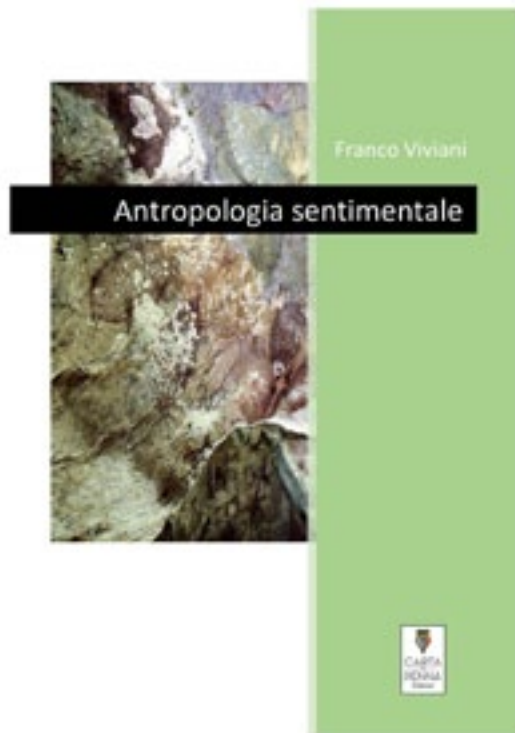




## Reviews/Recensioni

### Antropologia sentimentale.



Franco Viviani.

### **Antropologia sentimentale.**

Carta e penna Editore (2019)  
e-book

ASIN: B07PNZ833H

€ 9,99

Sandra Busatta

Tutto nasce nel 1985, ma Viviani ancora non lo sapeva, quando, insieme a un paio di speleologi in perfetta forma fisica, stava ispezionando il carso di Maros, isola di Sulawesi, Indonesia, l'autore giunse quasi per caso alla grotta Sumpang bita, sito di raffigurazioni preistoriche la cui antichità si perde nella notte dei tempi e nell'alba dell'umanità. Il soggetto di questo svelto libretto è un ritorno al passato, all'interno del progetto che l'autore ha chiamato Anthrology, che richiede di tornare nei luoghi del mondo dove ha fatto ricerca da giovane. Il libro rappresenta quindi una specie di antropologia sentimentale alla ricerca del tempo perduto, tuttavia ben lontana dall'essere una madeleine de Proust, un oggetto,

un gesto, un colore un sapore o un profumo, che evocano in noi ricordi del passato. Infatti, Viviani è un antropologo fisico e la sua ricerca del passato implica l'origine dell'uomo, la sua diffusione verso l'Indonesia e l'Australia, la creazione di pitture rupestri e in generale di arte rupestre, che come vedremo non è più solo una caratteristica europea, e l'evoluzione degli ominini che hanno prodotto quelle pitture. Nel fare questo Viviani si pone delle domande importanti: le nuove cognizioni delle scienze cognitive possono farci comprendere un po' meglio la mente di quei pittori incredibilmente antichi? possiamo pensare che i nostri antenati pittori, non solo quelli di Sulawesi, ma anche quelli franco-cantabrigi,

possano aver utilizzato una geometria inconscia e spontanea di tipo non-euclideo? la pittura rupestre è arte? come è accaduto che quelle pitture si siano a un certo punto astratte dalla verità pratica per diventare verità artistica, vale a dire forma?

La grotta di Sumpang bita si trova in un carso tropicale detto mogoti e si apre sul rilievo montuoso formato da cocuzzoli che si ergono su una base calcarea eocenica. Essa si sviluppa orizzontalmente ed è composta da tre porzioni principali, l'entrata e due gallerie di differente lunghezza e altezza. Gli indigeni preistorici avrebbero fatto circa 10-5000 anni fa le loro circa ottanta rappresentazioni, tra cui un cervide e altri artiodattili, in genere interpretati come babi (babirussa o cinghiali) e una figura interpretata come una barca, chiamata da un giornale locale un sampang. Le raffigurazioni di Sumpang bita nei primi anni 1990 sono state ridipinte, per renderle fruibili ai turisti che visitano il parco archeologico e Viviani si chiede se il sito non avrebbe potuto essere protetto dall'UNESCO (istituzione anatema degli antropologi culturali, peraltro, per via della sua nozione essenzialista di cultura) e non un parco dei divertimenti, o magari ambedue ma con le dovute cautele. Nonostante i paesi extra-europei abbiano preso a prestito il concetto di museo e parco archeologico dal loro passato coloniale, adeguandolo alle necessità nazionali correnti, non stupisce che le autorità locali abbiano fatto un compromesso tra l'elitarismo degli studiosi e le necessità di avere una meta turistica che giustificasse le spese sostenute per la conservazione e la cura.

