vicine a noi. È una prossimità potente a emergere qui e a bruciare tutta la distanza. È l'apertura di un varco dell'immaginario in cui, come dice la voce del regista, *“tempo e spazio perdono il loro significato”* [59:12]. Per Herzog si compie qui una sorta di ritorno a un paese sinora ignorato di immagini ritrovate¹¹.

Con un'attrezzatura leggera la piccola troupe scende all'interno della caverna. In un certo senso occorreva congiungere quel movimento dei corpi all'apparente staticità delle immagini, per far scattare la scintilla di un incontro, la rivelazione di una verità sino a quel momento nascosta e ora visibile agli occhi umani della troupe e a quelli digitali delle videocamere. Le prime immagini a riemergere in superficie sono la sequenza della discesa, mossa, fatta di primissimi piani, di dettagli: mani, caschi, moschettoni, gradini e roccia.... Tutto si muove dentro la cornice di quelle immagini. La troupe è parte della ripresa, proietta le sue ombre sulle pitture che vuole filmare, non potendosi nascondere in nessun angolo cieco. La potremmo chiamare una ripresa immanente, in cui il soggetto che riprende fonde la propria immagine con le immagini dipinte, mescolandosi così all'oggetto del suo interesse, per cui ha affrontato la discesa nella grotta.

Grazie al cinema assistiamo anche qui al miracolo della sopravvivenza di pitture rupestri e a quello della loro scoperta. Hanno atteso il 1994 perché ve-

11 Prendo in prestito una formula di Daniele Dottorini in D. Dottorini, *Werner Herzog. L'anacronismo delle immagini*, Pellegrini, Cosenza 2022, p. 48.

nissero rinvenute anche questa volta in maniera casuale. Quello a cui attraverso il film di Herzog assistiamo, è un miracolo in un significato molteplice: visivo, fisico, sonoro, storico, archeologico... sorprende tutti i nostri sensi e anche tutti i nostri saperi.

L'enigma di quelle pitture si fa dell'annodamento tra immagini e tempo. Sono le prime che forniscono la materia segnica capace di caricarsi di tempo. Nella semplicità di quei segni tracciati da mani esperte sulle pareti rocciose della grotta, il tempo si addensa. Si condensa in cristalli di pittura, come se una vita da lungo scomparsa fosse arrivata là a concentrare i propri sforzi, nel breve tempo che ha avuto a disposizione. Ecco perché agli occhi di noi che le guardiamo quelle pitture appaiono – le parole sono di Herzog e sono molto precise – “un’irruzione sulle scene, come un improvviso evento esplosivo” [47:03].

Qui c’è dell’inimmaginabile in gioco: l’inimmaginabile implicito nella roccia e infisso nelle sue pitture. La voce si riempie di commozione: gli studiosi del team che studia a fondo la grotta e che appaiono nel film sono tutti commossi, presi tra la forza del sapere scientifico che incarnano e un’emozione almeno altrettanto profonda, che non può che affettare il sapere di cui sono portatori.

3. L’Avvenire

Malgrado tutte le differenze tra Lascaux e Chauvet, separate temporalmente da circa 15.000 anni, il saggio di Bataille e il film di Herzog hanno qualcos’altro in comune oltre al senso di miracolo a cui abbiamo accesso tramite le pitture rupestri. Entrambi avvertono come quelle pitture aprano a un’altra forma di comunicazione rispetto alla comunicazione abituale.

Per Bataille si tratta senza dubbio di una vera e propria *“comunicazione spirituale”*¹², in cui l’uomo di Lascaux comunica a quella ignota e lontanissima posterità che noi siamo. Le pitture non hanno solo un uso rituale o legato alle esigenze del momento. Non sono, però, neanche una forma tutta riferita all’epoca in cui furono realizzate. Significativamente appaiono rivolte verso la posterità, verso un tempo che ancora non è e che è il nostro. È come se la loro stessa esistenza prevedesse la possibilità di prendere forma in un’immaginazione a venire, capace di mettersi in ascolto del loro messaggio.

