

PER VIRGILIO MELCHIORRE

doi: 10.54103/mde.i13.1.32198

SULL'IMMAGINAZIONE SIMBOLICA, UNO SGUARDO A RITROSO

Giacomo Camuri

ABSTRACT IT

Un *excursus* attorno alla funzione fondante della memoria in contesti di oralità. Dal Fedro di Platone alla *Teogonia* di Esiodo il testo si inoltra al di là dei confini segnati dall'invenzione della scrittura, per focalizzarsi sui mondi dove più nitido è il nesso creativo di immaginazione e memoria.

Una rilettura delle prime forme di espressione artistica alla luce degli studi di Virgilio Melchiorre su *L'immaginazione simbolica* mostra i risvolti di una interpretazione tesa a cogliere l'albeggiare della struttura originaria della coscienza.

Parole chiave: Scrittura, oralità, memoria

LOOKING BACK AT SYMBOLIC IMAGINATION

ABSTRACT EN

An excursus on the foundational function of memory in oral contexts. From Plato's Phaedrus to Hesiod's Theogony, the text extends beyond the confines of the invention of writing, to focus on worlds where the creative connection between imagination and memory is clearest.

A rereading of the earliest forms of artistic expression in light of Virgilio Melchiorre's studies on Symbolic Imagination reveals the implications of an interpretation aimed at capturing the dawning of the original structure of consciousness.

Keywords: Writing, orality, memory



1. La memoria e il *logos*

Torniamo per un attimo a Platone. Ripartiamo dal Fedro, uno dei dialoghi più densi della maturità per complessità e convergenza di temi: il dialogo in cui lo scandaglio dell'anima umana si intreccia saldamente con lo sguardo sull'intrinseca forza dell'amore nel contesto di un'ampia disamina del potere della parola e del diverso fine delle arti del linguaggio.

Qui, sul finire del dialogo, Platone introduce per voce di Socrate, amplificando lo scenario in cui si iscrive lo stringente confronto con il discepolo, il leggendario racconto del Dio Theuth che porta in regalo al re Thamus l'invenzione della scrittura:

Ho sentito narrare che a Naucrati d'Egitto dimorava uno dei vecchi dei del paese, il dio a cui è sacro l'uccello chiamato ibis, e di nome detto Theuth. Egli fu l'inventore dei numeri, del calcolo, della geometria e dell'astronomia, per non parlare del gioco del tavoliere e dei dadi e finalmente delle lettere dell'alfabeto. Re dell'intero paese era a quel tempo Thamus, che abitava nella grande città dell'Alto Egitto che i Greci chiamano Tebe egiziana e il cui dio è Ammone.

Venuto al cospetto del re, Theuth presenta, mostrandone le mirabili virtù, le sue diverse invenzioni. Su ciascuna si sofferma l'attenzione di Thamus, approvandone o disapprovandone il valore. Così continua il racconto:

Quando giunsero all'alfabeto: "Questa scienza, o re – disse Theuth – renderà gli Egiziani più sapienti e arricchirà la loro memoria perché questa scoperta è una medicina per la sapienza e la memoria". E il re rispose: "O ingegnosissimo Theuth, una cosa è la potenza creatrice di arti nuove, altra cosa è giudicare qual grado di danno e di utilità esse posseggano per coloro che le useranno. E così ora tu, per benevolenza verso l'alfabeto di cui sei inventore, hai esposto il contrario del suo vero effetto. Perché esso ingenererà oblio nelle anime di chi lo imparerà: essi cesseranno di esercitarsi la memoria perché fidandosi dello scritto richiameranno le cose alla mente non più dall'interno di se stessi, ma dal di fuori, attraverso segni estranei: ciò che tu hai trovato non è una ricetta per la memoria ma per richiamare alla mente"¹.

Nella discrepanza tra memoria e memorizzazione Platone coglie l'intima essenza della parola vissuta nell'articolazione vocale di un'interiorità. La stessa discrepanza che, per dirla con Jacques Derrida², intercorre tra la vita e la morte, tra il suono e il silenzio come più avanti nel commento al mito egiziaco Socrate evidenzia, raffron-

¹ Platone, Fedro, 274c-275b, a cura di G. Giannantoni, In Opere Complete (1966), III, Laterza, Bari 1976, pp.282-283.

² Jacques Derrida, La farmacia di Platone (1972), a cura di S. Petrosino, tr. it. di R. Balzarotti, Jaca Book, Milano 1985, p.74: «Poiché il dio della scrittura è anche, è evidente, il dio della morte. Non dimentichiamo che, nel Fedro, si rimprovererà anche all'invenzione del pharmakon di sostituire il segno senza fiato alla parola vivente, di pretendere di fare a meno del padre (vivente e fonte di vita) del logos, di non potere rispondere di sé più di una scultura o di una pittura inanimata, ecc. In tutti i cicli della mitologia egiziana, Thot presiede all'organizzazione della morte. Il padrone della scrittura, dei numeri e del calcolo, non scrive solo il peso delle anime morte, ma avrà anzitutto contato i giorni della vita, avrà enumerato la storia. La sua aritmetica copre anche gli eventi della biografia divina. È "colui che misura la durata della vita degli dei (e) degli uomini". Si comporta come un capo del protocollo funebre ed in particolare è incaricato della toeletta del morto».

tando scrittura e pittura.

