Il Mulino - Rivisteweb

Giulio Goria

Il ritmo del cosmo Emilio Villa interprete dell'arte primordiale

(doi: 10.14648/103915)

estetica. studi e ricerche (ISSN 2039-6635)
Fascicolo speciale, supplemento 2021

Ente di afferenza:
()

Copyright © by Società editrice il Mulino, Bologna. Tutti i diritti sono riservati.
Per altre informazioni si veda https://www.rivisteweb.it

Licenza d'uso

Questo articolo è reso disponibile con licenza CC BY NC ND. Per altre informazioni si veda https://www.rivisteweb.it/

Giulio Goria

Il ritmo del cosmo

Emilio Villa interprete dell'arte primordiale

The Cosmic Rhythm. Emilio Villa about Prehistoric Art

My aim, in this paper, is to discuss the writings of Emilio Villa (1914-2003) about the primordial and paleolithic art. Particularly, I will examine the relationship between artistic gesture and sacrifice, or sacrificial gesture, that Villa places at the centre of its reading, regarding it as a sort of birth certificate of humanity. Firstly, I will examine the definition of art critic provided in *Attributi dell'arte odierna*. The art critic is, according to Villa, an artistic discipline at all, having the task of recreating the gesture of art. Then, I will try to explain the definition of art presented in the book *L'arte dell'uomo primordiale*, comparing it to the reading of Lascaux's art presented by G. Bataille. The art and the artistic gesture, for Villa, is a sort of wound, a material and symbolic cut. In fact, using the material of prehistoric art, Villa identifies an epochal break that clearly shows the origin of humanity. Man is generated in caves, because the wound used in a sacrificial rite in the depths of those places is not only a representation/imitation of the hunt, but also a real crisis, a critical threshold of the human consciousness.

Keywords: Emilio Villa, Prehistoric Art, Lascaux, Sacrificial Gesture, Bataille

1. Villa e la critica d'arte: alle origini dell'opera

Nella sua multiforme attività intellettuale, probabilmente, è a quella di interprete dei fenomeni artistici contemporanei che Emilio Villa ha fornito il maggior contributo nei termini tipici di una dichiarazione di intenti. Prima ancora che ciò gli venisse puntualmente riconosciuto da Flavio Fergonzi, è stato lo stesso Villa, nella «Didascalia» a conclusione del primo volume dei suoi *Attributi dell'arte odierna*, a offrire una chiave di lettura della propria opera critica: «pur avendo spesso tentato una lettura che contenesse, negandoli e sciogliendoli, gli esiti visivi, ho sempre proposto l'avvio, l'inscenata di una avventura più remota che non la semplice incidenza visiva, esibitoria, e i tramiti di una cosmogonia del non-visibile»[1]. L'intuizione di un percorso a ritroso, a partire dall'esito visivo dell'opera fino a

[1] E. Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947-1967*, a cura di A. Tagliaferri, 2 voll., Le Lettere, Firenze 2008, I vol., p. 171. Il primo tomo di questa edizione riproduce in anastatica l'edizione Feltrinelli uscita nel 1970 nella collana «Materiali»; il secondo tomo, uscito postumo, raccoglie scritti databili fino al 1985.

 ©Società editrice il Mulino. ISSN 2039-6635

una sorta di cosmo-genesi della stessa, ispira dunque la stessa attività critica. Anziché orientarsi verso una *traduzione* della materia pittorica in composizione testuale, tipica della critica illuminista di Longhi e dei suoi prosecutori[2], Villa dimostra piuttosto di voler accettare la sfida della non figurazione, o meglio delle origini della visibilità, sul terreno della ricostruzione del gesto artistico per «portare in superficie la meccanica della creazione»[3]. D'altra parte, Andrea Zanzotto riconoscerà proprio nella «risalita alle origini»[4] l'orientamento principale che ispira l'intera l'attività di Villa critico, poeta, biblista, traduttore; da questo punto di vista, sarebbe una chiave di lettura interessante la persistente attenzione verso le composizioni di Burri dove l'uso dei materiali è interpretato come *époché* «delle equivalenze ambigue dello "storico"» per arrivare «alla segregata regione creativa»[5]. I tasselli ora brevemente richiamati si inscrivono in una strategia dove l'arte è in primo luogo atto generativo e istitutivo, ciò che testimonia del significato di quanto fa e che quanto fa è significativo per la comunità; in questo senso, l'arte originaria, che Villa in più di un'occasione associa al rito, produce *valore*. In questa cornice si pone il problema della risalita verso le origini del mondo umano, dove arte contemporanea e arte primordiale si incontrano e su cui vogliamo dirigere l'attenzione in queste pagine.