La grotta e le sue pitture, però, non sono lo scopo principale di questo libro, e se qualcuno è interessato nello specifico, può leggere l'articolo di R. Cecep Eka Permana dell'Università dell'Indonesia (2009, <[https://www.academia.edu/20026721/ROCK\\_ARTS\\_IN\\_SOUTH\\_SULAWESI\\_INDONESIA\\_AND\\_CONSERVATION\\_ISSUES](https://www.academia.edu/20026721/ROCK_ARTS_IN_SOUTH_SULAWESI_INDONESIA_AND_CONSERVATION_ISSUES)>). L'argomento che interessa Viviani è il nostro sviluppo da scimmia antropomorfa a essere umano, la sua diffusione e lo sviluppo delle sue capacità cognitive, fino alla produzione di 'arte'.

Secondo le teorie correnti l'*Homo erectus* migrò in Asia ed Europa dando origine all'*Homo neanderthalesis*, mentre le popolazioni *erectus* rimaste in Africa diedero vita all'*Homo sapiens*, tra i 300.000 e i 200.000 anni fa. I *sapiens* cominciarono anche loro una serie di migrazioni, di cui la più significativa sembra essere avvenuta circa 70.000 anni fa riversandosi lungo le coste asiatiche fino a raggiungere l'Australia. Devo ammettere che per me che da tempo non mi occupavo di ominidi, la veloce trattazione dell'autore risulta un po' confusa, probabilmente perchè lui conosce i vari antenati a menadito, ma per il povero laico il suo andare avanti e indietro tra Denisoviani e Hobbit, cioè l'*Homo floresiensis*, fa girare la testa. La cosa più curiosa è però quella dei 'fantasmi', gli antenati che la genetica ci dice esistono, ma che gli archeologi non hanno ancora trovato.

Comunque sia, secondo gli studi più recenti (2018), pare che i *sapiens* siano usciti dall'Africa prima di quanto si pensasse, a partire da 180.000 anni fa, almeno una parte passando per la penisola arabica, allora fertile, come testimoniano dita fossili di circa 88.000 anni fa. Dopo una diaspora frammentaria e complicata verso l'Asia i *sapiens* giunsero in Indonesia e in Australia. Recenti ritrovamenti a Luzon, Filippine e Sulawesi, Indonesia, suggeriscono che l'*Homo floresiensis* o Hobbit giunse forse un milione di anni fa e sembra avere affinità con un *Homo erectus* trovato a Giava datato tra 800.000 e un milione 200.000 anni fa. I dati più recenti sul popolamento dell'Australia, avvenuto circa 65.000 anni fa, hanno spostato all'indietro l'uscita dell'*Homo erectus* dall'Africa, ma le scoperte più stupefacenti ci vengono dalla genetica. Sapevamo giù che l'*Homo sapiens* si era ibridato con il *neanderthal* in Europa, ma oggi sappiamo che anche gli odierni aborigeni australiani mostrano tracce di ibridazione con i *neanderthal* tra i 45.000 e i 53.000 anni fa. I linguisti hanno aiutato a chiarire il quadro del popolamento umano: dapprima i cacciatori-raccoglitori del Pleistocene arrivarono in Indonesia 33.000 anni fa dal sudest asiatico, giungendo linguisticamente fino a noi con i loro discendenti papauani e melanesiani. In seguito una seconda ondata migratoria si riversò dalla Cina meridionale e Taiwan circa 6000 anni

fa e ci mise 2000 anni per arrivare alla Polinesia occidentale, secondo il modello del cosiddetto 'treno espresso per la Polinesia'.

