

## Sulle tracce dell'eland: l'arte rupestre san tra mito e rito

CLAUDIA CANCELLOTTI

**Abstract** - Nella cultura san tradizionale è presente ancora oggi uno stretto legame tra uomo e ambiente, testimoniato dalle numerose pitture rupestri. Queste opere rappresentanti uomini, animali, creature fantastiche e figure geometriche richiamano prevalentemente alla mitologia e alla ritualità san. Il legame è messo in evidenza, oltre che dalla frequente rappresentazione di riti nelle pitture, anche dalla netta predominanza dell'eland nell'iconografia animale. Quest'antilope, infatti, riveste un ruolo estremamente importante sia a livello simbolico che rituale.

Con il termine san viene designato un gruppo di popolazioni aborigene dell'area sudafricana, più comunemente conosciute con il nome di boscimani<sup>1</sup>, le cui origini sono considerate molto antiche<sup>2</sup>. Tradizionalmente legati ad un'economia di sussistenza basata su caccia e raccolta, in passato i san vivevano in piccole comunità seminomadi, organizzate internamente secondo un modello egualitario e molto flessibile. Al cuore dell'organizzazione socio-economica come dell'universo simbolico delle comunità san tradizionali è ancora oggi individuabile un nesso profondo ed inscindibile tra l'uomo e l'ambiente che lo circonda: nell'antropologia implicita san, tra natura e cultura non esiste una separazione qualitativa, quanto piuttosto una relazione di reciprocità e scambio continuo.

Questa specifica concezione della realtà si riflette in diversi aspetti del patrimonio culturale, religioso ed artistico tradizionale san: la cosmologia come gli archetipi mitici, i testi dei canti come i modi delle danze rituali, l'iconografia come i soggetti della narrativa orale, esprimono in modi diversi, più o meno mediati e allegorici, il legame di consustanzialità tra natura e cultura che pervade l'orizzonte di pensiero san.

Sebbene lo stile di vita tradizionale delle popolazioni san, soprattutto a partire dalla metà del XIX secolo, abbia subito profonde modificazioni e trasformazioni, la complessa realtà socio-culturale san contemporanea ha conservato legami profondi con un passato assai antico<sup>3</sup>, passato che trova una stupefacente testimonianza nelle migliaia di pitture ed incisioni rupestri prodotte da artisti san in diverse aree del sub-continente africano, in un lasso di tempo lunghissimo ed ininterrotto. La datazione dell'arte rupestre san sembra, infatti, estendersi tra i

30.000 e i 200/100 anni fa, quando la pratica venne definitivamente abbandonata.

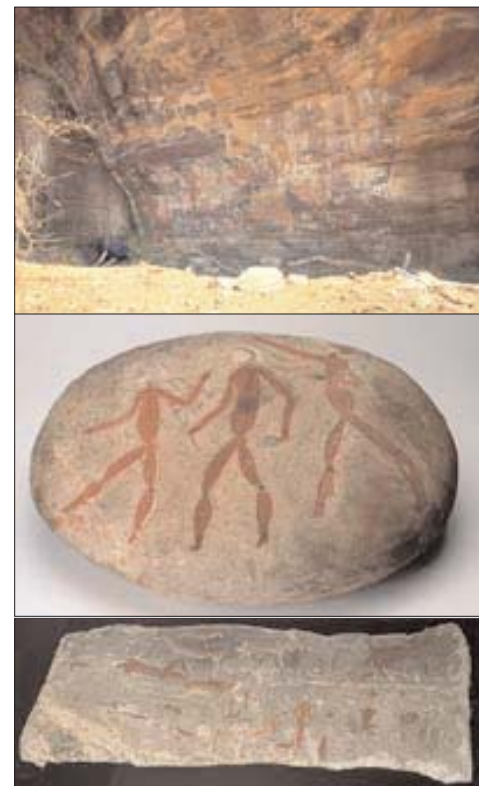
Nella contemporaneità, tuttavia, in molte comunità san diversi individui hanno ripreso a produrre arte visuale, ma con tecniche, materiali e supporti nuovi, di origine occidentale. I soggetti, le forme e lo stile di questa produzione artistica contemporanea, mostrano tuttavia più di un elemento di affinità con alcuni di quelli dell'arte rupestre di diverse epoche.

### L'Arte rupestre san

Le tecniche e gli strumenti dell'arte rupestre san tradizionale consistono, come si è detto, in pitture ed incisioni su pietre e pareti di roccia. Non sono mai stati registrati casi in cui le due tecniche, pittura ed incisione, compaiano in una stessa composizione o in uno stesso sito. In generale, le incisioni e le pitture rupestri sono concentrate in aree diverse, e venivano eseguite in siti dalle caratteristiche differenti. Le pitture si incontrano soprattutto in caverne e ripari rocciosi, ma anche su lastre di pietra staccate, chiamate *portable art* per distinguerle dalle pitture su parete. Le incisioni venivano invece più spesso eseguite su rocce isolate nella savana, essendo concentrate in aree tendenzialmente meno montuose. Anche i soggetti e lo stile di pitture ed incisioni sono differenti, in parte certamente a causa della diversità delle tecniche utilizzate.

Stabilire un'età esatta per ogni singola opera d'arte rupestre san è un problema assai difficile: il metodo di datazione diretta al radiocarbonio è il più delle volte inapplicabile, in quanto vincolato alla presenza di sostanze organiche nei materiali costitutivi delle opere analizzate. Questo fatto esclude del tutto la possibilità di applicare questo tipo di tecnica

di datazione alle incisioni rupestri, che, essendo eseguite direttamente sulla roccia, non contengono alcuna sostanza organica. Per le pitture è possibile, in rari casi, applicare le tecniche di datazione al radiocarbonio, quando nella costituzione del pigmento dei colori siano ancora presenti tracce di materiali organici, quali albume, succhi vegetali e, a volte, urine e sangue<sup>4</sup>.