In un brano del 1953 dedicato a Ettore Colla, presentato negli *Attributi*, Villa osserva che se la ragione umana tenta di liberarsi dalla presunzione socratica e umanistica, così anche l'arte deve liberarsi dalla presunzione analoga, «che cioè tutto quanto passa per *l'apparatus* figurativo diventi, subito e naturalmente, figurazione, mimesi; quella presunzione per cui essa tende a ricostruire il mon-

[2] L'espressione è suggerita in A. Cortellessa, *Una nuova scienza dell'occhio rovesciato. Emilio Villa scrive l'arte*, «Il Verri», nn. 7-8, 1998, p. 92. Per quanto riguarda Longhi si veda almeno R. Longhi, *Proposte per una critica d'arte*, prefazione di G. Agamben, Portatori d'acqua, Pesaro 2014.

[3] F. Fergonzi, *La critica militante*, in *La pittura in Italia*, *Il Novecento*, vol. 2, 1945-1990, a cura di C. Pirovano, t. II, Electa, Milano, 1993, p. 578. In questo intervento Fergonzi sottolinea l'eccentricità di Villa rispetto alla critica d'arte italiana che nei primi anni cinquanta registra una profonda carenza nel cogliere quei fenomeni artistici di dissoluzione della forma pittorica, di accentuazione del dato materico e gestuale che per un periodo almeno trovarono espressione negli artisti che presero parte al Gruppo Origine. Sul ruolo di Villa nella critica d'arte italiana del dopo Guerra si veda anche M. Dantini, «Ytalia subiecta. Narrazioni identitarie e critica d'arte 1963-2009», Electa-Maxxi, Milano-Roma 2010, p. 4.

[4] A. Zanzotto, *Come sta Villa?*, «Il Verri», nn. 7-8, 1998, p. 60.

[5] E. Villa, *Pittura dell'ultimo giorno. Scritti per Alberto Burri*, Le Lettere, Firenze 2005, p. 22. Burri, certamente, ma non solo. È sufficiente, ad esempio, ricordare l'enorme considerazione per la pittura di Rothko che, insieme a Burri, Fontana e Pollock, rappresenta uno dei vertici del pantheon artistico personale di Villa, nonostante all'artista russo-americano egli abbia dedicato soltanto due testi. A testimonianza di ciò, vale la pena ricordare almeno che Rothko sollevò in Villa un'impressione paragonabile soltanto alle pitture parietali di Les Combarelles e Lascaux, che – come vedremo – rivestono un ruolo fondamentale nell'itinerario del critico milanese; per questo giudizio, contenuto in una lettera a Piero Sadun del 1962, si veda A. Tagliaferri, *La parola assoluta*, in E. Villa, *Attributi dell'arte odierna*, cit., p. 412.

do oggettivo come un teatro finto»[6]. È abbastanza scontato ritrovare dietro questa presunzione socratica il riferimento a Nietzsche e alla critica, feroce sebbene piena di ammirazione, mossa nella *Nascita della tragedia* a Socrate e alla sua strategia ascetica da cui l'atteggiamento filosofico e scientifico si origina attraverso il sacrificio dei sensi, delle passioni e degli istinti. Forse, però, in questo brano a giocare un ruolo ancora più significativo è la figura appartenente al mondo tragico attraverso cui Nietzsche ricostruì la genesi dell'orizzonte umano. Nel suo capolavoro giovanile, infatti, si legge che i satiri coreuti vivono, quasi indistruttibili, dietro ogni civiltà e rimangono gli stessi nonostante ogni nuovo mutamento delle generazioni e della storia dei popoli[7]. Il satiro incarna simbolicamente la soglia oscura, enigmatica entro cui alcuni animali a un certo punto danzano, intonano il loro grido fino al canto e infine parlano. Quella figura, secondo Nietzsche, è il prototipo dell'uomo e di tutte le forme di civiltà che egli costruirà; anche venuto meno il mondo greco classico, resterà l'ombra satiresca alle origini di tutto quello che sarà umano. In modo del tutto dirompente, Nietzsche, con quello che negli anni successivi diventerà il metodo genealogico, pone «per la prima volta»[8] il problema della costituzione della scienza occidentale, smontando pietra su pietra l'impalcatura dell'edificio olimpico. Inevitabile che questa genealogia sia stata fonte di ispirazione per la critica villiana[9]. Basti il solo riferimento a un breve intervento dal titolo *Ciò che è primitivo*, apparso su «Arti visive» nel 1953, dove Villa scrive che «sarebbe arrivato il momento di lanciare questo grande ponte sul passato, che vuol dire sul futuro»[10]. Il passato qui in questione è dato dalle prime forme artistiche risalenti alle popolazioni preistoriche. Questo è il materiale su cui Villa eserciterà la sua ermeneutica per innestare il primordiale sul moderno. Non il satiro nietzschiano, dunque, ma la parete che ha fatto da supporto per le prime forme di raffigurazione, questo è ciò che Villa individua come il varco da cui è nato l'uomo. La parete nuda della caverna è il luogo da cui egli rimase profondamente colpito e che ritenne lo snodo fondamentale per aprire una riflessione non religiosa, non antropologica, ma a tutti gli effetti cosmologica sull'origine dell'esperienza artistica dell'uomo.