Gli antichi abitanti di Sulawesi produssero, secondo scavi recenti a Leang Bulu Bettue, arte mobiliare e ornamenti simbolicamente piuttosto complessi circa 30.000-22.000 anni fa. A Sulawesi, nella grotta Leang Timpunseng, vi è un'impronta di mano di 39.000 anni e le immagini di un babirussa femmina e un altro animale di 35.400-35.700 anni fa, ma nel Borneo esistono mani dipinte di oltre 40.000 anni. E' una tradizione pittorica che sembra persistere fino a 17.000 anni fa e questo ha posto Sulawesi e l'intero sudest asiatico sotto una nuova luce per quel che riguarda l'arte parietale e rupestre in generale.

Quello che secondo gli studiosi sarebbe inequivocabile (ma qui antropologi culturali e archeologi post-processuali sentono il bisogno di molti distinguo) è che queste produzioni erano fatte per essere 'usate', ma qual'era il contesto sociale che richiedeva la fabbricazione e l'uso di queste immagini? erano il prodotto di una mente primitiva oppure di una mente ancora ai primordi, ancora da formare completamente nella sua coscienza di sé, cosa significava 'arte' per i nostri antenati? A questo punto Viviani parte ad esplorare il rapporto tra cognizione, percezione ed arte in relazione alle pitture parietali.

Di recente è stata cercata una relazione tra arte parietale e linguaggio, secondo la quale nelle grotte esistono pezzi di linguaggio esteriorizzato sepolti in qualche sito, utilizzando anche i risultati dell'arqueo-acustica. Nelle varie camere di alcune famose grotte a diversi riverberi o echi corrispondono differenti animali rappresentati sulle pareti, passando così dalla modalità sensoriale acustica a quella visuale. Dato che il linguaggio, secondo i più, è emerso molto presto e si è evoluto per gradi, come altre caratteristiche cognitive, gli studiosi si sono chiesti se l'emersione dell'arte è frutto del linguaggio oppure lo ha solo aiutato e rafforzato.

L'evoluzione dell'arte spazia tra due posizioni

teoriche, che peraltro non si escludono tra loro, spiega l'autore, una che la vede graduale, a partire dal Paleolitico in Africa, Asia ed Europa, l'altra che vede un balzo cognitivo e culturale a partire dal Paleolitico superiore, passando dal naturalismo primitivo poco rilevante all'arte vera e propria alla fine del Musteriano. Da un lato gli studiosi hanno una visione materialista, per cui poliedroni e bolas sono un sottoprodotto dei primi manufatti litici, dall'altro la visione spiritualista scopre una ricerca iniziale di simmetria e una prima geometrizzazione delle forme. Vista dal punto di vista biologico, che vede gli organismi come algoritmi biochimici estremamente complessi, i mammiferi e in particolare l'*Homo sapiens* sono dotati di algoritmi molto sofisticati, come le emozioni, che servono per la sopravvivenza e la riproduzione. La produzione di bolas, così ben fatte, è secondo Viviani probabilmente il frutto di un algoritmo che ha potuto manifestarsi in palla di pietra solo dopo che qualcuno ha potuto raggiungere la possibilità di creare quel particolare algoritmo, frutto di un metodo per prove ed errori su un encefalo che aveva aumentato il numero di neuroni e di connessioni, che ha scartato gli algoritmi poco o per nulla validi e mantenuto quelli efficaci alla sopravvivenza.

In effetti, crani globulari più moderni apparvero circa 40.000 anni fa, suffragando l'ipotesi che i comportamenti moderni apparvero gradualmente, insieme all'arte parietale più antica dei *sapiens* in Europa e in Asia. E' possibile, secondo Viviani, che la genetica in futuro ci dica di più sulle interazioni geni-cultura ed è pensabile che potremo capire in che modo e quanto i tratti culturali si 'iscivano' nel DNA (moto di orrore tra gli antropologi culturali, con Boas che si rivolta nella tomba): si presume che l'inserimento in molte cellule dei cosiddetti jumping genes presenti nel genoma umano, evolutisi circa 2.7 milioni di anni fa, quando cominciavano ad affermarsi gli strumenti litici, inneschi differenze nelle capacità cognitive e nelle caratteristiche della personalità. A un certo punto dell'evoluzione umana, scrive Viviani, l'interazione cultura/natura forgiò un encefalo in grado di postulare raffigurazioni pittoriche in aree dove vi erano molte grotte. Nelle grotte franco-