Le immagini fanno breccia nel muro del vivente e permettono all’uomo di accedere alla propria umanità attraverso l’ordine dei segni tracciati sulle pareti. Là si libera qualcosa dalla costrizione della natura, dalla sua durezza e la sua esistenza inizia a emanciparsi dalla propria origine animale, appunto attraverso l’arte. Là la contingenza, senza essere annullata, si avvia a incontrare la dimensione del tempo avvenire ovvero della realtà di ciò che ancora non c’è. Là un orizzonte inizia a prendere forma.

12 Ivi, p. 14.

A essere implicata nella realizzazione delle pitture è niente meno che l'esistenza di un tempo in cui chi le ha prodotte non ci sarebbe più stato. Già per Bataille è attraverso atti di questo tipo che l'uomo di Lascaux si separò progressivamente dall'animale. L'umanità ha, dunque, avuto origine solo concependo la possibilità di un tempo avvenire a cui il pittore di Lascaux o di Chauvet non avrebbe preso direttamente parte, ma in cui probabilmente le sue pitture sarebbero sopravvissute alla sua morte. Al fondo della genealogia di quella che chiamiamo la cultura umana ritroviamo il lavoro della pittura e della scultura. Ma una caratteristica del lavoro è, appunto, quella di implicare l'esercizio di una capacità di anticipare l'avvenire: l'oggetto che ancora non esiste viene inscritto nel futuro e come tale può essere effettivamente fabbricato. In questo modo il domani – per incerto e inimmaginabile che sia – diventa l'orizzonte di riferimento sia dell'attività lavorativa, sia di chi si trova a svolgerla. È il suo gesto, è il segno tracciato sulla pietra ad appartenere all'avvenire o, più precisamente, a consegnarsi all'avvenire: avvenire che non esiste, che ancora non esiste, ma la cui possibilità inizia a essere contemplata dal gesto. È allora che l'esistenza stessa di una memoria prende lentamente forma: non come conservazione nel ricordo di ciò che accade, ma come memoria del futuro, indispensabile per orientarsi immaginativamente nell'infima ma complessa porzione di cosmo che si abita. Per Bataille l'oggetto fabbricato è situato dal linguaggio nel flusso del tempo, ma quello stesso oggetto sottrae alla sensibilità immediata chi lo costruisce e lo confronta con un'esigenza nuova: creare mediante il suo lavoro un'opera d'arte, al di là dell'esigenza immediata e dell'utilità quotidiana.

L'oggetto non dev'essere qui pensato come un manufatto, dato che esso può assumere la forma di un bisonte il cui profilo sia tracciato con evidenza sulla roccia, ma lo può essere un gruppo di cervi o anche la figura stilizzata di una vulva. Chi tracciava quei segni doveva intuire che tracciarli significava affidarli al tempo, abbandonarli a coloro che sarebbero loro succeduti e alla loro attività. I segni di altri si sarebbero mescolati "in un insieme eteroclitico" con quelli "che essi avevano dato, per un istante, alla vita". Eppure, questa non rappresentò un'obiezione, tutt'altro: continuarono a incidere e a tracciare "le loro figure con convinzione, come se lavorassero per l'eternità"¹³.

Nel farlo si portavano, coscienti o meno, in un altro tempo, nel tempo di "un istante sacro", capace di superare "il tempo profano"¹⁴. Fin dal primo istante in cui veniva al mondo, l'arte diveniva una tecnica speciale, distinta da quella dell'*homo faber*, una tecnica quasi magica, capace di creare un varco d'accesso verso quest'altro tempo. Ma, in fondo, se l'intuizione di Bataille che stiamo cercando di sviluppare è giusta, questo tempo sacro non è una forma del divino o il tempo di una rivelazione ultraterrena. Corrisponde, piuttosto, al formarsi di un'idea di memoria collettiva e di un'idea di genere umano e di appartenenza, che implica il dispiegarsi del tempo al di là del tempo finito di una vita.

13 Ivi, p. 100.

14 Ivi, p. 52.

È proprio questo sentire che Herzog condivide con Bataille. Nelle pitture della Grotta di Chauvet si avverte il senso di una comunicazione aperta con l'avvenire, con un tempo che non esisteva ancora quando furono dipinte, con il tempo di cui non sapevano niente e verso il quale dovevano nutrire tanto paura, quanto speranza. Quelle pitture parlano a un tempo futuro. Ci parlano. Ogni figurazione, in un certo senso, lo è: un segno rivolto al futuro, al tempo che non è e che non si sa. D'altro lato, questa comunicazione è possibile perché assume la forma di un'iscrizione nella memoria di quelle immagini. Diventano le immagini di ciò a cui l'umanità guarda per vedere se stessa e il mondo multiforme che la circonda.