Perché vedi, o Fedro, la scrittura è in una strana condizione, simile veramente a quella della pittura. I prodotti cioè della pittura ci stanno davanti come se vivessero; ma se li interroghi, tengono un maestoso silenzio. Nello stesso modo si comportano le parole scritte: crederesti che potessero parlare quasi che avessero in mente qualcosa; ma se tu, volendo imparare, chiedi loro qualcosa di ciò che dicono esse ti manifestano una cosa sola e sempre la stessa.

Tautologia soporifera, la scrittura – denuncia Platone – rappresenta la più fatale delle illusioni per chi, nel suo volersi inoltrare nell'ordine del vero sapere, pensa di affidarsi all'arte della scrittura: illusione ipnotica rivelatrice di tanta ingenuità «se s'immagina che le parole scritte siano qualcosa di più del rinfrescare la memoria a chi sa le cose di cui tratta lo scritto», perchè solo «il discorso che è scritto con la scienza nell'anima di chi impara» può assicurargli quel sapere della verità, di cui può testimoniare o viceversa all'occasione tacere.³

Se la scrittura richiede che chi ne fa uso debba già essere a conoscenza del suo contenuto, i segni ortografici non rappresentano altro per Platone, che i fili tesi di un' invisibile rete, in cui rimangono intrappolate le anime di coloro che si sono lasciati infatuare dalla novità dell'invenzione; anime destinate alla sterilità di una impossibile crescita interiore. Ben diversa è la condizione di un discente che nel confronto con un sapiente acquisisce progressivamente la capacità di conferire alle parole l'autorevolezza di una composizione che trae origine da una «scienza» inscritta nell'anima;⁴ un sapere vivo al passo con la crescita di un vivente, un sapere innato che si dischiude ed evolve nello spazio virtuale di un ascolto introspettivo. Così nel Fedro, Platone viene a mettere al riparo da ogni forma di compromissione la sostanza stessa dell'anima che lungi dal somigliare a un fantasma esangue, come l'appendice di una corporeità mortale, si incardina nella memoria, il centro vitale di ogni vivente, la potenza stessa che sostiene l'esistenza, come Agostino D' Ippona sottolineerà, evidenziando la consustanzialità di anima e memoria.

La memoria pertanto, nello sviluppo platonico dell'insegnamento socratico, costituisce la residenza originaria del *logos*, il luogo in cui si annida il fondamento stesso dell'agire umano, ovvero il pensiero *in nuce* che si dispiega nell'articolazione discorsiva del Senso, rivelando la presenza della ragione (*logos*) universale in cui si accordano entro un'architettura gerarchica, le forme più pure delle cose, le idee. Grazie alla discorsività dialogica l'anima sboccia e cresce nell'avventurarsi nei meandri dialettici che si snodano dalla memoria, eroticamente sospinta a penetrare nei sostrati della

³ Ivi, p.87: «Le impronte (tupoi) della scrittura non si inscrivono questa volta, come nell'ipotesi del Teeteto (191 sg.), impresse nella cera dell'anima, rispondendo così ai movimenti spontanei, autotoni, della vita psichica. Sapendo che può affidare o abbandonare i suoi pensieri al di fuori, alla registrazione, alle tracce fisiche, spaziali e superficiali che si stendono su una tavoletta, colui che disporrà della techne della scrittura si rimetterà ad essa. Saprà che può assentarsi senza che tupoi cessino di esserci, che può dimenticarli senza che lascino il suo servizio. Lo rappresenteranno anche se li dimentica, porteranno la sua parola anche se egli non c'è più ad animarli».

⁴ Platone, Fedro, cit., p.284.

realtà sino al raggiungimento del più ampio punto d'osservazione, da cui traspare la struttura unitaria del mondo. Alla gelida fissità dei caratteri alfabetici Platone contrappone la calorosa vivacità delle parole dette, con le quali le anime avanzano nel loro farsi interpreti della verità del reale. Mirabilmente la dimensione orale del linguaggio raccoglie in sé il dinamismo dell'anima e nel contempo la trasformazione della complessità dei fatti esterni in un tutt'altro ordine di relazioni armoniche che trovano proprio nell'anima stessa il loro punto di equilibrio. Così l'anima umana si fa anima mundi.

2. La memoria e l'oralità

Al di là della svolta impressa da Platone alla storia della filosofia, preziosa anche retrospettivamente risulta l'indicazione che giunge dal *Fedro* sul versante dell'oralità. La voce, espressione corporea della parola, dà ovunque adito alla manifestazione di un pensiero, benché molteplici possono essere le sue forme, sempre foriero di realtà, le cui immagini mai casualmente si compongono di elementi mobili (atti, individui, situazioni...) grazie all'operosa potenzialità della memoria, che ne custodisce e ne anima le vestigia.