cantabriche, per esempio, oltre agli splendidi animali, vi sono segni, linee, semicerchi, zigzag, che per parecchio tempo sono stati quasi ignorati dagli studiosi, ma che potrebbero dirci parecchie cose e in particolare potrebbero essere i primi passi verso il simbolismo e la scrittura. Di certo durarono parecchio: i zigzag apparvero verso i 20.000 anni fa e scomparvero dopo 7.000 anni, simboli claviformi apparvero 37.300 anni fa, una forma serpentina nacque 30.000 anni fa e durò 13.000 anni, i punti sono presenti nel 42% delle grotte francesi e le linee nel 70%, comparando circa 30.000 anni fa e durando fino al Neolitico.

Pare abbastanza sicuro, grazie agli studi sulle simmetrie, che l'evoluzione della percezione-cognizione umana e in particolare la capacità degli ominidi di riconoscere e concepire lo spazio, incluse la proiezione delle forme da prospettive alternative, la rotazione mentale e la congruenza, sia cominciata circa un milione e mezzo di anni fa e sia continuata fino a mezzo milione di anni fa. Le culture di tipo moderno appaiono tra i 100.000 e i 50.000 anni fa, le grandi trasformazioni cognitive e culturali avvennero tra i 60.000 e i 30.000 anni fa, ma gli esempi migliori di simmetria rotazionale e traslazionale si trovano nelle grotte franco-cantabriche solo 15.000 anni fa. Gli artefatti permettevano di rappresentare idee, rigenerarle e comunicarle, permettendo con questo scambio la costruzione di nuove idee. Anche se l'uso moderno della parola arte risale al XVIII secolo, per lungo tempo gli studiosi e soprattutto gli Uffici del Turismo e i media, hanno definito 'arte' in senso moderno la cosiddette 'arte rupestre', comprese le pitture parietali. Anche se alcuni autori ritengono questo uso del concetto di 'arte' un salto in avanti, Viviani si chiede è arte o artigianato?

Un breve excursus etimologico dirime secondo me la questione: arte deriva dalla radice indoeuropea *ar-* la cui forma base significa adattare adattarsi (forma più antica PIE *\*h<sub>2</sub>erh<sub>1</sub>-*) e dà origine a varie parole indoeuropee che significano braccio, giuntura, spalla. In sanscrito significa 'andare verso', ed in senso traslato, 'adattare, fare, produrre' e in latino *ars*, *artis* significava 'abilità mirata a progettare o costruire qualcosa', un'attività

produttiva, la capacità di fare armonicamente, in maniera adatta. Il senso della parola coincideva con quello del greco *tékhnē*, e questo valore si conserva ancora oggi in alcune espressioni come ad arte, a regola d'arte. Forme di *ar-* con suffisso e differente grado producono termini che si riferiscono a numeri (per es. aritmetica), serie, ratio, razionale, ragione, l'ordinare, coordinare, adornare, ecc. e nella forma superlativa dà aristos e aristocrazia. In questo contesto l'arte parietale 'si adatta' (*ar-*) perfettamente. Inoltre con l'area semantica che porta a 'numero, serie', è coerente l'idea che i nostri antenati abbiano acquisito, in modo pre-razionale e inconscio, come afferma Viviani, concetti matematici molto elevati, per esempio la losanga, che è la forma stilizzata delle cosiddette Veneri, come pure di molti strumenti litici o del mosaico di sassi di Fourneau du Diable.