4. La Grammatica

Che qualsiasi attività lavorativa deputata alla produzione di un oggetto inscriva anche il creatore delle pitture rupestri nell'orizzonte del tempo avvenire, lo si può ora assumere come il punto di emersione di un pensiero. Lungi dall'essere una fabbricazione pura e semplice di segni sulla parete rocciosa delle grotte, quelle pitture implicano un'idea di tempo, magari ancora *in nuce* e non affinata, ma in ogni caso capace di farsi largo nelle vite degli abitanti del Paleolitico e permettere loro di distinguersi dagli animali, che pure e senz'altro non a caso sono stati il tema preferito della loro pittura.

Se facciamo ora nostre alcune delle intuizioni che Gilbert Simondon ha affidato al suo *Du mode d'existence des objets techniques* e le trasportiamo nella dimensione molto differente della pittura rupestre, questo intreccio di tematiche e di ambiti potrebbe riservare qualche sorpresa. Del resto, Simondon sapeva che anche nei popoli che non hanno sviluppato modalità industriali di essere e di produzione, “esistono tanto degli individui tecnici quanto degli insiemi tecnici”¹⁵. Essi non sono resi stabili da delle istituzioni, ma “si trovano alla merce del tempo e delle contingenze, se non addirittura delle occasioni”¹⁶. Esiste una produzione di oggetti tecnici anche laddove i cantieri che ne sovraintendono alla costruzione siano temporanei e impermanenti. Dobbiamo pertanto immaginarci che, nel caso delle grotte di cui stiamo parlando, esistesse qualcosa come una trasmissione dei gesti, un apprendimento dell'uso degli strumenti, degli schemi d'azione, l'acquisizione di nuove competenze... Dobbiamo, in altri termini, pensare al fatto che all'oggetto-pittura corrisponde anche la definizione di un ambiente correlato e di un pensiero. Definiamo ora “tecnico” quell'oggetto non solo in quanto prodotto da una *téchne*, ma come risultato di una capacità umana di inserire il reale attraverso segni e immagini in una pratica. Quelle pitture emergono allora nella loro pienezza non

15 G. Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier Montaigne, Paris 1958; tr. it. di A.S. Caridi, *Del modo di esistenza degli oggetti tecnici*, Orthotes, Napoli-Salerno 2021, p. 95.

16 *Ibidem*.

tanto come una forma di rappresentazione, quanto come una tecnologia simbolica che trasforma il mondo naturale in un sistema di significati condivisi, all'interno di un contesto comune e di un pensiero partecipato che possono essere definiti "tecnologici". In tal senso, il grande tema della pittura rupestre rappresenta una prima forma di trasmissione di una sorta di "grammatica visuale preistorica"¹⁷: una grammatica elementare, sinché si vuole, ma che non è per questo meno una decisiva conquista culturale.

A Chauvet come a Lascaux troviamo un carattere fondamentale della tecnica, come Simondon ci ha invitato a pensarla: troviamo l'intreccio tra elementi che sono naturali e altri che non lo sono. In questo "ambiente associato"¹⁸ assistiamo alla compenetrazione tra aspetti che sono fabbricati e artificiali e altri che si trovano in natura. Certo, i casi riportati da Simondon sono molto differenti da quelli della pittura rupestre (riguardano, per esempio, le turbine e la compresenza di acqua e olio al loro interno). Eppure, la sua riflessione coglie un aspetto fondamentale per pensare il contesto nel quale ci stiamo muovendo ovvero della pittura come tecnica di inscrizione dell'essere in una temporalità che partecipa alla genesi stessa della nozione di cultura umana.

In termini simondoniani potremmo pensare la pittura rupestre come combinazione di elementi (la roccia, i pigmenti, la luce, i corpi...) che produce un ambiente qual è la grotta come dispositivo tecnico nel quale la pittura si inscrive e la cultura viene generata nell'atto stesso del dipingere e dello scolpire.