Proprio l'acquisizione platonica di una memoria agente, viva, stratificata nella sua composizione è il lascito più consono per rischiarare le dinamiche che hanno provveduto alla creazione e alla conservazione di mondi antecedenti all'invenzione delle scritture, anche se la progressiva comprensione delle modalità operative della memoria orale andrà a sovvertire la stessa interpretazione platonica dell'inalterabile mutismo della pittura e andrà insieme a liberare le arti del teatro dalla severa censura sentenziata dal filosofo⁵.

Dell'immenso patrimonio di culture, che si è delineato nel corso dei millenni poche sarebbero le notizie se la memoria non avesse sviluppato forme proprie di modellizzazione dei suoi mondi, per noi i mondi arcaici.

Quale insegnamento tuttora potremmo trarre dai versi iniziali della Teogonia di Esiodo, laddove di Memoria si dice madre delle Muse concepite giacendo con Zeus per nove notti, se non l'indicazione della creatività della memoria che plasma le proprie creature immaginandone le figure e le virtù⁶?

Tenendo presente che le primitive forme di scrittura, come il cuneiforme e i geroglifici, risalgono attorno al 3500 a.C. con una funzione inizialmente burocratica, e che lo sviluppo di altre forme di scrittura di tipo alfabetico è avanzato lentamente tra Siria, Palestina, Fenicia e Grecia a partire dal XIX secolo a.C. sino a raggiungere l'VIII a.C., si può ben soppesare l'importanza esercitata dalla memoria in assenza di ogni sorta di grafemi.

Seguendo Esiodo, l'accenno alla genealogia delle Muse suggerisce non solo la

⁵ Platone, *La Repubblica*, III, a cura di G. Giannantoni, 394b-398b, In *Opere complete* (1966), VI, Laterza, Bari 1976, pp.113-117.

⁶ Esiodo, *Teogonia*, tr. it. a cura di E. Vasta, Mondadori, Milano 2004, vv.59-64.

presenza trasversale della memoria nelle diverse articolazioni delle arti, ma ancor più evidenzia le strategie con cui la memoria ha agito nel dare compattezza ai valori e alle tradizioni di genti che hanno condiviso destini identitari.

In altre parole occorre andar ben oltre il nesso memoria-parola, o meglio ripensarlo nell'ottica della sua dilatazione all'interezza del corpo, ovvero ricercarne la presenza e l'azione nella particolarità delle sue membra.

In questa direzione si erano mossi gli studi condotti negli anni '30 da Milman Parry e Albert Lord, con l'intento di comprendere la formazione dei poemi omerici. Il loro interesse era stato attratto dalla particolarità della produzione poetica dei cantori analfabeti dei Balcani meridionali. Dall'analisi condotta sul campo dei temi e delle formule ricorrenti in lunghe trattazioni epiche erano giunti alla definizione dell'apporto specifico di una memoria propriamente orale, cioè la disposizione della mente a strutturare articolate creazioni immaginative che si coagulano in epiteti e in frammenti scenici scanditi dalla musicalità strumentale di un ritmo accompagnato dalle movenze dei corpi⁷.

D'altra parte anche gli studi dedicati da Eric Havelock alla lingua di Platone avevano evidenziato gli effetti della rivoluzione del pensiero indotta dalla diffusione della scrittura alfabetica. Volendo mostrare le grandi trasformazioni subentrate nel mondo della parola nel passaggio dai poemi Omerici ai testi letterari successivi, nel saggio *La musa impara a scrivere* gli era bastato annotare, a mò d'esempio, la differenza intercorsa tra il termine *dike* e il termine *dikaíosýn*, entrambi riferibili all'ambito della giustizia. Mentre il primo, erede diretto di una tradizione orale, indicava la concretezza di un agire, la visualizzazione di un modo di essere secondo norme consolidate di comportamento fin'anco la personificazione di una divinità, sorella delle Ore, il secondo connotava un'astrazione concettuale, un costrutto oggettuale del pensiero quale poteva essere l'idea di un principio universale come la virtù etica⁸.

3. La memoria e l'immaginazione

Dalle prime grandi «imprese editoriali» grazie alle quali si sono riversate nella stabilità dei diversi sistemi grafici alcune delle più note tradizioni narrative, per altro mutevoli per la variabilità dei loro compositori, si coglie con chiarezza il nesso stringente di memoria e immaginazione, un nesso che non connette due funzioni separate dell'attività mentale ma invero palesa la diversa azione svolta da un'unica sostanziale funzione, quale è stata da sempre, lungo la stratificazione archeologica delle manifestazioni propriamente umane, la rappresentazione.

Memoria ed immaginazione solidarizzano più che mai nel così detto pensiero

⁷ W. J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola* (1982), a cura di R. Loretelli, tr. it. A. Calanchi, Il Mulino, Bologna 1986, pp.39-57.