[6] E. Villa, *Attributi dell'arte odierna*, cit., p. 52.

[7] F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, in *Opere*, vol. III, a cura G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1972, pp. 57-63.

[8] Così dice Nietzsche nel famoso «Tentativo di autocritica» aggiunto alla *Nascita della tragedia*, cfr. ivi, p. 5.

[9] Come è stato acutamente notato in A. Tagliaferri, *Il testo e il contesto*, in E. Villa, *L'arte dell'uomo primordiale*, a cura di A. Tagliaferri, Abscondita, Milano 2005, p. 117.

[10] E. Villa, *Ciò che è primitivo*, in Id., *L'arte dell'uomo primordiale*, cit., p. 91.

2. L'arte come ferita del mondo

Gli scritti sull'arte dell'uomo primordiale, usciti postumi nel 2005, sono il frutto di un lavoro iniziato da Villa durante il soggiorno brasiliano tra il 1951-52 e proseguito durante gli anni Sessanta anche attraverso la visita alle grotte di Lascaux[11]. In particolare, essi rappresentano l'esito di una riflessione, da un lato, sorta in stretto contatto con le vicende artistiche contemporanee e, dall'altro lato, alimentata attraverso un dibattito europeo sul fenomeno del primitivismo che aveva avuto uno sviluppo paradigmatico nel noto *Lascaux ou la Naissance de l'Art* di Georges Bataille, apparso nel 1955, e seguito poi da *L'erotisme* nel 1957[12]. Da questa cornice emergono sia l'intento di Villa di sottrarsi al campo di indagine «archeologizzante», circoscritto da metodologie scientifiche positive, sia il conseguente proposito di recuperare un elemento artistico il cui senso l'epoca contemporanea sembra aver smarrito. Diventa così possibile, ai suoi occhi, aggirare i limiti delle ipotesi interpretative fornite dai paletnologi delle pitture rupestri di più recente scoperta e invece dedicarsi ai nessi, ad esempio, tra la pittura di Capogrossi e le incisioni sui lastroni del monte Bego oppure tra i tagli di Fontana e «le coup du Prête sur la bête sacrifiable».

Al centro dell'*Arte dell'uomo primordiale* è il rapporto tra gesto artistico e gesto sacrificale. Esso consente di definire le raffigurazioni delle pitture rupestri come episodi riportabili a pieno diritto entro il fare artistico dell'uomo; anzi, un fare che, in quanto artistico, segna l'inizio dell'uomo storico. In apertura del saggio, Villa scrive che «qui ammettiamo solo che l'uomo paleolitico abbia potuto produrre figurazioni di cui non comprendiamo il senso; ma escludiamo che abbia mai prodotto segni o figurazioni senza senso»[13]. Quanto qui indica il termine «senso» va inteso in modo pregnante: non, cioè, un senso generico, né tantomeno un senso limitato ai significati finalizzati e funzionali dell'azione, ma un senso artistico in senso proprio. È possibile che un senso del genere si possa soltanto *intendere* con le categorie astratte dell'uomo storico, e niente affatto *immaginare* secondo la fantasia dell'uomo paleolitico, come aveva scritto Vico in un passo della *Scienza Nuova* per molti versi paragonabile. Eppure – sembra dire Villa – bisogna presupporre che sia esistito un comportamento raffigurativo privo di scopo, che non può essere definito magico nella misura in cui, per esempio, anche il nesso tra un rito e un'aspettativa di salvezza è un fenomeno

[11] Per una puntuale ricostruzione del periodo brasiliano si veda A. Tagliaferri, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, Mimesis, Milano-Udine 2016, pp. 79-94.