Tre esempi di arte rupestre San. In alto: il riparo sulle colline Makgabeng, nelle Drakensberg Mountains. In centro: il Linton Panel ritrovato nella stessa zona. In basso: la cosiddetta Coldstream Stone, trovata nei pressi del fiume Lottering, in Sudafrica, accanto a uno scheletro umano.



A sinistra: Lonyana Rock.  
Kwazulu-Natal - South Africa.  
A destra: Game Pass Shelter.  
Kwazulu-Natal - South Africa.

Tuttavia, il più delle volte le componenti organiche ancora rinvenibili nel pigmento sono troppo scarse per poter essere analizzate. Altre componenti del pigmento delle pitture sono di origine minerale, e variano a seconda dei colori: ocra rossa ed ossido di ferro per il rosso, ossido di manganese e carbone per il nero, silice e gesso per il bianco, ocra gialla per il giallo. Rispetto alla combinazione dei colori, è possibile distinguere tre tipologie di pitture rupestri: monocrome, bicrome e policrome. Nel caso di pitture policrome, i colori consistono principalmente, come si è visto, in varianti del rosso, oltre che, più raramente, di nero e bianco. I colori venivano stesi sia con sottili pennelli di pelo animale, che con le dita, che impressi con lo stampo dei palmi delle mani.

Alcuni siti d'arte rupestre, soprattutto le caverne, mostrano l'evidenza dell'occupazione da parte di popolazioni di epoca preistorica. In questi casi, i reperti archeologici portati alla luce nei diversi strati degli scavi, (utensili in pietra, ossa, conchiglie, residui di materiali organici vegetali ed animali etc.) consentono di stabilire almeno una datazione minima per le opere d'arte rupestre presenti nei medesimi siti. Le pitture rupestri più antiche finora attestate con questo metodo di datazione indiretta, sono state rinvenute negli scavi presso l'*Apollo 13 Cave*, nella Namibia meridionale, e, in rapporto agli altri reperti archeologici trovati, sembrano risalire a 26000/27000 anni fa. Le lastre di pietra dipinte trovate in questo sito non sembrano essersi staccate dalla parete della cava in cui sono state scoperte, ma furono piuttosto eseguite sin dall'origine su lastre di pietra sciolte. In effetti, tutte le opere più antiche finora datate sono esempi di *portable art*, ovvero realizzate su pietre singole. Anche l'analisi dei soggetti rappresentati può fornire alcune indicazioni utili alla datazione delle opere: le composizioni che contengono immagini di bovini ed

ovini non possono risalire a prima di 2000 anni fa circa, quando queste specie vennero introdotte dalle popolazioni pastorali dei Khoi (Ottentotti) e di alcuni gruppi Bantu che migrarono nell'area sud africana intorno a quell'epoca. Le opere che ritraggono invece cavalli, carri, coloni europei, soldati etc. sono state evidentemente eseguite a partire dal periodo coloniale, iniziato con lo sbarco degli Olandesi al Capo nel 1652.

I soggetti tradizionalmente più rappresentati nell'arte rupestre san sono figure umane, soprattutto maschili, ma anche femminili o di sesso indeterminato, ritratte nelle posizioni più diverse, realistiche e non. Solitamente, le figure maschili e quelle femminili compaiono in diversi pannelli, oppure, quando rappresentati nella medesima composizione, sono ritratti in gruppi separati. Le raffigurazioni di creature umane occorrono sia di singoli individui, che di gruppi più o meno vasti di persone, solitamente intenti in alcune attività e posture ricorrenti. Tra queste attività e posture prevalgono quelle che ritraggono momenti o fanno riferimento alla danza collettiva rituale di transe sciamanica guaritrice, che costituisce l'evento religioso e sociale culminante della tradizione culturale san. Anche le cerimonie di iniziazione femminile, i rituali per la pioggia e quelli per la caccia sono soggetti che compaiono spesso nelle composizioni che costituiscono pannelli unici.

Nell'iconografia dell'arte rupestre, indicatori di un contesto rituale sono elementi quali la presenza, nella composizione, di una figura identificabile con uno sciamano, che è di solito ritratto distaccato dal gruppo, in postura curva, e tiene in mano spesso una sorta di frustino rituale, che nella realtà è fatto con crini di eland, una specie di grossa antilope. In alcuni casi, gli sciamani sono raffigurati mentre hanno un'emorragia nasale, fenomeno che viene collegato all'esperienza della transe e che, secondo le concezioni loca-

li, occorre quando lo sciamano-guaritore deve affrontare e sconfiggere un malesere, materiale o spirituale, particolarmente grave. Nei pannelli che rappresentano scene di danza rituale, le figure sono solitamente divise in un gruppo centrale maschile in piedi, danzante, ed un gruppo circolare, seduto, di donne che battono le mani. Questo schema compositivo riproduce effettivamente l'organizzazione dello spazio e dei ruoli rituali (uomini: danza collettiva, circolare o centrale, e canto; donne *clapping* e canto, sedute in semicerchio) alla base della ritualità sciamanica san<sup>5</sup>.