⁸ E. A. Havelock, *La Musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi* (1986), tr. it. M. Carpitella, Laterza, Roma-Bari 1987, pp.123-145.

mitico, come il verso ed il retro di una medaglia ne garantiscono il valore. Assimilabile al fenomeno onirico – i sogni hanno avuto tanta parte nel fornire materia poetica ai cantori orali – questa primigenia forma di pensiero porta allo scoperto le operazioni con cui i vissuti si trasformano in strutture di realtà, condensando in configurazioni immaginifiche le sedimentazioni esperienziali depositate nei circuiti e negli organi della memoria, anatomicamente, per via di intricati intrecci, in gran parte sovrapponibili nell'architettura cerebrale a quelli da cui scaturisce il potenziale immaginativo.

Rifacendoci per un attimo, solo per assonanza, allo slogan lanciato dagli studenti della Sorbona a Parigi nel maggio del 1968 ovvero «l'immaginazione al potere», potremmo affermare che al potere dell'immaginazione si devono l'alba e la fioritura di quell'insieme di espressioni che si è soliti definire cultura. Lì affondano le radici dei comportamenti che hanno innervato la formazione dei primi culti e l'organizzazione delle relative pratiche rituali, dalle quali risultano pressoché inseparabili le origini delle arti: riconducibili tutte, pur nella loro specificità, alla medesima matrice di un pensiero che si struttura inseguendo e rielaborando, sui diversi piani dell'appercezione sensibile, analogie. Così si è soliti considerare il mondo pre-letterato come l'antesignano di un mondo simbolico, un mondo circostanziato, concreto nelle sue determinazioni e nel contempo allusivo.

4. Una coscienza poetica

L'aura di sacralità che avvolge il carattere peculiare di certi manufatti giunti sino a noi, è il sicuro indice della loro pregnanza simbolica, della densità di significazioni latenti nella sintassi spaziale delle loro diverse composizioni.

Il potere di evocazione, che tuttora esercitano, adombra l'impronta silente di una intenzionalità che, sul telaio della percezione, ha intessuto i fili di immaginazione e memoria. Già dai tratti estetici dei più antichi manufatti si può evincere la presenza attiva del principio costitutivo di una coscienza nascente, che nel corso dei millenni si è evoluta e trasformata sino a far proprie le modalità del pensiero concettuale.

Non si tratta certo di una coscienza intesa nell'accezione di un «io» comparabile con il cogito cartesiano, come il centro di un movimento autoriflessivo, ma di una coscienza riconducibile ad un «noi», elaborata nello stretto ambito di un gruppo unito nello scambio quotidiano di una comune lingua: una coscienza primaria, come avevano indicato gli studi di Walter Ong, performativa e situazionale⁹, una sorta di apparato psichico sovraindividuale simile ad un Soggetto decentrato incarnato sovente in una autorevole guida riconosciuta da tutti i membri di un medesimo gruppo.

Così si delineano, ai primordi, i contorni di una «coscienza tribale» rapportabile

⁹ W. J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, cit. pp.59-117.

all'esperienza nomadica di gruppi di cacciatori-raccoglitori per far seguito ad una «coscienza comunitaria», laddove nel trapasso verso il neolitico si avvia l'organizzazione di entità stanziali. Entrambe forme di coscienza fortemente «poietiche», creatrici di invenzioni simboliche, nel cui alveo è cresciuto l'universo della «rappresentazione», vale a dire il «mondo-ambiente» entro cui si sono generati i molti mondi della storia.

5. Alla soglia del fondamento

Dai tempi della riarticolazione filosofica della coscienza indotta dall'invenzione della scrittura si sono susseguite altre trasformazioni degli assetti coscienziali in concomitanza con gli ulteriori cambiamenti avvenuti nei media della comunicazione.

Basti pensare alle osservazioni di Marshall McLuhan ne *La galassia Gutemberg* sui primi effetti dell'invenzione della macchina tipografica a caratteri mobili prodotti nell'organizzazione dell'intero sistema sensoriale, già presenti ad esempio nel *Re Lear* di William Shakespeare¹⁰, per ritrovare nuovamente le osservazioni formulate, come si è visto da Eric Havelock, a proposito delle innovazioni intervenute nella lingua di Platone.

Seguendo l'evoluzione della coscienza, ripercorsa da Ernst Cassirer nei quattro volumi de *La filosofia delle forme simboliche*, appare del tutto evidente che le sue trasformazioni amplificano ed approfondiscono i campi del sapere senza tuttavia distruggerne l'impianto originario, che si mantiene sostanzialmente intatto al fondo del suo progredire, del tutto comparabile secondo l'eminente filosofo di origine ebraica, con l'organizzazione a priori delle strutture formali della coscienza rilevate da Kant, sul cui fondamento avviene la mediazione creatrice della materia di cui il mondo si compone¹¹.

Della permanenza di questo assetto originario che fa capolino con l'affermarsi del pensiero mitico, man mano ritrattosi nei retroscena della coscienza, testimoniano tuttora le arti, che del mito in qualche modo condividono la capacità immaginativa ed espressiva primaria, emancipandosi dai vincoli di una stretta funzione magico-religiosa. Da lì continuano a trarre linfa le produzioni coreutiche, le arti visive, le invenzioni musicali, i drammi teatrali, come un tempo traevano origine anche le azioni liturgiche e le storie che hanno popolato inferi e dimore celesti.