Singolare che Simondon ci ricordi come un'operazione d'inscrizione di questo tipo è possibile solo a quel pensiero che sia "capace di previsione e d'immaginazione creatrice", l'unico che possa "operare questo condizionamento rovesciato nel tempo"¹⁹. In tale prospettiva potremmo dire che quanto sta dietro a Chauvet e a Lascaux è un pensiero capace di organizzare e di coordinare gli elementi a cui la grotta offre l'ambiente che li unifica. Questo tipo di "condizionamento" non è nient'altro che il "condizionamento dell'avvenire sul presente"²⁰. Anche qui si invoca, dunque, in maniera decisiva, quella che Simondon chiama molto icasticamente "una funzione d'avvenire", la quale non è mai un risultato casuale ma rivela "la messa all'opera di una capacità di organizzare degli elementi in vista di determinate esigenze", in vista di un "insieme futuro" che non esiste ancora, ma i cui effetti si fanno già valere sul presente. È lo schema di una "immaginazione creatrice" che fa qui da funzione di raccordo, da soggettività in assenza di soggetti. Esso crea un'unità futura il cui dinamismo, prima ancora di essere tecnico, cioè legato al funzionamento del dispositivo, è un dinamismo del pensiero, della rappresentazio-

17 Limitatamente alla trasmissione di un sistema di convenzioni grafiche e pittoriche, sulla cui evidenza gli studiosi concordano, cfr. M. Azéma, *La Préhistoire du cinéma. Origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe*. Éditions Errance, Paris 2011, pp. 55-62 e anche pp. 121-124, con particolare riferimento alla rappresentazione del movimento animale.

18 G. Simondon, *Del modo di esistenza degli oggetti tecnici*, cit., p. 70.

19 Ivi, p. 71.

20 *Ibidem*.

ne, della capacità del gioco di fare come se. Da questo punto di vista, il dispositivo è il calco degli schemi mentali che gli danno o gli hanno dato origine. Simondon scrive: “il vivente è un essere individuale che porta con sé il suo ambiente associato che il vivente può inventare”²¹. È sempre al livello di virtuale che si gioca la partita sull’attualità, come se la possibilità (ciò che può essere) avesse già da sempre una sua contropartita nell’effettivo funzionamento del dispositivo. A questo livello gli elementi che si incrociano e si combinano sono da un lato: l’“immaginazione” creatrice o “inventiva”. Ma dall’altro c’è il “fondo” sul quale determinate forme possono prendere vita: “sempre marginale rispetto all’attenzione, il fondo è quanto nasconde i dinamismi; è quanto fa esistere il sistema delle forme”²². Il fondo contiene tutte le forme, ne è il “sistema” generale ossia “il serbatoio comune delle tendenze delle forme, fin da prima che esistano”²³. È la connotazione temporale di questa dinamica che è straordinaria, avendone già incontrato una prima versione in Bataille e in Herzog. Scrive Simondon:

La relazione di partecipazione che lega le forme al fondo è una relazione che abbraccia il presente e diffonde un’influenza dell’avvenire sul presente, del virtuale sull’attuale. Perché il fondo è il sistema delle virtualità, dei potenziali, delle forze che camminano, mentre le forme sono il sistema dell’attualità. L’invenzione è una presa in carico del sistema dell’attualità da parte del sistema delle virtualità, la creazione di un sistema unico a partire da questi due sistemi.²⁴

C’è una retroazione dell’avvenire sul presente che partecipa ai modi in cui le forme si attualizzano. È di questa retroazione, potremmo dire, che danno testimonianza le pitture dell’uomo paleolitico in quanto sono investite della funzione di trasmissione culturale, configurandosi come il primo esempio di una memoria collettiva. La tecnica che ne sostiene la realizzazione non deve essere pensata come un mezzo. In questo caso la pittura sarebbe uno strumento rappresentativo avente la sua finalità fuori da se stesso e che, come tale, dovrebbe essere poi ricostruita da un’interpretazione a posteriori. Occorre invece pensare la pittura come un’espansione dell’umano, capace di proiettare significati attraverso il tempo. Intesa come dispositivo tecnico, la tecnica del segno costituisce, pertanto, un atto fondativo della cultura. Esso non solo consente di osservare e narrare il mondo, ma anche inaugura un dispositivo tecnico di memoria esterna. Si tratta di una forma di scrittura che supera la temporalità immediata per connettere visioni del passato e costruzioni del futuro, trasformando le esperienze individuali in un patrimonio collettivo. Che questa dimensione possieda un’inaggirabile connotazione temporale dipende dal fatto che attraverso la “tecnologia” pittorica esercitata sulle pareti di Lascaux e di Chauvet l’uomo attraversa la contingenza del proprio presente,

21 *Ibidem.*

22 *Ivi*, p. 72.