#### Le immagini rappresentate

Gli animali sono anch'essi molto rappresentati, soprattutto alcune specie di grandi antilopi (eland al primo posto, kudu, steinbok), ma anche elefanti, giraffe, zebre, rettili, volatili e, rarissimamente, insetti. La numerosità e la varietà di contesti, forme e stili in cui compare la raffigurazione dell'eland hanno messo in luce il profondo valore simbolico e rituale che questo animale riveste nelle credenze tradizionali diffuse tra tutte le popolazioni san, valore che trova conferma anche nelle narrative mitologiche e popolari e nelle credenze rituali e religiose<sup>6</sup>. Se la prominente iconografica dell'eland (*taurotragus oryx*, una grossa specie di antilope diffusa in diverse aree dell'Africa meridionale) è un elemento rinvenibile nell'arte rupestre san di ogni epoca ed area geografica, la frequenza con cui vengono ritratte le altre specie varia invece a seconda delle zone e delle epoche storiche, probabilmente in base alle singole tipicità faunistiche locali.

Tuttavia, al di là della variabilità statistica nell'occorrenza di quella o quell'altra specie animale, ad accomunare l'iconografia rupestre san è la frequenza di immagini di erbivori, ed in particolare di grosse antilopi, fenomeno spiegabile con l'importante ruolo materiale e simbolico che queste creature rivestono nella parti-

colare concezione san. Oltre che rappresentare un'importante fonte di sostentamento, le antilopi e, in generale, i grandi erbivori, sono considerati infatti dai san quali creature collegate al passato primordiale del mondo e all'energia sovranaturale del cosmo, che sarebbe la stessa energia che scorre nell'uomo ed è eccitata dagli sciamani per raggiungere la transe. È importante notare che la gravidanza mitica ed iconica di queste specie non scaturisce da un semplice apprezzamento materiale della loro funzione alimentare, in quanto non corrisponde ad una loro massiccia presenza nella dieta alimentare delle popolazioni san. Piuttosto che espressioni di familiarità e/o di piacere estetico, le immagini che ritraggono eland e altre specie di antilopi andrebbero interpretate quali simboli evocativi della religiosità e della metafisica san tradizionali. Tra le immagini non naturalistiche più frequentemente rappresentate vi sono sia forme astratte e disegni geometrici, - quali linee tratteggiate, cerchi, etc. -, che esseri immaginari, - quali creature teriantrope ed animali o uomini dalla forma fantastica. I disegni geometrici ed astratti prevalgono nettamente nelle opere realizzate con la tecnica dell'incisione, mentre sono assai rari nel caso delle pitture. Le diverse creature immaginarie che affollano l'iconografia san hanno avuto una grossa importanza rispetto ai vari tentativi di interpretazione dei significati e della funzione dell'arte rupestre, in quanto possono essere messi in rapporto sia con le informazioni etno-antropologiche raccolte nel corso dell'ultimo secolo circa, che con le attuali narrative e pratiche religiose e rituali san. In particolare, le creature teriantrope che ricorrono nell'iconografia dell'arte rupestre san di siti ed epoche differenti, sono associabili a diversi rituali come a varie narrazioni mitologiche e popolari.

La salienza simbolica di queste creature mezzo umane e mezzo animali può chiarirsi attraverso la narrazione del mito cosmogonico san - diffuso in diverse varianti in tutti i gruppi -, secondo cui l'atto di creazione divina del mondo si articolò in due fasi, di cui la prima, imperfetta, era caratterizzata dalla confusione ed inversione tra mondo umano e naturale-animale. In questa fase, insomma, gli animali erano anche uomini e gli uomini anche animali. Con il secondo atto di creazione, il dio creatore rettificò l'ordine del mondo, differenziando gli uomini dagli animali, e distinguendoli in cacciatori e prede.



Storm Shelter. Eastern Cape - South Africa.

Tuttavia, questa seconda azione cosmogonica correttiva non erose del tutto la continuità e consustanzialità tra uomo e natura, così che tra animali e uomini perdurò una sorta di continuità ontologica e spirituale, attestata dal ruolo, tuttora operativo in seno alle culture san, di epicentri simbolici, mitici e rituali svolto dagli archetipi degli animali delle origini e da altri elementi del mondo naturale (come la pioggia, i corsi d'acqua, alcune piante, gli astri etc.). Nelle figure teriantrope ritratte nell'arte rupestre è dunque possibile identificare gli antenati mitici dei san.

#### La relazione tra iconografia e religiosità

Il ricorso all'analisi di materiale etnografico e alla ricerca sul campo ha contribuito moltissimo a chiarire la stretta relazione che intercorre tra l'iconografia dell'arte rupestre e la religiosità san, soprattutto nelle sue rappresentazioni mitologiche e rituali

Nonostante, infatti, sin dalla fine del XIX sec. diversi studiosi avessero intrapreso indagini e studi quantitativi e comparativi sull'arte rupestre san, producendo soprattutto una ricca documentazione e classificazione iconografica, a causa di un pregiudizio razzista che considerava le popolazioni san condannate a modi di vita, di pensiero e di espressione primitivi e rozzi, sino alla fine degli anni '50 almeno il paradigma interpretativo sull'arte rupestre san più diffuso ed accreditato fu sostanzialmente improntato ad un empiricismo riduttivista, che individuava nell'arte visuale san un mero strumento descrittivo, didascalico o ricreativo. Quale rudimentale risposta adattativa e/o frutto di un istintivo abbandono precosciente al principio del piacere (WILLCOX 1963: 540), secondo questa prospettiva interpretativa, all'arte rupestre san veniva negato ogni possibile spessore simbolico o metaforico.

Fu solo a partire dagli anni '60 che un gruppo di studiosi (PAGER 1971, 1975;

VINNIMOBIE 1975, 1976; LEWIS-WILLIAMS 1981), attraverso studi approfonditi, mise in evidenza la ricorrenza di una serie di soggetti, icone, convenzioni rappresentative, *patterns* decorativi e simboli (*cf.* sopra) in opere reperite in siti tra loro assai distanti, e prodotte da comunità san non collegate direttamente tra loro, e distinte per dialetto e specifiche tradizioni culturali, avvalorando la tesi di un sostrato culturale e simbolico comune a tutte le popolazioni san. Tuttavia, i dati raccolti restavano soprattutto quantitativi, incapaci di spiegare il senso delle strane e spesso criptiche immagini riprodotte nell'arte rupestre, che si mostravano elusive e refrattarie rispetto ad ogni tentativo di interpretazione.