Muovendoci con cautela lungo i crinali di una catena temporale non priva di fratture non possiamo non soffermarci sulle stagioni di una simbolica, che sul piano figurativo mostra una continuità di tematiche, che in alcuni casi dal paleolitico sono giunte quasi inalterate fino perlomeno all'età rinascimentale, se non oltre.

Pensiamo solo alla fortuna riservata alle raffigurazioni di cervidi, che dall'oscuri-

¹⁰ M. McLuhan, *La galassia Guttemberg. La nascita dell'uomo tipografico*, (1962), a cura di G. Gamaleri, tr. it. S. Rizzo, Armando Armando, Roma, 1976, pp.39-41.

¹¹ E. Cassirer, *La filosofia delle forme simboliche* (1923), tr. it. E. Arnaud, La Nuova Italia, Firenze 1961-1966.

tà delle grotte, situate tra la regione franco-cantabrica e i balcani, e più a nord dalle isole britanniche ai Carpazi si sono affacciate alla luce delle istoriazioni rupestri diffuse su massi e superfici levigate dai ghiacci, per apparire di volta in volta su monili, statuette, bassorilievi, dipinti vascolari, affreschi e in mosaici, perpetrando nelle variazioni semantiche insite nella diversità delle foggie e delle composizioni, la stabilità di un archetipo, di un principio cosmologico, peraltro rinvenibile anche nei patrimoni figurativi delle due Americhe e del continente asiatico¹².

La versatilità e la tenacia di tali figure in grado di rigenerarsi, migrando attraverso le stratificazioni culturali sedimentate nei passaggi dalla preistoria alla formazione storica dei grandi sistemi religiosi, mantengono aperta la riflessione sul fondamento dell'esperienza propriamente umana, ponendo domande che travalicano i campi delle ricerche strettamente archeologiche e degli studi storico-antropologici, per spingersi sino alla soglia delle dinamiche che sorreggono in ogni tempo *l'incipit* della costruzione dei mondi-ambienti.

6. Una prospettiva ermeneutica

Preziosa risulta in questa direzione la lezione di Virgilio Melchiorre lungamente coltivata negli studi confluiti nelle pagine del volume dedicato a *L'immaginazione simbolica*¹³. Vi si trova una riflessione d'ampio respiro sulla funzione dell'immaginazione nei diversi ambiti dell'esperienza umana e dei saperi che ne hanno contrassegnato lo sviluppo sino al dominio della scienza e della tecnica, sulla base dell'asserto inconfutabile che sin dal suo mostrarsi «il destino della coscienza simbolica è essenzialmente storico»¹⁴.

Una storicità la sua che non si identifica *toutcourt* con la coscienza storiografica inaugurata da personalità come Erodoto e Tucidide ma che si esprime nella grandiosa trasformazione delle condizioni spazio-temporali che incidono sui limiti strutturali dell'esistenza umana, e che nonostante le limitazioni ne rendono possibile gli

¹² G. Camuri, A. Fossati, Y. Mathpal, *Deer in rock art of India and Europe*, Indira Gandhi Centre for the Arts, New Delhi, 1993. Morfologia ed etologia dei cervidi hanno offerto all'immaginazione la possibilità di farsi interprete dei molteplici piani del mondo percepibile. La perdita e la rinascita annuale dei palchi è l'immagine più verace della ciclicità del tempo e delle stagioni della vita. La deposizione dei palchi rinvenuta in contesti di tombe neolitiche attesta il convincimento che la morte si concluda con un nuovo inizio. La forma arcuata dei palchi con la loro ramificazione allude ai raggi della luce solare: un simbolismo questo dominante, ad esempio, nell'arte rupestre camuna dell'Età del Rame. La stessa verticalità dei palchi ha fatto sì che i cervidi venissero concepiti come veri mediatori tra cielo e terra e pertanto manifestazione del Sacro. Il loro stesso abitat tra oscure e labirintiche foreste e soleggiate radure connota quella particolare dialettica tra mistero e rivelazione che fa degli animali veri e propri agenti spirituali, condottieri di anime, forieri di destini. Solo fuggendo dalla socialità di una vita regale per immergersi nel folto di una selva, simile ad un cervo nei cicli di re Artù si racconta che Merlino potesse rinsavire dalla sua follia. Viatico di attraversamenti cosmici la figura di cervo compare frequentemente in contesti sciamanici, come con altrettanta frequenza si accompagna ad immagini afferibili a riti di iniziazione. La frequentazione degli animali in ambienti acquitrinosi, l'immersione nello scorrere di tumultuosi torrenti o di grandi fiumi ha ispirato immagini di transizioni e di fonti battesimali.

¹³ V. Melchiorre, *L'immaginazione simbolica*, Il Mulino, Bologna 1972.

¹⁴ Ivi, p.60.

avanzamenti.

Attorno al tema della «possibilità» quale dimensione costitutivamente dinamica della coscienza, ruota a cerchi concentrici l'indagine di Melchiorre sulle forme dell'immaginario. L'itinerario che da Platone ci ha condotti sul filo della memoria a sorvolare le stagioni dominate dalla potenza creatrice dell'immaginazione, ci induce a esplorare l'impianto della coscienza delineata da Melchiorre nel contesto delle espressioni artistiche più remote.