23 *Ibidem.*

24 *Ibidem.*

costruendo un orizzonte avvenire. È un orizzonte comune tanto agli uomini di una determinata epoca quanto a quelli che ancora non sono, ma che abiteranno il futuro e che troveranno in quella pittura una forma di iscrizione culturale delle loro stesse esistenze²⁵. Essa prende corpo negli oggetti tecnici, inscrivendovi una memoria capace di attraversare la complessità dei tempi e la stratificazione delle loro incertezze.

5. Immagini-in-Movimento

Le pitture rupestri costituiscono un’iscrizione. Non solo perché talora implicano dei graffi della roccia che le contiene, ma proprio perché ciò che in esse è implicita tanto per Bataille a Lascaux quanto per Herzog a Chauvet è l’iscrizione di qualcosa tramite il segno che dà origine all’immagine dipinta. Solo che questo “qualcosa” è niente di meno che l’umanità ovvero l’umano in quanto tale nel suo avvento o, come dice Bataille, nella sua “nascita”.

Il sentimento di “gioia” o di “miracolo” da cui siamo partiti forse ci dice che, in un certo senso, anche la nostra umanità post-moderna, o comunque la si voglia definire, ha in quell’iscrizione il suo atto fondatore. E che quella “nascita” non è mai compiuta una volta per tutte, ma che essa si compie ogni volta sempre di nuovo, però mai da capo, ma riannodandosi a quel lontano gesto di iscrizione. Dipingere quelle immagini ha allora il significato di iscrivere ovvero di scrivere per immagini trovando nella roccia della grotta il supporto ovvero lo “schermo”²⁶ della sua operazione tecnica.

Chi ha dato un contributo prezioso in questa direzione è stato l’archeologo Marc Azéma, il cui volume *La Préhistoire du cinéma* si pone lo scopo dichiarato sin dal sottotitolo di trovare le *origini paleolitiche del graphic novel e del cinema*²⁷. Azéma legge Lascaux, Chauvet e molti altri dei ritrovamenti pittorici e scultorei del Paleolitico come forma di pre-cinema, cioè di proto-cinema o di cinema *avant la lettre*. In forma prevalentemente descrittiva, il libro fornisce numerosissime evidenze che suffragano l’ipotesi di pensare le grotte dipinte come dispositivi ottici e sonori, luoghi non abitati, ma con grande probabilità adibiti a scopi rituali. In particolare, ritroviamo un motivo che attraversa anche il film di Herzog: l’illuminazione partecipa all’effetto finale del dispositivo-grotta, nella misura in cui possiamo immaginare la combinazione tra segni dipinti, forma delle rocce o delle pareti e luce delle torce come produzione di movimento. Il movimento della luce finisce per trasferirsi alle figure ovvero per slatentizzare un movimento che è già nelle stesse figure dipinte (per esempio, le otto zampe del bisonte a Chauvet) per dar vita

25 Cfr. B. Stiegler, *Dans la disruption. Comment ne pas devenir fou?*, Babel, Paris 2018.

26 Cfr. M. Cometa, *Paleoestetica. Alle origini della cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2024, pp. 123 e ss.