Fu in questa fase che Lewis-Williams decise di integrare lo studio dell'arte rupestre sia con le testimonianze ed i materiali orali raccolti nella letteratura etnografica storica sui san, che con le informazioni ottenibili dalle ricerche etnografiche a lui coeve, soprattutto in rapporto alle pratiche rituali. Grazie a questa metodologia di ricerca su più fonti, Lewis-Williams sviluppò, a partire circa dagli anni '80, una nuova prospettiva interpretativa, elaborando un'ipotesi secondo cui le origini, le forme e i contenuti dell'arte rupestre san sarebbero sostanzialmente riconducibili all'esperienza, alle credenze ed ai rituali sciamanici della transe.

Secondo il modello esplicativo dell'ipotesi sciamanistica proposto da Lewis-Williams, ed impostosi ad oggi quale una delle griglie interpretative dominanti, le immagini e le figure ritratte nell'arte rupestre rappresenterebbero sia momenti di concreti rituali coreutico-musicali di transe, sia singoli individui nella caratteristica postura assunta dagli sciamani in transe, sia le visioni allucinatorie degli sciamani che le creature archetipiche da loro incontrate nei loro viaggi nell'aldilà, sia allegorie di esperienze sovranaturali fuori dal corpo.



Elands Bay Cave. Western Cape - South Africa.

Sebbene la premessa centrale all'ipotesi sciamanistica di Lewis-Williams, ovvero il nesso tra la ritualità sciamanica e l'arte rupestre tradizionale san, sia generalmente condivisa, alcune ricerche più recenti, ed in particolare quelle della studiosa Anne Solomon, hanno messo in luce il rischio insito nel ricondurre tutti gli aspetti e le implicazioni di un fenomeno complesso, come una tradizione artistica visuale di tradizione millenaria, ad un'unica matrice concettuale. Portando alle estreme conseguenze la sua tesi, infatti, Lewis-Williams arriva a supporre che l'esperienza di transe incarni l'evento generativo originario di tutto l'universo di pensiero san, e che essa vada considerata come base del successivo sviluppo di narrazioni mitiche e cosmologiche.

Secondo Solomon, invece, invertendo lo schema concettuale suddetto, le icone e i simboli dell'arte rupestre san potrebbero essere riferite, piuttosto che alla ritualità sciamanica *tout court*, alla mitologia e alla cosmologia san, del resto inevitabilmente implicate in ogni pratica o rappresentazione rituale. Le posizioni di Lewis-Williams e Solomon potrebbero essere sintetizzate come segue: secondo l'ipotesi sciamanistica di Lewis-Williams, l'esperienza della transe è primaria e generativa rispetto al complesso mitologico e rituale san, che ne sarebbe il pro-

dotto. Secondo Anne Solomon, invece, sono la mitologia e la cosmologia san ad essere generative rispetto alle forme e ai contenuti della ritualità e dell'iconografia rupestre san.

### Il significato dell'iconografia san

Nonostante i diversi approcci e le diverse teorie, ciò che accomuna le varie interpretazioni dell'arte rupestre san elaborate nel corso dell'ultimo cinquantennio, è il riconoscimento dell'intima relazione che lega le forme e i significati dell'arte alla mitologia e alla ritualità san. La centralità di questo nesso non esclude tuttavia la pluralità di riferimenti e di significati che connettono l'iconografia rupestre con altri aspetti della cultura san, ivi inclusi quelli più prettamente in rapporto ad esperienze di vita quotidiana o, comunque, materiale. Questo anche alla luce del fatto che, nell'orizzonte di pensiero san, l'ordine del trascendente e del magico non è ermeticamente separato da quello della realtà mondana, ma collegato ad esso da uno scambio continuo, immanente alla natura stessa delle creature e degli elementi: la naturalità del quotidiano è pervasa da significati e contenuti sovranaturali, e molti dei principali gesti quotidiani legati alla sussistenza, (ad esempio, la caccia e la raccolta), sono intrisi di profonde implicazioni rituali e magiche.

Nonostante l'evidente legame tra arte rupestre e religiosità, dunque, l'iconografia san non va intesa quale semplice illustrazione dei miti o delle narrative popolari, in quanto il loro rapporto è di natura complessa e mediata, e si articola su una varietà di livelli, anche in relazione alle diverse aree geografico culturali e periodi storici. Non è dunque sempre sufficiente comparare iconografia e narrative mitologiche, in quanto le storie e i personaggi del mito non esauriscono né saturano i molteplici livelli di significazione dell'arte, né spiegano tutta l'iconografia rupestre.

Molti delle immagini dell'arte rupestre non compaiono infatti tra i personaggi dei miti e delle narrative tradizionali, così come i miti narrano spesso di personaggi mai rappresentati nell'arte<sup>8</sup>. Il rapporto tra arte e mitologia san può forse essere chiarito alla luce di un'analisi delle pratiche e delle concezioni rituali san, pratiche e concezioni in cui centrali sono gli archetipi mitici e la presenza di musica e danza, anch'esse intrise di valenze e funzioni magico-mitiche. È alla luce di queste considerazioni che è possibile tentare un'associazione ed un

confronto con la tradizione coreutico-musicale san, a sua volta profondamente intrisa di valori e funzioni rituali e di implicazioni magiche e mitiche. In seno alle tradizioni culturali san la musica incarna, infatti, un elemento fondamentale per la vita delle comunità. Essa è indispensabile alla messa in atto di tutti i rituali san, e costituisce, in particolare, l'anima ed il corpo dei riti guaritivi di transe sciamanica, che rappresentano, come si è detto, un evento sociale e religioso pregnante.