Il problema dell'origine delle prime forme d'arte può essere così riproposto nel quadro degli studi formulati da Husserl e proseguiti da Melchiorre sulla dinamica della percezione, proprio a partire dalla prospettività dello sguardo. La composizione delle grandi figure di animali, tra cui i cervidi, sulle pareti delle grotte del Paleolitico è – e non lo si può negare – la mirabile risultanza di una sintesi immaginativa pienamente compiuta in cui si sono correlati i frammenti percettivi archiviati nella memoria durante le osservazioni e gli inseguimenti delle prede, da parte di gruppi di cacciatori-raccoglitori. Una sintesi che ridonando visibilità all'«assente», rappresenta nella scelta dei soggetti e nella cura dei dettagli e delle loro disposizioni spaziali, l'espressione del Senso o del valore, che una coscienza di gruppo ha attribuito all'esperienza di una relazione vitale: un'espressione che nella contemporaneità dello sguardo archeologico supera lo scarto della cronologia rigenerandosi in altre immaginazioni.

«L'immaginario – di fatto ricorda Melchiorre – ha una sola modalità per essere accolto e compreso se non di ritornare a sua volta oggetto percepibile», ovvero correre il necessario rischio di divenire «immagine», nell'accezione pragmatica di una figura sensibile come si presentano le opere prodotte da mani di artisti e con ciò dimenticarne la genesi e la consistenza¹⁵.

Vi è un passaggio ne *L'immaginazione simbolica* in cui, sulla scorta dell'esempio proposto da Husserl, l'incisione di Dürer *Il cavaliere, la morte e il diavolo*, Melchiorre si sofferma sui movimenti in atto nella percezione dell'immagine. Ne seguiamo le osservazioni, provando ad estendere, o meglio sovrapporre l'immagine del foglio inciso di Dürer all'immagine di una delle molte pareti istoriate in un periodo esteso tra il 40.000 e il 10.000 a.C.

Così in luogo delle linee nere e delle diverse figurine presenti sull'incisione ci si trova di fronte ad altre linee di diverso cromatismo ed altre figure. Nell'uno e nell'altro caso inevitabilmente le figure si presentano come «oggetti in carne ed ossa»¹⁶. Le linee e le figure, che vi appaiono, tuttavia, avverte Melchiorre, «sono riguardate non come oggetti per se stessi, ma per quello che raffigurano». Ne consegue che alla fine ci si trovi sempre al cospetto della «coscienza della "figura" che rende possibile la raffigurazione: [...] figure che però raffigurano "un'altra cosa"».

Come «il cavaliere non sta nell'incisione» anche le figure istoriate non stanno

¹⁵ Ivi, pp.66-67.

¹⁶ Ivi, p.16.

propriamente sulle pareti. Anch'esse sono «il correlato percettivo di un mondo immaginario, una disposizione di linee che permette di risalire all'assente, un *analogon* al materiale - come direbbe Sartre - in cui sia possibile afferrare l'immagine»¹⁷. La regola è la stessa, l'incisione di Dürer tratteggia il volto oscuro della morte come un'istoriazione paleolitica può tratteggiare, ad esempio, il profilo di cervi che paiono avanzare in un corso d'acqua, ma sia l'immagine dell'oscurità da un lato che l'immagine del passaggio dall'altro continuano, sottolinea Melchiorre, «ben altrimenti nella riflessione immaginativa», altre sono le loro realtà anche se tali realtà sono quelle «del possibile, dell'assente»¹⁸.

7. Il potere dell'assenza

Un filo rosso percorre l'intero arco della vicenda umana. In qualsiasi momento la si osservi occorre constatare che «il mondo percepito o da percepire – scrive Melchiorre – ha una sua realtà certa solo nella realtà della coscienza» e per quanto le sue potenzialità siano mutate sin qui, non si può dire che il mondo non continui ad essere la risultanza di «una sua ritenzione o una sua protensione»¹⁹.

Infatti per la finitudine di uno sguardo prospettico, quale è dato all'essere umano, «solo un lembo dell'esistenza viene percepito, per essere poi integrato da una fede percettiva [...] costituita da immagini rammemoranti o da immagini anticipatrici»²⁰.

Così la sintesi immaginativa attestata sin dalle più antiche istoriazioni tradisce l'azione di una più sottile sintesi temporale. Non vi è figura che nella sua organicità non sia la restituzione di ciò che è stato percepito in funzione della possibilità di un suo ad-venire. Nel farsi presenza di un'assenza l'immaginazione affonda il proprio dinamismo nel dinamismo della memoria di cui Melchiorre ricorda «la gravidanza dell'accezione agostiniana che nominava la memoria come organo del futuro».