27 Cfr. Azéma, *La Préhistoire du cinéma*, cit.

ai segni tracciati sulle pareti, insieme a tutto un teatro delle ombre prodotte dalla forma della caverna e dalle sue stalattiti. Questa operazione di animazione produce una “dinamica tridimensionale” (la stessa che probabilmente ispira Herzog a girare *Cave of Forgotten Dreams* in 3D). In questo senso, la grotta è una tecnologia, primitiva sinché si vuole, ma efficace, nella produzione di immagini in movimento. Secondo Azéma, le rappresentazioni grafiche del movimento sono già di per sé più del 40% del totale delle pitture parietali paleolitiche²⁸. Le cifre cambiano se si aggiunge, appunto, l’azione della luce. Allora sono tutte le immagini a essere passibili di animarsi²⁹. E questa pulsazione, questo ritmo della pittura vale all’infinito, nella combinazione tra pittura e luce, la quale libera una cinetica imprigionata ovvero cristallizzata nelle singole immagini, anche quando ci sembrano statiche, in una danza infinita in cui le figure ritratte vengono trasfigurate. Quasi che sin da sempre la pittura abbia trovato qui il suo segreto, che è quello per cui le figure sono fatte non per essere conservate all’interno della loro silhouette, ma in vista della loro trasfigurazione, che non le perde come tali, ma che le mobilita per la vita. Sono fatte per costituire un punto di vista che non è nostro.

Più in particolare, i pittori delle grotte paleolitiche sembrano aver conosciuto il significato di sequenza, dando forma a delle vere e proprie serie o concatenazioni di avvenimenti, dei nessi in immagine tra un elemento e l’altro della stessa pittura. Questi nessi sono spesso solo temporali, come accade con lo spostamento della testa di un animale³⁰ o l’avanzata della mandria di animali, con lo stesso animale ritratto in più posizioni. Possono essere anche nessi causali, per esempio nella relazione cacciatore-preda. Fanno parte di questa tecnologia visuale evidenti abilità di inquadratura e di composizione della scena, come se ogni immagine fosse il risultato di un montaggio, operato dal disegno o dalla pittura sulla roccia e non dal raccordo di elementi singoli come accade nel caso del montaggio di fotogrammi³¹. Il “montaggio” ha qui, tra le altre, la forma di una decomposizione del movimento ottenuto attraverso la sovrapposizione di immagini, com’è il caso del cavallo di Lascaux, o attraverso la giustapposizione di immagini successive, com’è il caso del cervo a Lascaux o dei cavalli a Chauvet³². Oltre questo occorre tenere presente la constatazione già introdotta sopra, per cui l’effetto di una o più sorgenti luminose (torce o lampade a olio) andava a inscriversi all’interno di un quadro già complesso: “la luce diffusa e vacillante ‘contribuisce ad animare i motivi dipinti e incisi. Soprattutto essa si traduce in distinti livelli di visibilità con una zona illuminata circondata da un alone più chiaro e delle zone d’ombra formate da pieghe, aper-

28 Ivi, p. 55.

29 Questa ipotesi la si ritrova anche in *Cave of Forgotten Dreams*, quando Herzog introduce la tematica delle ombre come fattore di dinamizzazione dell’immagine, inserendo nel film una sequenza del film *Follie d’inverno* (*Swing Time*, 1936), con Fred Astaire che balla con la propria ombra moltiplicata sulle differenti pareti dello sfondo.

30 Ivi, p. 65.

31 Ivi, pp. 48-49.

32 Ivi, rispettivamente pp. 126-127 e pp. 141-144.

ture o pareti. La dialettica dell'ombra e della luce non è sfuggita agli uomini del Paleolitico”³³. Si produce così un'osmosi continua tra il regno delle tenebre alle quali le grotte appartengono di diritto e la luce portata dagli uomini o quella che in certi periodi dell'anno può filtrare da determinate aperture sulla volta della grotta. Se pensiamo le grotte come dotate di uno scopo non abitativo ma esclusivamente rituale, è possibile seguire un'altra delle congetture di Azéma, secondo il quale il tipo di illuminazione – e quindi l'effetto – poteva variare in base al tipo di cerimonia. Luci fisse potevano essere scelte al posto di luci mobili o viceversa. Così anche la “presentazione” delle pitture poteva essere unica o ripetuta, a seconda dei fini iniziatici o sciamanici che venivano perseguiti.

A differenza del cinema come lo conosciamo, le pitture rupestri del Paleolitico possedevano anche un altro modo di produrre immagini in movimento, attraverso il movimento fisico degli spettatori stessi. L'esempio di Azéma a tal proposito è estremamente istruttivo: proprio a Chauvet si trovano delle immagini che possono essere comprese nella loro composizione unicamente “sommamente mentalmente tre angoli percettivi”³⁴, dunque considerando lo spettatore nell'atto di entrare dall'ingresso della grotta e di procedere seguendo la rotta prevista dalla visione. La decorazione non è, dunque, pensata come statica, ma si sviluppa con il movimento degli astanti. E questo movimento, per nulla accessorio, costituisce parte integrante, già prevista sin da subito, della percezione e dell'effetto che quelle pitture avranno su di loro. Anche qui riemerge una tridimensionalità che va pensata unitamente alla quarta dimensione, quella sonora³⁵.