Attraverso la messa in atto dei rituali coreutico-musicali di guarigione, infatti, i membri delle comunità san non solo riattualizzano continuamente, nello spazio e nel tempo, il nocciolo immaginativo e simbolico del loro specifico universo di pensiero, ma mettono anche in atto, contestualmente, complesse dinamiche di drammatizzazione, negoziazione e risoluzione dei conflitti sociali o personali, garantendo il mantenimento dell'equilibrio e dell'armonia all'interno delle comunità.

Alla base del ruolo ritualmente fondante di musica e danza risiede la specifica concezione san della natura del suono musicale: la sua origine è infatti considerata trascendente e divina<sup>9</sup>, ed ai suoni musicali viene attribuito lo stesso potere magico posseduto dalle creature sovranaturali, dagli spiriti dell'aldilà e dagli sciamani in stato di transe. In quanto anima e corpo di ogni pratica rituale - e dunque, in qualche modo, rito in se stessa -, l'espressione coreutico-musicale san è dunque intimamente connessa sia alla vita materiale che all'universo simbolico delle comunità san, collocandosi al cuore della tradizione passata come della contemporaneità san.

### L'Eland come simbolo

L'intima natura del legame che connette l'iconografia rupestre alla ritualità coreutico-musicale emerge, oltre che dalla ricorrenza di soggetti che ritraggono scene di riti, da un'analisi delle rappresentazioni rituali ed iconiche dell'eland che, come si è visto, è uno degli animali più spesso ritratti nell'arte rupestre san di ogni tempo e di ogni area, spesso in contesti rappresentativi riferiti alla ritualità sciamanica, in quanto tra i san gode di altissima considerazione, rivestendo una particolare pregnanza emblematica a livello mitico, simbolico e rituale.

Come a molti altri animali (giraffa, api, leone ed altri), ma in misura maggiore di tutti gli altri, agli eland è infatti attribuito

il possesso del potere trascendente e divino che rende possibile la transe sciamanica e, dunque, il continuo travaso tra l'ordine del contingente e quello del trascendente, necessario al mantenimento della salute spirituale e materiale degli individui e delle comunità san. Nella sua versione di archetipo, l'eland è anche il protagonista di moltissime narrative popolari, spesso riferite alla tradizione mitologica indigena tradizionale.

Grazie alla sua natura trascendente, sul piano cerimoniale l'eland, inteso sia come animale che come simbolo, riveste un ruolo saliente in vari riti, tra cui quello d'iniziazione maschile, che segue la caccia e l'uccisione del primo eland, e quello d'iniziazione femminile che segue il menarca, e la cui simbologia è fittamente intrecciata ai diversi livelli di significazione incarnati dall'archetipo dell'eland. In particolare, le femmine di eland vengono considerate dai san quali simboli ed emblemi di fertilità, in quanto le sue carni sono appetibili ed estremamente nutrienti (*grasse*: cfr. oltre). L'eland è anche l'animale guida di molti rituali di guarigione, ed è attraverso l'evocazione cantata e danzata della sua potenza trascendente che gli sciamani riescono a risvegliare la loro stessa energia sovranaturale ed a raggiungere la transe.

I *canti e le danze dell'eland* formano infatti uno specifico repertorio di melodie rituali e magiche che, in diverse versioni e varianti, sono presenti in tutte le comunità san. Durante la messa in atto coreutico-musicale dei rituali ispirati all'eland, in effetti, diversi elementi del rito richiamano imitativamente e simbolicamente la sua presenza<sup>10</sup>: gli sciamani stringono spesso in una delle mani una sorta di pennacchio fatto con crini di eland; i passi della danza ed il ritmo del battito delle mani che accompagna i canti imitano le movenze ed il suono del trottare dell'eland; è attraverso una parziale trasformazione in eland che lo sciamano riesce a raggiungere l'aldilà e negoziare la guarigione, concreta o metaforica, dei mali contingenti.

### Arte, mitologia, musica

Ma le implicazioni tra simbolo dell'eland e musica vanno oltre la mera evocazione sonora, e sembrano affondare nello specifico universo concettuale san: in un suo articolo sulle narrative e i discorsi sulla musica di uno specifico gruppo san, (i !Kung del Nyae-Nyae, nella Namibia settentrionale) l'etnomusicologa Emmanuelle Olivier riporta una serie di ter-

mini vernacolari utilizzati per esprimere giudizi qualitativi su una melodia o un'esecuzione musicale: un canto ben eseguito viene definito come "grasso", "gustoso", mentre un brano o un'esecuzione sgradevoli all'ascolto verranno definiti come "disgustosi", o simili al latrato della iena, che, in quanto dissotterratrice di cadaveri, viene considerata simbolo della morte e della malattia derivanti dalla contaminazione impura con l'aldilà<sup>11</sup>.

I termini indigeni utilizzati per esprimere valutazioni su un brano musicale sono dunque riferibili, ad un primo livello simbolico, al campo semantico del nutrimento, a sua volta riconducibile, ad un secondo livello simbolico, ai concetti di vita/morte, intesi quali articolazioni complementari, ma interconnesse, di uno stesso ambito di significazione. L'attributo qualificante della squisita grassezza di un bel canto ben eseguito consente, d'altronde, di riconoscere un legame, a livello simbolico, tra la bontà delle carni dell'eland, la bontà della musica e l'efficacia magica dei riti. Di contro, come si è visto, la musica cattiva viene associata all'archetipo della iena, connesso al mondo dei morti.