Sia in Europa che in Asia le pitture parietali mostrano una relazione e talvolta l'incorporazione delle rocce scelte come luogo raffigurativo. L'analisi dell'arte parietale africana mostra, nota Viviani, che le variazioni della superficie da dipingere influenzano la natura della rappresentazione animale, ponendo la questione se questa modalità emerse in Africa oppure in maniera indipendente in varie parti del mondo e, cosa ancora più intrigante, dove nasce la creazione artistica? Secondo l'autore essa sorge dal rapporto tra il sé esperienziale e quello narrante e così si spiegherebbero le caratteristiche particolari degli animali dipinti a Sulawesi, che non sono per nulla realistici, ma presentano zampe e musi sproporzionatamente più piccoli e la parte finale delle zampe assente, rispetto alla sfericità esagerata dei corpi. Viviani cerca di spiegarlo con il fatto che zampe e musi anche se commestibili non hanno molta carne per cui non erano evidenziati, mentre per la sfericità egli ricorre alla geometria: il cerchio è un simbolo fondamentale e non è altro che l'allargamento di un punto, che raggiunge così omogeneità e perfezione.

Viviani si rifà anche alla psicologia della percezione e in particolare all'*hyperimagery* ovvero la conoscenza dei meccanismi neuropsicologici responsabili delle manifestazioni comportamentali di 'arte rupestre'. Questo permetterebbe la

comprensione degli aspetti invisibili di significato che una comunità applica agli artefatti, anche se è un metodo alternativo, ma non sostitutivo dei più tradizionali approcci etnografico o inferenziale. Le iperimmagini sono le immagini impregnate di emozioni, soggettive, che possono essere percepite come contenenti qualità antropomorfe o zoomorfe e permettono di capire come l'animismo sia connesso alla comprensione di come il significato fosse stato accordato alla cultura materiale. Nella caverna marosiana gli animali hanno le estremità delle zampe generalmente omesse, mentre corna e corpo hanno la priorità. Nell'arte parietale in generale i rapporti dimensionali tra le varie figure degli stessi animali erano trascurati e vi sono super-imposizioni, mancava la prospettiva pittorica che comincia nel tardo Maddaleniano e gli animali non sono collocati in uno spazio che li contiene. Secondo Viviani sono contenuti in uno spazio di memoria, nella mente del pittore. Erano rispettate però le categorie della ripetizione e della differenza e la costruzione sistematica del corpo.

L'autore verso la fine si dedica a quelli che giustamente definisce voli pindarici, dal sapore piuttosto ottocentesco (nel senso di Tylor e delle varie descrizioni della ferilità primitiva nelle varie teorie degli stadi dell'evoluzione dell'uomo), sulla caverna come heimat, o piccola patria, rifugio sicuro per gli abitanti di Sumpang bita, da cui uscivano per procurarsi il cibo. Probabilmente non distinguevano tra utile e simbolico, immateriale e incorporeo, preservavano rigidamente la tradizione con metodi informali di controllo sociale, comunicavano verbalmente, ma prima del linguaggio, tutto era Dio. Man mano che crebbero le facoltà linguistiche, aumentarono anche le paure e per esorcizzarle diedero loro una carica mistica. Dio cominciò a negarsi. Qualcuno cominciò a portare la sua heimat nel mondo, portandolo nelle caverne in cui vivevano nei suoi tratti salienti: la mano che approvigionava fu la prima ad essere rappresentata, poi gli animali più difficili da cacciare, cui era offerta la possibilità di sopravvivere e riprodursi perché fissati nella parete, anche grazie all'atto cognitivo del vedere cosciente, dell'osservazione. Gli antichi erano oggettivisti e le qualità estetiche facevano parte della cosa stessa, non sussistevano al di fuori di essa. Nella