Cave of Forgotten Dreams condivide queste osservazioni che fanno della pittura rupestre il grande schermo su cui qualcosa come un'immagine animata ha iniziato ad apparire. Contemporaneamente Herzog fa anche un passo in più. Verso la fine del film registra la testimonianza di Jean-Michel Geneste, uno degli archeologi del team di Chauvet, secondo cui l'invenzione della rappresentazione figurativa,

33 Ivi, p. 67. Il testo citato è da M. Groenen, *Ombre et lumière dans l'art des grottes*, Université Libre de Bruxelles, Bruxelles 1997, p. 83. Qui il carattere di quella scrittura prima della scrittura che è la pittura rupestre mostra come, se le immagini rielaborano l'esperienza o una sua parte, per altro dovendosi adattare alle asperità del terreno e delle pareti e farne buon uso, i pittori del Paleolitico hanno saputo fare di questo carattere parziale non un limite, ma la condizione stessa della mobilità delle immagini. Qui mobile vuol dire non solo più efficace e più performante, ma allude anche al carattere circoscritto e instabile di una certa posizione o postura del corpo dell'animale o dell'uomo.

34 Ivi, p. 69.

35 Alla dimensione sonora non è qui possibile dedicare l'attenzione che meriterebbe. Un'analisi di questo tipo dovrebbe senz'altro confrontarsi con il lavoro di Iégor Reznikoff, di cui si vedano in particolare i seguenti contributi: I. Reznikoff – M. Dauvois, *La dimension sonore des grottes ornées*, in “Bulletin de la Société préhistorique française”, nn. 85-88, 1988, pp. 238-246; I. Reznikoff, *Sur la dimension sonore des grottes à peinture du Paléolithique*, in “Comptes Rendus de l'Académie des Sciences de Paris”, série II, nn. 304-305, 1987, pp. 307-310; I. Reznikoff, *L'existence de signes sonores et leurs significations dans les grottes paléolithiques*, in J. Clottes (a cura di), *L'art pléistocene dans le monde / Pleistocene art of the world / Arte pleistoceno en el mundo*. Actes du Congrès IFRAO, Tarascon-sur-Ariège 2010, pp. 1741-1747.

indipendentemente dal fatto che essa riguardi uomini, animali o cose – quindi tutti gli elementi che l'uomo di Chauvet poteva evocare per dipingere il proprio cosmo – “è un modo di comunicare con il futuro” [1:24:00]. E aggiunge: “questa invenzione sopravvive ancora nel mondo di oggi, con questa videocamera per esempio” (e la indica con il suo dito). A questa dichiarazione segue una ripresa effettuata dal drone, di cui si sente il rumore delle eliche, che in volo riprende Herzog e la piccola troupe del film accanto al Pont d'Arc sotto il quale scorre il fiume Ardèche. È il vero e proprio finale del film, a cui segue un *Postscritto* che qui lasciamo inesplorato. Ma il volo del drone, preso alla fine in mano dal suo operatore, è significativo, benché tutta la scena duri solo pochi secondi. Noi uomini di un'epoca tecnologica continuiamo in fondo a fare quello che facevano i nostri antenati preistorici: a vedere e a far vedere, a rendere visibile ciò che è a mala pena visibile o che è addirittura invisibile o quasi. Lo faceva la pittura paleolitica, lo fanno i mezzi altamente tecnologici che l'archeologia e la paleontologia hanno oggi a disposizione, lo fa lo stesso film. C'è un senso di continuità tra le impronte di mano fissate sulla roccia e l'uso della videocamera digitale o la ripresa finale dal drone. Se è sempre con un'immagine parziale che abbiamo a che fare e che emerge anche nei tentativi di mappare tecnologicamente la Grotta, è anche vero che le immagini che vengono prodotte ci permettono sempre di vedere la realtà da punti di vista che non sono il nostro. Ma questa continuità non risulta necessariamente da un accesso a una memoria più profonda, quanto da una somiglianza o, addirittura, da una sorta identità dei gesti nostri o dei pittori del Paleolitico, per quanto essi sembrino differenti e per quanto diversi siano i contesti. Più precisamente, potremmo dire che una cultura costituisce il punto di incrocio in cui gesto e memoria si sovrappongono, finendo per indeterminarsi³⁶. È pertanto nel gesto che qualcosa si ricorda e i gesti di cui qui parliamo possiedono una sorta di somiglianza di famiglia grazie alla quale finiscono per incontrarsi e per riconoscersi.