Proseguendo questa serie di associazioni intersecatesi sui livelli simbolico, mitologico e materiale, è possibile dunque istituire una doppia catena analogica contrastiva: da un lato *simbolo dell'eland/musica buona/nutrimento buono/efficacia rituale/vita*, dall'altro simbolo della *iena/musica cattiva/nutrimento cattivo/inefficacia rituale/morte*. Nuovamente, al cuore di queste associazioni sembra possibile identificare l'energia magica e sovranaturale attribuita sia alla musica, che agli animali archetipici e reali, e che, a seconda della sua buona o cattiva gestione da parte dello sciamano danzante e cantante, può favorire la guarigione o indurre sciagura e morte.

A partire da questo nesso generativo, incentrato sul concetto di energia sovranaturale, tra immagini dell'antica arte rupestre, ritualità coreutico-musicale e archetipi mitici, si potrebbe forse tentare, dunque, di indagare le implicazioni e le concezioni emiche sulla mitologia, la ritualità, la musica, la danza e l'arte visuale in rapporto alle loro implicazioni antropologiche e simboliche, considerate sia in relazione alla tradizione artistico-culturale storica san, sia in rapporto alle interpretazioni e funzioni cui queste attività sono soggette nelle pratiche e nel pensiero dei san contemporanei.

### Note.

1. Il termine "boscimani", con forti connotazioni dispregiative, è stato recentemente sostituito da quello di "san" in seguito ad una decisione collegiale di alcune delegazioni di san contemporanei. Sia il nome di "boscimani" che quello di "san" sono comunque di origine straniera. Le popolazioni san non possiedono, infatti, un termine indigeno che le individui nel loro insieme.
2. Sebbene per lungo tempo i san siano stati percepiti e descritti da osservatori e studiosi occidentali quali un gruppo etnico, culturale e linguistico omogeneo, in realtà, tra i diversi gruppi san sparsi nell'area esistono rilevanti diversità in vari aspetti dell'organizzazione socio-economica, della cultura e degli idiomi. Tuttavia, nel corso di recenti ricerche, l'ipotesi di un sostrato materiale e simbolico comune a tutte le popolazioni san è stata suffragata dal rinvenimento di numerose ricorrenze a diversi livelli degli specifici modi di pensiero e di vita san, ed in particolare dalla ricorrenza, con varianti, delle stesse narrazioni mitiche, cosmologiche e popolari.
3. Rispetto alla stabilità e continuità della tradizione san occorre specificare che essa non ha mai implicato una condizione di staticità e di mancanza di dinamiche trasformative: l'evidenza archeologica ha infatti rivelato come tra i san e le popolazioni africane che migrarono nell'area sudafricana intercorsero sempre diversi tipi di contatti e di scambi, sia a livello economico che sociale e culturale. L'epoca coloniale ha segnato tuttavia una drastica accelerazione nei naturali processi sociali ed interculturali san, imponendo con violenza la propria supremazia materiale e concettuale.
4. L'aggiunta di sangue animale nel pigmento dei colori aveva probabilmente implicazioni magico-rituali e simboliche. Alcuni resoconti etnografici attestano l'ipotesi che il processo della pittura, dalla composizione dei colori all'esecuzione dell'opera, avesse un forte valore magico (SOLOMON 1998).
5. Nonostante i ruoli rituali di donne e uomini siano spesso distinti, l'accesso alla transe e, dunque, alle pratiche di guarigione rituale è un'esperienza virtualmente consentita a tutti, maschi e femmine.
6. Nel suo testo *People of the Eland*, Patricia Vinnicombe (1976) esplora il legame tra espressione artistica e pensiero religioso basandosi su una comparazione tra l'iconografia rupestre e personaggi della mitologia e delle narrative popolari, comparazione incentrata soprattutto sulle diverse rappresentazioni, -visuali, mitologiche e rituali -, dell'archetipo dell'eland.
7. In particolare, Lewis-Williams fece riferimento all'enorme mole di materiale raccolto da Bleek e Lloyd alla fine del XIX sec. (BLEEK & LLOYD 1911).
8. In questo senso, è interessante notare come nell'iconografia rupestre non sia mai stata identificata con certezza l'immagine di *Kaggen*, il dio creatore dalla natura ambigua e cangiante, tanto da far supporre ad alcuni studiosi che la sua rappresentazione visuale fosse sottoposta a qualche forma di tabù. *Kaggen*, è invece un personaggio assai presente nelle narrative popolari, dove compare sotto le spoglie di diversi animali o creature, tra cui molto spesso quello della Mantide Religiosa.

9. Anche la creazione di nuovi canti o melodie è, ancora oggi, spesso descritta dai san in termini di ispirazione divina o di esperienza mistica.
10. Esiste una danza non sciamanica dai caratteri fortemente trasformativi, chiamata appunto danza dell'eland. Anche se questa danza non implica un'autentica metamorfosi psicofisica come quella attraversata dagli sciamani nei rituali di guarigione, la sua finalità è che i partecipanti assumano in parte l'identità spirituale dell'eland, imitandone il comportamento durante la fase del corteggiamento. (GUENTHER 1994).
11. Analizzando i termini vernacolari utilizzati dai san !Kung, per riferirsi alla musica ed alla danza è possibile notare un ulteriore nesso linguistico e semantico tra l'ambito coreutico-musicale e l'archetipo simbolico dell'eland: uno stesso termine, infatti, (*djxàni*) è infatti utilizzato per designare *danza/danzare*, e per riferirsi all'eland durante la caccia. Inoltre, quando uno sciamano si dimostri abile in una danza, viene detto che egli "*danza come un eland* (OLIVIER 1999, 69)