[12] Per la ricostruzione del contesto di questo dibattito apertosi all'interno del Collège de Sociologie parigino si veda G. Cinti, *Emilio Villa e l'arte dell'uomo primordiale: estetica dell'origine*, IQdB edizioni, Lecce 2019. Inoltre, il riferimento a questo testo di Bataille è proposto anche da Tagliaferri nella postfazione a *L'arte dell'uomo primordiale* già citata.

[13] E. Villa, *L'arte dell'uomo primordiale*, cit., p. 16.

successivo, non originario. Si tratta già, cioè, di razionalizzazioni che sopravvengono al fenomeno della significatività originaria. Proprio con l'obiettivo di conseguire questo orizzonte di indagine, in maniera chiara e distinta, Villa sceglie di parlare di *segni* e non di rappresentazioni. Il segno a cui egli si riferisce in queste analisi dell'arte primordiale, il segno pre-storico, non mira infatti a descrivere, né a comunicare, ma è l'espressione di un atto violento, quello del sacrificio, attraverso cui si afferma la partecipazione di uomo e animale a uno stesso mondo in cui l'uno e l'altro sono interdipendenti.

Si incontra qui la prima, fondamentale definizione del fenomeno artistico fornita da Villa. Esso è inteso come «spiraglio come *spiraculum* anzi, feritoia: l'arte che ferisce il mondo, il divino, che infligge la piaga solenne nel corpo del mondo: l'arte come strumento sacrificale»[14]. Il gesto artistico è una ferita, un taglio. Utilizzando, infatti, il materiale dell'arte preistorica, Villa individua una frattura epocale che testimonia in maniera evidente e vitale l'origine del primo vivente umano. L'uomo si genera nelle caverne, nel senso che nel profondo di quei luoghi avviene la ferita sacrificale che, oltre a essere raffigurazione della caccia, è vera e propria *krisis*, soglia critica in cui «la energia immaginante che crea e coordina, sconvolge e riadatta la natura immaginante dell'uomo, precede la realtà dell'uomo medesimo, e ne costituisce la ragione, l'essenza, il rito, la condizione […]»[15]. Da queste parole si comprende che per Villa esiste, quindi, almeno un doppio senso con cui intendere il gesto sacrificale dell'arte. Senza dubbio, il primo è legato all'importanza incontestabile che la caccia collettiva rappresentava per le forme di civiltà primitive; essa era, per dir così, base della vita. Eppure, Villa precisa subito che sarebbe una grave incomprensione ridurre il segno grafico tramandato sulle pareti come il racconto di un episodio di vita materiale quotidiana; sarebbe insomma «l'equivoco continuo dello sguardo "positivo", che a ogni animale colpito da frecce vedeva una scena di cacciagione o di magia venatoria»[16]. Non si tratta di riportare un aneddoto, un episodio; ciò significherebbe astrarre il contenuto dall'attività rituale entro la quale invece l'animale cacciato e il cacciatore sono stati fissati. Al contrario, l'immagine raffigurata è «sempre, in ogni caso, celebrazione del rito sacrificale»[17]. Può variare la tipologia del rito desumibile dalle immagini, potranno essere più espliciti ed evidenti i segni delle carni animali lacerate, come tra il «cavallo» e i «bisonti» ritrovati nella grotta di Lascaux, ma essi restano segni di un'unica azione fondamentale: l'uccisione violenta. Un atto, quest'ultimo, che si compie tra gli estremi dell'azione e dell'espressione.

[14] Ivi, p. 29.
[15] Ivi, p. 29-30.
[16] Ivi, p. 31.
[17] Ivi, p. 32.