Quando Herzog si interroga sull'origine del cinema, filmando Chauvet, lo fa in modo molto differente da Azéma, sicuramente in modo per niente didascalico e con una messa in questione del suo mezzo che è significativa. Del resto, *Cave of Forgotten Dreams* non è semplicemente un film su: sulla Grotta di Chauvet, sulla pittura paleolitica, sul mestiere di archeologo... È un film impregnato del senso di mistero che proviene da quelle pitture murarie. Per cui la formula “origine del cinema” non vuol dire credere che effettivamente il cinema abbia avuto origine lì, più di 30.000 anni fa, ma ragionare su questo bisogno ovvero desiderio umano di immagini e di immagini che siano in movimento, i cui segni si animassero come la vita, come quasi una sorta di scongiuro nei confronti della morte. In fondo, era già la domanda che Bataille si poneva nel suo saggio: perché l'umanità ha bisogno per definirsi di appellarsi alla potenza delle immagini, come si costru-

36 La prospettiva espressa in questo passaggio si incrocia con le riflessioni di L. Malafouris, *How Things Shape the Mind. A Theory of Material Engagement*, MIT Press, Cambridge 2013, intendendo la cultura come l'ambito che unifica il pensiero e la materialità, la memoria e il gesto.

iscono nelle grotte e come devono esserne apparse in sogno?³⁷ Perché addirittura si potrebbe dire che l'umanità inizia là dove qualcosa del vivente diventa capace di crearsi delle immagini?

Con tutta evidenza per Herzog e Azéma si tratta di due esperienze diverse. Per Azéma è in gioco, in primo luogo, la verità di una pittura che, se anche anticipa la creazione delle immagini in movimento del cinema è pur sempre una verità storica o, più esattamente, preistorica. È il funzionamento di quelle pitture rupestri e dei manufatti decorati del Paleolitico che le sue analisi scandagliano minuziosamente. Per Herzog si tratta di una verità intemporale che attraversa indenne i millenni e in questo sta il suo "miracolo", come si potrebbe dire con Bataille. È la verità di un'umanità che attraverso le immagini cerca se stessa, cerca la sua stessa immagine e con essa il suo destino. Cerca di vedere il suo futuro incerto. Cerca le immagini di una realtà che ancora non esiste, ma verso la quale ha sin da subito compreso di dover guardare. È nella protesi dell'immagine che il sé umano si costituisce³⁸. E questa protesi è un dispositivo temporale che permette il rilancio indefinito verso un avvenire di cui ignoriamo tutto.

Per noi che le ammiriamo le immagini di Lascaux o di Chauvet sono le rappresentanti di un tempo lontano ma mai perduto, di una giovinezza del mondo che non ha smesso di far segno all'umanità. Sono i portavoce di un tempo che, anche se non lo si ricorda, resta impossibile da dimenticare. La riflessione sul nostro bisogno di immagini si salda inevitabilmente con la constatazione che le immagini sono capaci di farci fare esperienza proprio dopo aver vissuto qualcosa, *ex post*, quando i fatti hanno lasciato il campo libero alla rielaborazione. Questo implica che nel dispositivo tecnico, dal più rudimentale al più raffinato, l'ingresso dell'immaginazione rappresenta un varco insostituibile per cogliere i nessi tra un remotissimo passato e il nostro presente, anzi: tra quel remotissimo passato e il futuro che ci attende, che attende le nostre immagini non meno di quelle di Lascaux e di Chauvet.

37 Altrove occorrerà trattare il tema del sogno, centrale nel film di Herzog sin dal suo titolo.

38 Cfr. M. Cometa, *Paleoestetica*, cit., pp. 60 e ss.