A questa inconsapevole temporalità rammemorante di certo dovevano rispondere i comportamenti dei piccoli gruppi di cacciatori impegnati ad inseguire le tracce di quelle prede che da esse non dipendeva soltanto gran parte dell'economia, ma l'intera impalcatura dell'orizzonte spirituale. La loro trasposizione figurativa nell'oscurità degli ampi spazi ipogei ripropone, in linea con la lezione di Melchiorre, il problema del senso di una scelta in apparenza paradossale, ovvero l'importanza attribuita ai luoghi dell'assenza.

C'è un passo nel suo testo che potrebbe essere illuminante, stante l'invariabilità dell'assetto cerebrale alla base delle funzioni coscienziali. «Il campo immaginario dell'assenza è – scrive Melchiorre – una tensione al reale che ci trascende, un'apertura al possibile: il possibile della cosa in quanto possibilità dell'uomo, del suo

¹⁷ Ivi, p.66.

¹⁸ Ivi, p.67.

¹⁹ Ivi, p.22.

²⁰ Ivi, pp.19-20.

orientarsi e del suo essere ulteriore nel mondo»²¹.

L'ubicazione sotterranea dell'arte parietale testimonia in altre parole quanto in un contesto di assenza il potere immaginativo della memoria sia stato in grado di restituire a se stessa, intensificandone il rinvio, lo scenario del proprio reale, facendo sì che ciascuna delle sue componenti figurative, in questo caso prevalentemente animali, andando oltre se stessa potesse farsi tramite di un deposito di significati funzionali alla consapevolezza identitaria di un gruppo sociale.

Proprio in questo processo generativo di simboli in cui sono stati codificati i mondi, nei quali hanno preso dimora quelle generazioni, si raccolgono gli indizi che hanno suggerito le differenti interpretazioni dell'arte delle origini, ora secondo Leroi-Gourhan in termini strutturalisti come sintassi di forze opposte (maschile-femminile)²², ora come l'espressione di esperienze sciamaniche secondo Jaen Clottes e David Lewis-Williams²³, o ancora come per Max Raphael rappresentazioni, per accoppiamenti di figure, della genealogia totemica di diverse entità claniche²⁴.

8. Un'epifania

Vi è anche un ulteriore aspetto dell'ubicazione ipogea dell'arte parietale che richiede attenzione. Ci soffermiamo ora sulla natura totalizzante dei suoi spazi. Quale indicazione si potrebbe scorgere nella costante morfologia dei cosiddetti santuari del paleolitico? Forse l'albeggiare di un principio ontologico? Sta di fatto che, annota Melchiorre, «pur nel più piccolo brandello del mondo, già viene ad evidenza che l'essere non può stare senza una sua conclusività»²⁵. Naturalmente, memori dell'asserto aristotelico secondo cui «dell'essere si dice in molti modi», qui dell'essere si può sommessamente dire pensandolo ancora avvolto nel nascondimento

²¹ Ivi, p.23.

²² A. Leroi-Gourhan, *Art pariétal: langage de la préhistoire, Présentation générale* de Marc Groenen, Jérôme Millon, Grenoble 1992. Per l'Autore non vi è casualità nell'arte paleolitica. La disposizione delle figure segue regole precise: le immagini formano composizioni coerenti secondo il principio di una struttura binaria sessuata. Alcuni animali rappresentano il polo maschile, come il cavallo, mentre altri, il bisonte o l'uro, il polo femminile. Organizzando lo spazio della grotta, queste coppie simboliche esprimono una cosmologia fondata sulla complementarità. L'arte paleolitica si presenta perciò come una specie di «mitologia visiva».

²³ J. Clottes, D. Lewis-Williams, *Les Chamanes de la préhistoire: transe et magie dans les grottes ornées* (1996), ed. ampliata, *Texte intégral, polémique et réponses*, Seuil, Paris 2001, 2015. Secondo gli Autori molte immagini paleolitiche deriverebbero da stati alterati di coscienza. Gli sciamani avrebbero prodotto arte durante trance rituali. Figure ibride uomo-animale (teriantropi) sarebbero indizi di esperienze visionarie. Le grotte avrebbero avuto funzione rituale e cosmologica.

²⁴ M. Raphael, *Prehistoric Cave Paintings*, Pantheon Books, Washington (New York) 1945. Dello stesso Autore: *Trois essais sur la signification et l'art pariétal paléolithique*, ed. P. Brault, *Le Couteau dans la Plaque/Kronos*, Paris 1986. Secondo l'Autore le immagini degli animali nelle grotte paleolitiche non sono semplici decorazioni o espressioni puramente artistiche ma rappresentazioni di totem clanici. Il bisonte, il cavallo, il mammut ecc. non indicano soltanto prede di caccia; ogni specie animale avrebbe incarnato un principio collettivo o identitario. Le composizioni rupestri rifletterebbero una struttura sociale organizzata rilevabile dalle relazioni spaziali delle figure disposte sulle pareti delle grotte.

²⁵ Ivi, p.26.

delle forme aurorali di unità di Senso.