giungla di Sulawesi, scrive Viviani, il cervo è un oggetto d'uso, ma un cervo rappresentato sembra andare al di là della sua fruibilità come carne da macello e non è mostrato da morto. La sua finzione ci mostra di più delle sue caratteristiche fisiche, ci mostra la paura della fame, il desiderio di possesso, la paura nell'attaccarlo, la felicità per la preda ghermita, ma anche un profondo senso della natura, le escursioni dalla grotta in mezzo all'ambiente, il senso di far parte del paesaggio, la fatica della caccia, in una parola l'appartenenza alla Terra e in questo modo, heideggerianamente, è l'opera d'arte che offre apparenza alle cose e non le cose stesse. E qui l'autore si pone un problema filosofico: qual è il modo corretto di dipingere un babi? Sulla parete la rappresentazione è molto diversa dall'animale vivo e quindi cos'è che rende speciale l'esperienza di vedere un babi in una pittura? Riprendendo Benjamin, Viviani si risponde: è la sua aura. Il modo originario di integrazione dell'opera d'arte autentica ha una sua fondazione nel rituale, un rituale magico, in seguito uno religioso, aggiunge traendo ancora da Benjamin. Citando Aubert, Viviani ritiene che l'arte rupestre indonesiana (e anche quella altrove, immagino) sia nata solo con il raggiungimento di una massa critica di abitanti in una determinata area, poiché finché il gruppo rimaneva piccolo e il cibo abbondava nelle vicinanze della grotta, non c'era bisogno di trasportare dalla mente gli oggetti del desiderio venatorio sulla parete o su altri oggetti. Con l'incremento demografico i gruppi si frazionarono e cominciarono a marcare il territorio, portando forse alla creazione di una normativa simbolica per 'leggere' le pareti secondo significati condivisi. Questo sviluppo portò anche a un processo di estensione della mente. La mente è, secondo certe teorie, una macchina intenzionale capace di trovare significati sia grazie al linguaggio che con altri mezzi non linguistici. La mente si collocò dentro la grotta e la caverna dentro la mente e forse iniziò in questo modo l'arte rupestre e l'evoluzione delle prime pitture, la cui geometria era spontanea, un misto di sferica, euclidea e non-euclidea.

Quel che risulta chiaro dalla discussione sull'arte parietale delle comunità preistoriche che ho tentato di riassumere è la prospettiva dualistica

uomo-natura rigidamente cartesiana espressa da Viviani, cui si aggiunge la patina evolucionistica di gran parte delle sue descrizioni e interpretazioni delle pitture di Sulawesi e della vita cavernicola. Questa prospettiva è inscindibilmente ancorata al pensiero occidentale con cui tanti studiosi affrontano altre culture come quelle preistoriche e la ritengo dovuta al fatto che l'autore è un biologo e sembra aver trascurato gli sviluppi dell'archeologia post-processuale e il contributo che il modello prospettivistico ha portato alla comprensione del mondo dei cacciatori-raccoglitori. Cercherò brevemente di illustrare questi punti. Per prima cosa, non è affatto dimostrato che i cavernicoli abitassero le caverne: se lo facevano, in genere non erano cavità dipinte e ciò accadeva solo per brevi periodi dell'anno, dato che i gruppi di cacciatori-raccoglitori seguono le migrazioni della selvaggina e le stagioni della raccolta delle varie piante, su un'area vastissima, che però dipende dall'ecologia e dalla disponibilità delle risorse. La dieta media dei cacciatori-raccoglitori negli ambienti a clima caldo è composta per il 53% da alimenti vegetali raccolti, il 26% da alimenti cacciati e il 21% da alimenti a base di pesce (Marlowe, 2005). Quindi l'idea della caverna come *heimat*, benché intrigante, appare come un costrutto ideologico tipicamente occidentale imposto sulla realtà degli abitanti del carso marosiano. Invece cominciamo a pensare la caverna non come uno spazio dove abitare e/o pitturare, ma come un luogo dove esiste una particolare sostanza vivente, la pietra. Siamo nell'ambito della cosiddetta geologia organica, secondo la quale la roccia ha una vita simile a quella delle piante, ma estremamente più lenta. D'altronde chiunque può vedere che la roccia partorisce escrescenze, suda e possiede vene, una credenza di cui si trovano tracce nel linguaggio minerario, con le vene di minerale, appunto e le miniere che vengono coltivate. I cristalli si riproducono e alcuni danno vita a formazioni dall'aspetto decisamente fallico e alcuni tipi di cristalli di quarzo hanno proprietà piezoelettriche e sviluppano un potenziale elettrico con l'applicazione dello stress meccanico, emettendo piccoli lampi e schiocchi, una proprietà nota a molti sciamani, che così danno voce agli spiriti.