Il segno è incisione, taglio. Non è affatto, però, recisione, ma al contrario relazione e messa in comunicazione tra i due poli dell'azione e della forza espressiva. Azione è qui, infatti, l'azione rituale; non più qualcosa di abituale, un'azione cioè diretta a uno scopo oggettivo come l'opera finale di un lavoro manuale, ma già un comportamento mimetico; proprio quella sorta di imitazione che Arnold Gehlen ha chiamato «raffigurazione in vivo»[18] e con la quale – sembra già dall'età dell'uomo di Neanderthal – veniva rappresentata l'improvvisa apparizione e l'uccisione della selvaggina. Questo tipo di azione è già, in sé, un tutt'uno di realtà e simbolo, come scrive Villa. Infatti, soltanto nella raffigurazione, prima in vivo poi in figura sulle pareti, una pratica si svincola dall'esperienza quotidiana vissuta, così come dalla dimensione economica da cui sorge e subisce così quella frattura attraverso la quale viene promossa a raffigurazione rituale. Grazie all'immagine quel comportamento non è più una realtà sempre mutevole e imprevedibile, ma qualcosa di stabile, di codificato e immutabile; quasi che essa sia l'esito di una riflessione sull'esperienza vissuta. E allora, non è forse qui, di fronte a questa riflessione embrionale dell'«homo feriens», che va collocato il passaggio da *homo faber* a *homo sapiens* che, secondo Georges Bataille, è incarnato plasticamente dal proto-pittore che ha animato le pareti di Lascaux? Prima di valutare questo passaggio, però, è importante fissare il punto a cui siamo giunti grazie a Villa.

Colpisce un elemento particolare delle pitture rupestri di Lascaux, a cui peraltro lo stesso critico milanese dedica particolare attenzione; generalmente, tutte le figure non-umane sono raffigurate con un elevato livello di *pathos* e sensualità, soprattutto se confrontate con l'estrema stilizzazione delle figure umane. In quelle caverne, cioè, si ritrovano le immagini degli animali più potenti e pericolosi, mammut e bisonti, oppure sculture di orsi che per realismo ed espressività potrebbero ritrovarsi in un odierno museo di arte contemporanea; e vicino a esse, invece, le prime raffigurazioni dell'uomo sono l'esatto contrario, composte da linee e tratti semplicissimi e ridotti alla massima astrazione possibile, anche negli elementi che li caratterizzano di più come un becco o un pene eretto. Cerchiamo di capire innanzitutto la ragione dell'espressività di quel mondo abitato da bestie terrificanti. Nelle caverne l'uomo non si limita a guardare il mondo, ma si guarda nell'atto stesso di guardare il mondo. L'esperienza raffigurata è un'esperienza, in qualche modo, riflessa; e ciò accade nel profondo delle grotte. Lo sguardo dell'uomo, stregone o proto-pittore che sia, si rivolge sull'atto del guardare. Perciò, gli animali che sono raffigurati negli antri delle caverne non sono gli *stessi* animali che quegli uomini incontravano nello scoperto delle praterie. Bisonti, tori, mammut sono gli animali che l'uomo si ricorda di

[18] A. Gehlen, *L'uomo delle origini e la tarda cultura*, Mimesis, Milano-Udine 2016, p. 174.

aver visto, cacciato e ucciso. Inevitabile, dunque, che venissero rappresentate le figure che incutevano maggior timore: imitazione e raffigurazione erano le forme con cui l'uomo agguantava la propria paura e la propria bramosia, le fermava e le fissava in una cornice stabile e, per dir così, «oggettiva».

L'interpretazione di Villa coglie questo punto con particolare acutezza: «L'uomo che opera (opera una figura, opera un simbolo) è colui che *sa* operare e *sa* di operare, e sa quell'opera; egli opera, non spiega; egli agisce, non dimostra, non copia; crea, produce e non vuole dimostrare di riprodurre quello che è saputo: se non fosse così, l'intera arte preistorica rimarrebbe una favola sbiadita e senza senso»[19]. Il gesto figurativo delle pitture rupestri sorge associato a un rito mimico, come d'altra parte è provato dalle incisioni di uomini danzanti o di stregoni avvolti in pelli di bisonte o a cui sono applicate decorazioni di origine animale. L'atto che Villa definisce artistico è essenzialmente un atto mimetico, anche quando esso si affranca dal rito mimico diventandone la raffigurazione oggettiva sulla parete. Proprio perché quest'ultima è la sua piena esecuzione, esso non riproduce semplicemente quello che è già saputo. L'imitazione è innanzitutto creazione inaugurale, produzione di una figura che si solleva dall'esperienza abituale, quotidiana ed esprime il modo in cui l'agire entra in rapporto con sé stesso. L'imitazione comporta una riflessione dell'azione su di sé. Soltanto nel momento in cui c'è una forma di alienazione da parte di colui che agisce mimicamente, è possibile che colui che raffigura si distingua da sé stesso e faccia esperienza di sé e del proprio mondo in modo *mediato*, attraverso cioè la contrapposizione a una parte *altra* rispetto a sé. L'uomo che opera all'interno delle caverne non opera soltanto – scrive Villa –, ma *sa* di operare; la sostanza che dà statuto a quelle immagini non è altro che questo sapere, questa sorta di riflessione *in nuce* che rende quelle figure vere e proprie *entità*, come le ha definite Gehlen, degne di riconoscimento collettivo e oggetto di culto. Figure sacrificali le chiama Villa, non intendendo così nessun misterioso esoterismo, ma nient'altro che ciò in cui penetra la potenza dell'immaginazione e dell'immagine, attraverso cui un'immagine spiega la sua prestazione nell'offrire alla cosa un significato e un valore d'essere che prima essa non aveva.