Così nell'ordine stesso che traspare in ogni ambiente istoriato dalla distribuzione delle figure, gli accoppiamenti, le opposizioni, le sovrapposizioni..., si può arguire l'attitudine originaria della coscienza, per la quale, diciamo con Melchiorre, «il senso pieno di ogni determinazione riposa in una relazione dei diversi nella totalità». In qualche modo è legittimo asserire che l'unità spaziale delle grotte adombra ciò che filosoficamente è dato indicare nei termini di «una unità d'essere che ad un tempo [...] unisce e [...] distingue» le diverse figure e «ne rende possibile la convenienza relazionale». Pertanto traspare dall'aura di sacralità cui si è fatto cenno e che pervade l'atmosfera degli ambienti sotterranei, l'analogo di quell'essere, che stando nella relazione, «è tale solo in quanto è relazione d'essere»²⁶.

Le figure in altre parole risultano, sin da questi ambienti dei primordi, vere, reali, nella misura in cui ciascuna appare determinata in sé stessa e nel contempo in altro. Non si sarebbe potuta verificare, in illo tempore, questa «possibilità di essere in sé e in altro», se non si fosse percepito un «Identico che dappertutto diversamente si partecipa». Nel suo pulsare di alterità o di trascendenza, l'arte del Paleolitico mostra l'epifania di una «coscienza originaria», nel cui intreccio di percezione e immagine «è già presente una tensione metafisica»²⁷.

Seguendo l'affermazione di Melchiorre secondo cui «[con] l'evento artistico [...] siamo [...] introdotti in un mondo al di là di questo mondo, che è nondimeno la più profonda realtà del mondo in cui viviamo nella nostra ordinaria esperienza»²⁸, cogliamo il senso più vero dell'esperienza di quelle lontanissime tribù di cacciatori-raccoglitori: totalmente immersi nella naturalità degli spazi di vita (abitavano in ripari sotto rocce o in tende rivestite di pelle) avevano ubicato nelle profondità dei rilievi montuosi l'epicentro della vita spirituale. All'instabilità di un'esistenza nomadica o seminomadica, costantemente esposta alle prove di eventi funesti e critici, doveva corrispondere la stabilità di luoghi altri, appartati, protetti, nei cui abissali silenzi discendevano alla luce delle fiaccole i predestinati, i custodi delle memorie tribali, gli artefici dell'immaginario fondante.

Nella liminalità di spazi misterici, lontana dall'ordinarietà di un'economia di raccolta e di caccia, la memoria, purificatasi nel transito di stretti cunicoli, palesava se stessa, rappresentando in figure dipinte i costrutti del proprio pensare. Ampiamente documentato è infatti nella letteratura antropologica, il fecondo rapporto tra generazione simbolica e liminalità, come se la coscienza umana avesse necessità di ritrovare in se stessa le ragioni del suo sentirsi abitata da un secondo mondo, custode delle radici segrete del primo²⁹.

²⁶ Ivi, p.27.

²⁷ Ivi, p.29.

²⁸ Ivi, p.36.

²⁹ Julien Ries (a cura di), *I riti di iniziazione*, tr. it. D. Così e L. Saibene, Jaca Book, Milano 1989.

Bibliografia

CAMURI, Giacomo, FOSSATI, Angelo, MATHPAL, Yashodhar , Deer in rock art of India and Europe, Indira Gandhi Centre for the Arts, New Delhi, 1993.

CASSIRER, Ernst, La filosofia delle forme simboliche (1923), tr. it. E. Arnaud, La Nuova Italia, Firenze 1961-1966.

CLOTTE, Jean, LEWIS-WILLIAMS, David, Les Chamanes de la préhistoire: transe et magie dans les grottes ornées (1996), ed. ampliata, Texte intégral, polémique et réponses, Seuil, Paris 2001, 2015.

DERRIDA, Jacques, La farmacia di Platone (1972), a cura di S. Petrosino, tr. it. di R. Balzarotti, Jaca Book, Milano 1985.

ESIODO, Teogonia, tr. it. a cura di E. Vasta, Mondadori, Milano 2004.

HAVELOCK, Eric Alfred, La Musa impara a scrivere, Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi (1986), tr. it. M. Carpitella, Laterza, Roma-Bari 1987.

LEROI-GHOURAN, André, Art pariétal: langage de la préhistoire, Présentation générale de Marc Groenen, Jérôme Millon, Grenoble 1992.

MCLUHAN, Marshall, La galassia Guttemberg. La nascita dell'uomo tipografico, (1962), a cura di G. Gamaleri, tr. it. S. Rizzo, Armando Armando, Roma, 1976.

MELCHIORRE, Virgilio, L'immaginazione simbolica, Il Mulino, Bologna 1972.

ONG, Walter Jackson, Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola (1982), a cura di R. Loretelli, tr. it. A. Calanchi, Il Mulino, Bologna 1986.

PLATONE, Fedro, a cura di G. Giannantoni, In Opere Complete (1966), III, Laterza, Bari 1976.

PLATONE, La Repubblica, III, a cura di G. Giannantoni, In Opere complete (1966), VI, Laterza, Bari 1976.

RAPHAEL, Max, Prehistoric Cave Paintings, Pantheon Books, Washington (New York) 1945.

RIES, Julien (a cura di), *I riti di iniziazione*, tr. it. D. Così e L. Saibene, Jaca Book, Milano 1989.