Possiamo vedere elementi di queste credenze

nell'ilozoismo (composto da ὕλη, *hýlē*, «materia» e ζωή, *zoé*, «vita»), concetto che risale almeno alla scuola presocratica milesiana e fu ripreso dagli stoici, che riguarda la dottrina che concepisce la materia come una forza dinamica vivente che ha in se stessa animazione, movimento e sensibilità senza alcun intervento di principi animatori esterni. D'altronde il termine greco *physis* (φύσις) è solitamente tradotto come «natura», ma in realtà φύσις è un sostantivo verbale basato su φύω «crescere, apparire» (affine all'italiano essere). In greco omerico è usato letteralmente parlando del modo di crescita di una particolare specie di pianta e nella filosofia presocratica mantiene il senso di crescere, diventare, nel senso di sviluppo naturale e si può tradurre meglio, almeno dal VI secolo a.C., con il termine «mondo, universo». Teofrasto, nel suo libro *Sulle Pietre* (*Perí lithon*), il primo trattato mineralogico (ca. 315 a.C.), scrive: «Delle sostanze formate nel terreno, alcune sono fatte d'acqua e alcune di terra. I metalli ottenuti dalle miniere come oro, argento ecc. vengono dall'acqua; ...» Le idee di Teofrasto derivano in generale da Platone e Aristotele, in particolare questa affermazione sui metalli preziosi viene dal primo. L'alchimia medievale, che favoriva le analogie sessuali e l'esplicito ilozoismo sotto l'influenza della biocosmologia stoica, mantenne quella che a quest'epoca era ormai diventata la metafora del seme nella sua teoria sulla formazione di metalli e minerali. In particolare Paracelso applicò il suo concetto di seme non solo alla generazione di esseri viventi, ma anche alla formazione di cose inorganiche e utilizzò la teoria nella sua eziologia.

La domanda che Viviani non si pone riguarda il perché le pitture sono su pietra (in realtà potrebbero essere state anche su altro materiale, per esempio la corteccia, ma non ne abbiamo traccia): io penso che un importante motivo sia il fatto che la pietra può essere anche un velo che divide due realtà spazio-temporali, lo spazio-tempo attuale e quello «al di là», dove vivono gli spiriti (dei morti nel senso di animali e umani). Un interessante articolo su alcuni graffiti rupestri del Tardo Mesolitico norvegese (Lødøen 2015) ci offre qualche spunto: le immagini graffite riguardano un contesto funerario e ci fanno intravedere

l'importanza di certi animali nell'attività religiosa dei cacciatori norvegesi mesolitici. L'immagine della barca nella grotta Sumpang bita può riferirsi ad attività concernenti la disposizione di corpi e ritualità per la loro rinascita. La pietra è quindi un velo che divide il mondo dei vivi da quello dei morti, ma che è permeabile e manipolabile seguendo certe precauzioni rituali (vedi per esempio i Lower Arafundi della Nuova Guinea, in Roscoe e Telban 2004:111-113).

Viviani si chiede anche qual è il modo corretto di dipingere un *babi*, la cui rappresentazione è molto diversa dall'animale vivo. Ogni essere che ha una cosiddetta anima (che però chiamerei spirito vitale, non anima nel senso con cui si è sviluppato il concetto a partire da Platone) è capace di avere un punto di vista, ed è il punto di vista che crea il soggetto. Il punto di vista si trova all'interno del corpo e le differenze tra i punti di vista riguardano la differenziazione tra i corpi (Viveiros de Castro, 1998). Ciò che Viveiros de Castro definisce «il corpo» è «un insieme di affetti o modi di essere che costituisce un *habitus*» (1998: 478). Il concetto di *habitus* è stato elaborato da Bourdieu (1972) come un sistema di disposizioni in risposta a determinate strutture e altri campi che non sono né completamente volontari né involontari. Il punto di vista di un giaguaro è che lui vede se stesso umano e un uomo come pecari, cioè una preda, per esempio, mentre un pecari vede un uomo come un giaguaro. Per questo motivo, se un cacciatore vuole assumere il punto di vista, la prospettiva del *babi*, per cacciarlo con successo, deve assumere gli affetti che rendono il *babi* un *babi*. Ma questa operazione di mimesi comporta il rischio di trasformarsi del tutto in un *babi* e quindi perdere la propria identità. Per evitarlo, spiega Willerslev (2007) parlando dei cacciatori siberiani Yukagir, la copia deve mancare di realismo. Il *babi* dipinto è troppo rotondo e manca della parte inferiore delle zampe per via di questa operazione di mimesi e non per ragioni più prosaiche, legate alla dicotomia natura/cultura. Il punto di vista dei cacciatori attuali (e non c'è motivo di credere che i nostri antenati paleolitici fossero da meno, anzi) è un'entità modo integrata, non dualistica, tanto che gli Yukagir, come peraltro molti altri popoli, non hanno neppure