3. Lascaux e l'invenzione non figurativa

Sembra ora più chiaro come Emilio Villa individui nell'atteggiamento riflessivo il momento autenticamente germinativo dell'umano. La ragione sta nel fatto che interpretazioni di altro genere non riuscirebbero a dare ragione proprio di ciò che va spiegato. Si potrebbe infatti ripercorrere il corso che dai primi punti

[19] E. Villa, *L'arte dell'uomo primordiale*, cit., p. 44 (corsivo nostro).

incisi sulle pareti ha portato alla capacità di stilizzare l'immagine fino a disperderne il tratto più verosimile; una progressione del genere, però, offrirebbe la ragione dei passaggi dai punti alle superfici, da queste ai tratteggi decorativi e infine alle stilizzazioni più astratte, soltanto a patto di presupporre che una sempre maggiore comprensibilità delle figure sia stato l'effettivo obiettivo perseguito nel corso del tempo. Ed è proprio questo presupposto che Villa giudica improprio, se non impossibile da accettare. Di tutt'altro tipo, infatti, la sua proposta, che in questo sembra essere in profonda consonanza con la lettura che Bataille diede in quegli anni di Lascaux.

Per spiegare l'arte primordiale come origine dell'uomo – e questo è il terreno condiviso da entrambi – c'è bisogno di individuare un momento *istitutivo*. Un elemento, questo, che non abita lo spazio degli scambi quotidiani e della realtà consueta e che in ogni caso da essi non sia completamente assorbito. Un momento istitutivo e come tale eccezionale. I tori raffigurati sono *saputi*, come saputi sono i bisonti, i cavalli e tutte le figure così dense di *pathos*. Ma il tratto che li disegna è il punto da cui questi animali sono saputi come animali-entità, essenti, riferimento condiviso per la coscienza arcaica. E dove abita questo tratto? Non si può dire che esso cada completamente fuori da quelle immagini o che ne sia escluso in maniera netta. Quel tratto, infatti, è ciò di cui quelle figure non dicono direttamente, essendo però l'elemento senza cui nessuna avrebbe potuto essere sé stessa. Villa insiste proprio su questa incisione come primo gesto artistico. Lo spazio da cui sorge la rappresentazione saputa delle immagini è un punto vuoto, un buco che ha la potenza unica – Villa parla di *vis* immaginaria – di insistere come un tratto, una ferita. Tra le immagini senz'altro più strane e sorprendenti di Lascaux è quella raffigurata nella zona più nascosta della caverna, conosciuta come «il pozzo», peraltro ripresa dalla tavola n. 2 nel libro di Villa. Lì un uomo, appena stilizzato, è disegnato (e non inciso) accanto a un animale di grande esplosività con due tratti che saltano subito agli occhi: il naso a becco di uccello e il fallo, entrambi eretti. Villa riprende le considerazioni dell'abate Breuil che ha visto in questa figura umana (tra le prime e più significative rappresentazioni dell'uomo ritrovate) un cadavere rovesciato sulla schiena davanti al bisonte ferito che perde le sue interiora. Sono però i segni itifallici dell'uomo ad attirare la sua attenzione. Due tratti simili, quasi identici, che testimoniano indiscutibilmente l'«invenzione nonfigurativa»[20] che Villa scrive essere antica non di quaranta, ma di quarantamila anni. Qualcosa che è dell'*inizio* della rappresentazione, «gesto puro che ha condotto l'uomo preistorico

[20] E. Villa, «Noi e la preistoria. A proposito di una scoperta recente», in *L'arte dell'uomo primordiale*, cit., p. 95.

alla comunicazione concreta con il mondo»[21], e che continua ad attraversare la rappresentazione fino a noi.

