

Immagini in movimento

Nel paleolitico rappresentavano uno stesso animale in pose immediatamente successive. L'impressione è quella di un "tentativo di cinematografo" sostiene Marc Azéma

di Federico Leoni

c. Patrick Avenier/forti Images



L'appuntamento

La nascita dell'arte è l'incontro che il filosofo Federico Leoni, coordinatore scientifico di Kum!, terrà insieme al filosofo Rocco Ronchi sabato 19 ottobre nell'ambito della terza edizione del festival in programma ad Ancona dal 18 al 20 ottobre.

Non è senza importanza che le prime figure siano nate al buio, graffiate e colorate sulle pareti di stanze e cunicoli sotterranei. Non erano immagini fatte per la luce del sole. Non erano immagini fatte per essere viste. Erano fatte per essere intraviste, tutt'al più. È una prima ambiguità di quelle misteriose creazioni dei nostri predecessori. Erano fatte per sopravvivere come in un

gigantesco archivio, che spesso ritraeva e conservava anche l'uomo, raffigurato insieme a orsi, cervi, bisonti, ma lontano dall'uomo, sprofondate in un'oscurità quasi inaccessibile.

Quando Georges Bataille a metà del Novecento inizia a lavorare a uno dei suoi libri più originali, *Lascaux. La nascita dell'arte*, minuziosa interpretazione di quell'immenso tesoro d'immagini che si è conservato per ventimila anni nelle profondità di certe grotte del Sud della Francia, la sua prima preoccupazione è di ordine iconografico. Che cosa rappresentavano quelle migliaia di immagini ritornate alla luce solo pochi anni prima, quando un bambino che giocava in un prato era affondato fino alle ginocchia nell'erba scoprendo l'im-

boccatura delle caverne? Uomini, bisonti, cervi. Scene di caccia. E poi una misteriosa figura, metà uomo metà falco, che cattura per pagine e pagine l'attenzione del pensatore francese.

È una seconda ambiguità di queste immagini antichissime. Tra i primi documenti iconografici dell'umanità, quest'immagine si impone per il suo enigma probabilmente irrisolvibile. L'uomo nasce insieme all'arte di mettere in scena l'uomo, ipotizza in sostanza Bataille, perché è in quell'immagine dipinta che l'uomo prende consapevolezza di se stesso per la prima volta, e in qualche modo si vede per la prima volta insieme ai suoi compagni. Ma non è forse un caso che la prima figura nella quale l'uomo mette in scena se stesso sia un'immagine familiare ed estranea allo stesso tempo, misterioso personaggio dal corpo umano e dalla testa di uccello...

Una scoperta paleoantropologica più recente e altrettanto straordinaria ha riportato al centro dell'attenzione le prime espressioni figurative dell'umanità. Si tratta della cosiddetta Grotte Chauvet, sempre situata in Francia, sempre strutturata come un complesso di cunicoli e ambienti sotterranei, vero giacimento di immagini perfettamente conservate attraverso i trentamila anni che ci separano dalla loro creazione. Un brillante paleoantropologo francese ha interrogato quelle immagini in un libro prezioso. Si chiama Marc Azéma e il suo testo, intitolato *Preistoria del cinema*, dichia-

ra fin dal titolo l'ipotesi di fondo. La preoccupazione di Azéma non è di ordine iconografico, com'era stata quella di Bataille. Al centro della sua indagine non c'è una domanda su che cosa quelle immagini rappresentino per l'esattezza, sul perché il pittore primordiale abbia creato certe rappresentazioni piuttosto che altre. Si tratta, per Azéma, di interrogare la struttura generale a cui esse sembrano obbedire, il genere di effetto complessivo che esse suscitano nel loro spettatore.

Il primo elemento su cui insiste Azéma è che molte di quelle figure rappresentano uno stesso animale in pose immediatamente successive, appena sfalsate l'una rispetto all'altra. Siamo di fronte, dice Azéma, non a una pinacoteca ma a un tentativo di cinematografo. La luce altalenante delle torce, che verosimilmente venivano utilizzate per illuminare quegli ambienti, doveva accentuare il dinamismo quasi futurista di queste sovrapposizioni. È un ulteriore livello di ambiguità. Qualcosa che sembra immobile improvvisamente prende vita, si mette in movimento. Ma un secondo elemento che Azéma ci sottopone sembra portare con sé implicazioni ancor più affascinanti. Molte di quelle immagini sono ricavate sulla falsariga delle venature della roccia. Prolungano certe linee di frattura della parete. Intercettano

La fiamma delle fiaccole doveva accentuare questo movimento, più profondo di quello cinematografico

ra fin dal titolo l'ipotesi di fondo. La preoccupazione di Azéma non è di ordine iconografico, com'era stata quella di Bataille. Al centro della sua indagine non c'è una domanda su che cosa quelle immagini rappresentino per l'esattezza, sul perché il pittore primordiale abbia creato certe rappresentazioni piuttosto che altre. Si tratta, per Azéma, di interrogare la struttura generale a cui esse sembrano obbedire, il genere di effetto complessivo che esse suscitano nel loro spettatore.

certe scheggiature del supporto. La figura emerge dallo sfondo per una sorta di virtù dello sfondo stesso. Il pittore, più che dar forma a un certo materiale, accompagna quel materiale nella sua autonoma metamorfosi.

Sono immagini sempre insorgenti e sempre indecise, sempre nitidamente delineate e sempre sul punto di prendere consistenza. La fiamma delle fiaccole doveva accentuare anche questo movimento, molto più profondo e sconcertante del sem-

plice dinamismo cinematografico. Queste figure non sembrano affatto prese in un divenire orizzontale, sorta di vicenda che mette capo a una storia, ma in una specie di divenire verticale, in una pulsazione che si risolve integralmente sul posto. Esse abitano la soglia vertiginosa del loro prendere forma e richiamano costantemente l'informe da cui non smettono di emergere. Sono figure nel senso coreografico del termine, gesti estremamente compressi o azioni sempre sul punto di decomprimersi.

Gli studiosi di storia del cinema sono insorti. Hanno osservato che non ha senso antedatere un concetto così contemporaneo, quello di cinema, a un mondo così lontano, quello del graffiti neolitico. Hanno senz'altro ragione. Ma si potrebbe rispondere che la tesi di Azéma non mostra tanto che il graffiti è

un'immagine cinematografica, quanto che la natura del cinema è in ultima analisi gestuale. Solo superficialmente, in altri termini, il cinema racconta storie, dà voce ai suoi personaggi, espone quella che definiamo solitamente una suc-

cessione di vicende. La sua prestazione fondamentale consiste piuttosto nel liberare, dall'interno delle immagini di cui si nutre, quella quota di divenire che esse normalmente dissimulano. E consiste nel liberare negli spettatori stessi le potenze della loro ambiguità. Essi prendono così a danzare su quella soglia e il regno dei viventi non cessa mai di allontanarsi dalla sua preistoria e dunque di inoltrarsi nella sua fitta sostanza di piante, di **mari e di pietre**.

A lato, dettagli degli affreschi della grotta di Pont-D'Arc, nota anche come grotta Chauvet

In apertura, gruppo di animali dipinti su una delle pareti della grotta di Lascaux a Montignac, Francia