#### Bibliografia.

- BARNARD A. 1992. *Hunter and Herders of Southern Africa. A Comparative Ethnography of the Khoisan Peoples*. Cambridge University Press, Cambridge
- BATTISS W. W. 1958. *Prehistoric rock engravings and Bushman paintings*. In *The art of Africa*, a cura di Grossert J. W. Shuter and Shooter, Pietermaritzburg.
- BLEEK D. 1928. *The Naron: a Bushmen Tribe of the Central Kalahari*. Cambridge University Press, Cambridge.
- BLEEK W.H.I. 1874. Remarks on J.M. Orpen's "Mythology of the Maluti Bushmen". *Cape Monthly Magazine*, 9, pp.1-13
- BLEEK W.H.I & LLOYD, L.C. 1911. *Specimens of Bushman folklore*. George Allen & Co., London.
- CANCELOTTI C. 2001/2002. *Musica, cultura, identità. La tradizione musicale san tra continuità e trasformazione*. Tesi di Laurea in Musicologia (relatrice: Tullia Magrini). Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia
- CANCELOTTI C. 2002. La Tradizione Musicale San tra Continuità e Trasformazione. I Suoni Inventivi della Resistenza. *Africa e Mediterraneo*, 3:41, 61-66
- DEACON J. 2002. *Southern African rock sites*. SARAP, Cape Town.
- DENBOW R. 1984. *Prehistoric herders and foragers of the Kalahari: the evidence for 1500 years of interaction*. In *Past and present in hunter-gatherer studies*, a cura di Schrire C. Academic Press, Orlando.
- DOWSON T.A. & LEWIS-WILLIAMS J.D. 1989. *Images of power: understanding Bushman Rock Art*. Southern Book Publishers, Johannesburg.
- ENGLAND N. 1967. *Bushman Counterpoint*. Journal of the International Folk Music Council XIX.
- ENGLAND N. 1995. *Music among the Zu' / 'wa-si and Related People of Namibia, Botswana and Angola*. Garland, New York and London.
- GUENTHER M. 1975. The Trance Dancer as an Agent of Social Change among the Farm Bushmen of Ghanzi District, Republic of Botswana. *Botswana Notes and Records*, n.7.
- GUENTHER M. 1981. Men and Women in Nharo belief and ritual. *Namibiana*, 3:2, pp. 17-24.
- GUENTHER M. 1989. Bushman folktales: oral tradition of the Nharo of Botswana and /Xam of the Cape. *Studien zur Kulturkunde*, n. 93. Frans Steiner Verlag, Wiesbaden.
- GUENTHER M. 1994. *The Relationship of Bushman Art to Ritual and Folklore*. In *Contested Images. Diversity in Southern African Rock Art Research*, a cura di Dowson Th. e Lewis-Williams D. Witwatersrand University Press, Pietermaritzburg.
- GUENTHER M. 1999. *Trickster and Trancer. Bushman Religion and Society*. Indiana University Press, Bloomington.
- HANSEN D. 1996. *Bushman music: still an unknown*. In Skotnes P. (a cura di) *Miscast. Negotiating the presence of the Bushmen*. UCT Press, Cape Town.
- HEINZ H.J. 1975b. *!kō girls puberty ceremony*. «Encyclopedia Cinematographica» E 1849, pp. 6-11.
- INGOLD T.; RICHIES D. & WOODBURN J. (a cura di) 1988. *Hunters and gatherers*, vol. 1: *History, evolution and social change*. Berg, Oxford.
- KATZ R. 1982. *Boiling Energy: Community Healing among the Kalahari Kung*. Harvard University Press, Cambridge (Ma).
- KATZ R. 1976. *Education for transcendence: !Kia-healing with the Kalahari !Kung*. in Lee R. & Devore I. (a cura di) *Kalahari hunter-gatherers. Studies of the !Kung San and their neighbours*. Harvard University Press, Cambridge MA.
- KATZ R. & BIESELE M. 1986. *!Kung healing: the symbolism of sex roles and culture change*. In Bieseles M.; Gordon R. & Lee R. (a cura di) *Quellen zur Khoisan-Forschung n. 4*. Helmut Buske, Hamburg.
- KATZ R.; BIESELE M. & ST. DENIS V. 1997. *Healing makes our hearts happy: spirituality and transformation among the Kalahari San*. Inner Traditions, Rochester.
- KENNEY, B. (a cura di) 2003. *Ropes to God. Experiencing the Bushman spiritual universe*. Ringing Rock Press, Philadelphia.
- LEE R. & GUENTHER M. 1993. Problems in Kalahari Historical Ethnography and the tolerance of error. *History in Africa*, 20, pp. 185-235.
- LEWIS-WILLIAMS J.D. 1981. *Believing and Seeing: Symbolic Meanings in Southern San Rock Paintings*. Academic Press, London.
- LEWIS-WILLIAMS J.D. 1984. *Ideological continuities in prehistoric southern Africa: the evidence of rock art*. In Schrire C. (a cura di) *Past and present in hunter gatherer studies*. Academic Press, New York.
- LEWIS-WILLIAMS J.D. 1986. *Paintings of power: ethnography and rock art in southern Africa*. In Bieseles M.; Gordon R. & Lee R. (a cura di) *Quellen zur Khoisan-Forschung n. 4*. Helmut Buske, Hamburg.
- LEWIS-WILLIAMS J.D. 1990. *Discovering Southern African rock art*. David Philip, Cape Town.
- LEWIS-WILLIAMS J.D. 1994. Rock art and ritual: southern Africa and beyond. *Complutum*, 5, pp. 277-289.
- LEWIS-WILLIAMS J.D. 1988. "People of the Eland": an archaeo-linguistic crux. In Ingold T.; Richies D. & Woodburn J. (a cura di) *Hunters and gatherers*, vol. 1: *History, evolution and social change*. Berg, Oxford.
- LEWIS-WILLIAMS J.D. 1999. Dance and Representation. *Cambridge Archaeological Bulletin*, 2:9.
- LEWIS-WILLIAMS J.D. & BIESELE M. 1978. Eland hunting rituals among northern and southern San groups: striking similarities. *Africa*, 2:48, pp. 117-34.
- LEWIS-WILLIAMS J.D. & PEARCE D.G. 2004. *San spirituality. Roots, expressions and social consequences*. Double Story Books, Cape Town.
- MARSHALL L. 1962. The !Kung Bushmen Religious Beliefs. *Africa*, 32, 221-252.
- MARSHALL L. 1969. The Medicine Dance of the !Kung Bushmen. *Africa*, 39, 347-381.
- MEYER C.; MASON T. & BROWN P. 1996. *Contemporary San Art of Southern Africa*. Kuru Art Project, Ghanzi.
- OLIVIER E. 1999. "Seuls les humains chantent". Ce que Disent les Ju/'hoan sur leur Pratique Musicale. *Journal des Africanistes*, 2:69, 169-181.
- OLIVIER E. 2001. Categorizing the Ju/'hoan Musical Heritage. *African Study Monographs*, Suppl. 27, 11-27.
- PAGER H. 1971. *Ndedema: a documentation of the rock paintings of the Ndedema Gorge*. Akademische Druck, Graz.
- PAGER H. 1975. *Stone age myth and magic*. Akademische Druck, Graz.
- PARKINGTON J.E. 1989. Interpreting paintings without a commentary. *Antiquity*, 63, pp. 13-26.
- PARKINGTON J.E. 1996. *What is an eland? N!ao and the politics of age and sex in the paintings of the Western Cape*. In Skotnes P. (a cura di) *Miscast: Negotiating the presence of the Bushmen*. University of Cape Town Press, Cape Town.
- RANKIN E.; VORSTER L. & RABBETHGE-SCHILLER H. (a cura di) 1997. *Contemporary Art. !Xu e Khwe*. Bushman Art, Kimberley-Rosenheim.
- ROUGET G. 1980. *La Musique et la Transe*. Gallimard, Paris.
- SILBERBAUER G. 1963. Marriage and the girl's puberty ceremony of the G/wi Bushmen. *Africa*, 33, pp. 12-24.
- TURNER V. 1969. *The Ritual Process*. Aldine, Chicago.
- SKOTNES, P. 1996. *Miscast. Negotiating the presence of the Bushmen*. UCT Press, Cape Town.
- SMITH B.W. & OUZMAN S. 2004. Taking stock. Identifying Khoekhoen herders rock art in Southern Africa. *Current Anthropology*, 4:45.
- SMITH A.B.; MALHERBE C.; GUENTHER M. & BERENS, P. 2000. *The Bushmen of Southern Africa. A foraging society in transition*. David Philip, Cape Town.
- SMITH A. B.; SADR K.; GRIBBLE J. & YATES R. 1991. Excavations in the south-western Cape, South Africa, and the archaeological identity of pre-historic hunter-gatherers within the last 2000 years. *South African Archaeological Bulletin*, 46, pp. 71-91.
- SOLOMON A. 1992. Gender, representation and power in San ethnography and rock art. *Journal of Anthropological Archaeology*.