4. Bataille: arte primordiale e negazione

La strategia messa in campo da Bataille in *Lascaux. La nascita dell'arte* presenta diversi elementi di vicinanza con gli scritti di Villa. Tra tutti, però, la ricerca dello spazio istitutivo della figurazione è forse quello predominante. E sono due i passaggi su cui Bataille si sofferma, entrambi collocati non tanto attraverso una scansione temporale, quanto piuttosto seguendo il metodo che nell'Introduzione della *Fenomenologia dello spirito* Hegel definiva «la via del dubbio o, più propriamente, la via della disperazione»[22], vale a dire il corso che la coscienza fa misurandosi con la *verità* della propria immagine e avanzando così grazie a ciò che essa *non* era. In Bataille il riferimento all'itinerario fenomenologico della coscienza hegeliana sembra particolarmente pertinente, soprattutto considerando qual è il motore della sua strategia. Esso mette al centro una doppia negazione dietro la quale si può vedere senza troppa difficoltà l'influenza della dialettica speculativa: per un verso, la negazione orientata, attraverso il lavoro, verso la natura animale propria di quel vivente che è in procinto di diventare uomo, e per altro verso la negazione di questo stesso ordine artificiale e calcolatore tramite il ricorso al momento della dissipazione incanalato nella festa. Un negativo, articolato in due momenti, che assume il senso finale non tanto di sintesi e compimento, quanto di rovesciamento e dunque, in qualche modo, di restaurazione dell'originario desiderio[23]. Due sono, secondo il filosofo francese, gli avvenimenti decisivi che hanno segnato il corso del mondo preistorico e, più in particolare, l'origine dell'uomo attuale, che comparve all'inizio del Paleolitico superiore e meglio conosciuto come *Homo sapiens*. Il primo è la comparsa degli

[21] *Ibidem*.

[22] G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, *Werke in zwanzig Bänden*, E. Moldenhauer u. K.M. Michel, B. 3, Suhrkamp Frankfurt a.M.; trad. di E. De Negri, *Fenomenologia dello spirito*, 2 voll., (con introd. di G. Cantillo), Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2008, vol. I, p. 70.

[23] Per un confronto tra Bataille e Hegel su questi temi si veda D. Formaggio, *L'esplosione della filosofia nello Hegel di Bataille*, «Belfagor», vol. 52, n. 2, 1997, pp. 171-178. Anche l'interpretazione di Villa del sacrificio come ingestione, espulsione e digestione dell'animale da parte dell'uomo, sembra articolare una sorta di metabolizzazione simile a quella comportata dall'*Aufhebung* hegeliana. L'uomo «eseguisce se medesimo traendo fuori di sé l'animale, dopo averlo digerito» (E. Villa, *L'arte dell'uomo primordiale*, cit., p. 63); attraverso il segno, cioè, egli si libera, uccidendolo, dall'animale che ha dentro. Questa liberazione, però, è una restituzione alla vita che può essere soltanto virtuale, giocata attraverso un meccanismo di sostituzione segnica e concettuale in perfetto orientamento hegeliano, oppure può far riferimento a una sorta di convertibilità tra reale e virtuale attraverso l'uso poetico della parola a cui Villa resta più legato.