il termine «natura». Come ricorda Viveiros de Castro una nozione amerindiana virtualmente universale è quella di uno stato originale di indifferenziazione o non-differenza tra umani e animali descritta dalla mitologia (vedi anche Lévi-Strauss 1988). In realtà la condizione comune originaria di umani e animali era l'umanità, non l'animalità e i miti ci narrano di come gli animali persero le loro qualità umane. Sono gli animali ad essere ex umani e non il contrario. Secondo alcuni indiani questa condizione umana apparteneva non solo agli animali, ma anche era la forma originaria di virtualmente ogni cosa. Ovviamente non possiamo pensare che gli autori delle pitture di Sumpang bita e gli indiani amazzonici o i cacciatori siberiani la pensino allo stesso modo, ma i modelli etnografici sono utili a concepire le cose in modo diverso dal quello occidentale: la nozione di persona, per esempio. Noi accordiamo questa nozione con quello che comporta in termini di linguaggio, intenzionalità, ragionamento e coscienza morale solo agli umani, non agli animali e Viviani ci ha spiegato con chiarezza come queste caratteristiche si sono sviluppate dai primi ominini ai sapiens. Gli Yukagir, invece credono che una persona nel loro mondo possa assumere una varietà di forme, di cui quella umana è solo una di esse, come fiumi, alberi e spiriti e soprattutto mammiferi. Gli animali sono persone altro che umane e possono muoversi insieme agli umani da una prospettiva all'altra almeno temporaneamente, anzi questa capacità di assumere l'aspetto tramite la mimesi e la prospettiva di un'altra specie è uno degli aspetti chiave dell'essere una persona (Willerslev 2007).

Tirando le somme, questo libro è interessante soprattutto perché ci introduce in un ambiente poco noto, l'arte parietale di Sulawesi, ci aggiorna fino al 2019 su argomenti riguardanti lo sviluppo del cervello umano e le migrazioni «fuori dall'Africa» dei nostri antenati e ci dà lo spunto per riflettere sul nostro cammino e sull'arte parietale in generale. Tuttavia non è l'opera migliore di Viviani: si sente la fatica interpretativa che lo costringe ad andare avanti e indietro con gli argomenti. Egli cerca poi di trasmettere al lettore un'antropologia sentimentale (con l'uso delle «finestre») ma questo aspetto si confonde tra i dati e le teorie e passa in

secondo piano. Nel contempo, l'autore si affida a quello che padroneggia meglio, l'antropologia biologica, ma non riesce a sganciarsi da paradigmi obsoleti riguardanti l'arte parietale preistorica e le comunità di cacciatori raccoglitori. Credo che sarebbe opportuna una seconda edizione riveduta ed ampliata che contempra l'apporto dell'antropologia culturale.

## Riferimenti

Lødøen Trond Klungseth Treatment Of Corpses, Consumption Of The Soul And Production Of Rock Art: Approaching Late Mesolithic Mortuary Practises Reflected In The Rock Art Of Western Norway. *Fennoscandia archaeologica* XXXII (2015)

Willerslev Rane. *Soul Hunters: Hunting, Animism, and Personhood among the Siberian Yukaghirs*. University of California Press 2007

Marlowe, F. W. (2005). Hunter-gatherers and human evolution. *Evolutionary Anthropology*, 14, 54–67.

Paul Roscoe and Borut Telban. The People of the Lower Arafundi: Tropical Foragers of the New Guinea Rainforest. *Ethnology*, Vol. 43, No. 2 (Spring, 2004), pp. 93-115

Viveiros de Castro, Eduardo. Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism in *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. 4 (3), (1998)

Bourdieu, Pierre. *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Droz, Genève, 1972

Lévi-Strauss, Claude. *La Potière jalouse*. Paris, Plon 1985