- SOLOMON A. 1995. Representation and the aesthetic in San Art. *Critical Arts*, 2:9, pp.49-64. University of Natal Press, Durban.
- SOLOMON A. 1997a. The Myth of Ritual Origins? Ethnography, Mythology and interpretation of San Rock Art. *South African Archaeological Bulletin*, 52, pp. 3-13.
- SOLOMON A. 1997b. Landscape, Form and Process: some Implications for San Rock Art Research. *Natal Museum Journal of the Humanities*, 9, pp. 57-73.
- SOLOMON A. 1998. *San Rock Art*. David Philip, Cape Town.
- SOLOMON A. 1999. Meanings, Models and Minds: a Reply to Lewis-Williams. *South African Archaeological Bulletin*, June 1999.
- STOW G. & BLEEK D. 1930. *Rock paintings in South Africa: from parts of the eastern Province and Orange Free State*. Methuen, London.
- VINNICOMBIE P. 1975. *The ritual significance of eland (taurotragus oryx) in the rock art of southern Africa*. In Anati E. (a cura di) *Les religions de la preistorie*. Centro Camuno di Studi Preistorici, Capo di Ponte.
- VINNICOMBIE P. 1976. *People of the Eland*. Natal University Press, Pietermaritzburg.
- WERNER A. 1908. Bushman paintings. *Journal of the Royal African Society*, 7, pp. 387-393.
- WILLCOX A. R. 1956. *Rock paintings of the Drakensberg*. Parrish, London.
- WILLCOX A. R. 1963. *The rock art of southern Africa*. Nelson, London.
- WILMSEN E. 1995. First people? Images and imaginations in South African iconography. *Critical Arts*, 2:9, pp. 1-27. University of Natal Press, Durban.

**Nota biografica** - Claudia Cancellotti si è diplomata in violino nel 1995 presso il Conservatorio Cherubini di Firenze. Nel Luglio 2002 si è laureata in antropologia della musica presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna. Attualmente è al termine di un dottorato in antropologia della musica presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo, con una ricerca sulla tradizione musicale san (boscimane) tra passato, presente e futuro.

Le immagini presenti in questo saggio appartengono al *Rock Art Research Institute (JHB)* e *Africa Museum (CT)*. Ne è vietata la riproduzione nel caso non siano rispettati i termini di utilizzo dell'Istituzione.