utensili e con essi del lavoro come capacità di modellare la pietra per scopi legati all'esistenza quotidiana; il secondo è la nascita dell'arte e del gioco. Nei termini che egli userà in *L'érotisme*, saggio del 1957, si tratta dell'opposizione tra il divieto e la trasgressione. È certamente vero che Bataille parla di opposizione, ma non senza specificare che «l'uomo appartiene all'uno e all'altro di questi due mondi, tra i quali […] la sua esistenza è lacerata»[24]. Non è immaginabile una di queste fasi senza l'altra, così come non è possibile considerare il divenire-uomo dell'uomo attraverso l'arte, se non a partire dalla creazione di utensili attribuibile all'«*Homo faber*, colui che, pur non essendo più un animale, non era diventato ancora un uomo a tutti gli effetti»[25]. Attraverso il lavoro l'uomo ha iniziato a distinguersi dall'animale; anche la caccia, che non era altro che il prolungamento dell'attività animale, diventa un'attività umana soltanto attraverso le armi utilizzate. E l'elemento caratteristico del lavoro, prosegue Bataille, non è tanto la lavorazione in sé e per sé della pietra, quanto piuttosto il *sapere* che nel lavoro «situa nell'avvenire, ma in anticipo, un oggetto che non esiste ancora, che verrà fabbricato, e in vista del quale il lavoro viene svolto»[26]. Sapere e lavoro, dunque, o lavoro e pensiero, articolano un medesimo orizzonte e una medesima *economia*, caratterizzata dalla razionalità calcolatrice. Questa ragione è ragione pratica, nella misura in cui è rivolta alla trasformazione efficace dell'oggetto, e grazie a ciò è in grado di gettare un ponte sull'avvenire pre-vedendo il risultato dell'opera[27]. In questo senso, il lavoro è negazione della naturalità dell'uomo e lo è nella forma del divieto, che ha due direzioni: la riproduzione sessuale e la morte. Come per Vico, l'uomo intraprese il corso della civiltà iniziando ad appartarsi per consumare l'unione sessuale e a seppellire i propri morti, così per Bataille, l'attenzione degli uomini primitivi nei confronti dei cadaveri e dei resti umani più in generale era testimonianza di un sapere, per quanto irriflesso e tutto corporeo, verso la morte. La si temeva e così facendo si vietava ai vivi di avvicinarsi ai morti. Indietreggiare di fronte alla morte significa respingere la violenza, separarsi da essa e così assumerla in una forma saputa e mediata come sarà l'abitudine dell'inumazione.

«Il mondo di Lascaux, così come ci sforziamo di immaginarlo – scrive Bataille – è prima di tutto il mondo che diede ordine al sentimento del divieto»[28]. Il problema allora è cogliere la differenza tra uomo e animale nel suo aspetto

[24] G. Bataille, *L'erotismo*, SE, Milano 2017, p. 39.

[25] G. Bataille, *Lascaux. La nascita dell'arte*, Mimesis, Milano-Udine 2007, p. 34.

[26] Ivi, p. 36.

[27] Potremmo dire che essa è capace di ipotecare il futuro con una modalità poi non così diversa, a ben vedere, da quella che, ad esempio secondo Heidegger, sarà fornita dal metodo scientifico moderno, cfr. M. Heidegger, *La questione della cosa*, a cura di V. Vitiello, Guida, Napoli 1989, pp. 99, 116, 124.

[28] G. Bataille, *Lascaux. La nascita dell'arte*, cit., p. 39.

attuale, quasi come se la caverna di Lascaux, con le sue figure, non si fosse mai oscurata del tutto. Fino a che, però, restiamo sul piano della sociologia, dell'etnografia, non potremo che fornire spiegazioni intellettualistiche o riduzionistiche, e quella differenza resterà così elusa. Bisogna invece osservare il binomio erotico per eccellenza, il legame tra vita e morte e il divieto a essi relativo; in questo modo si potrà considerare la nascita dell'uomo come esito della negazione della violenza naturale. Questo, in estrema sintesi, è l'intento del filosofo francese, ben coerente con l'intero suo percorso intellettuale. È sufficiente tutto questo? È sufficiente, cioè, per individuare il punto *critico* e istitutivo, ciò che tiene insieme questo orizzonte fatto di sapere e lavoro, di divieto e calcolo?

Certamente no, anche secondo lo stesso Bataille, ed è questa la ragione per cui non c'è uomo, uomo *reale*, se non attraverso l'arte, il gioco e la festa. Tutti nomi, questi ultimi, per indicare in fondo che il punto istitutivo dell'orizzonte del sapere e del lavoro, della rappresentazione e dell'ordine economico, non è un punto interno a quell'orizzonte; anche se necessariamente ne è sempre coinvolto in modo tangenziale. Commentando l'immagine più nota della grotta di Trois-Frères, il cosiddetto dio-«stregone», Bataille osserva che il posto apicale riservato nell'economia delle immagini a questa figura testimonia che essa non solo presiedeva alle diverse attività umane, ma si opponeva alla vita da cui queste dipendevano. L'ibrido uomo-animale-dio era il segno che negava il segno contrario, negazione della negazione la quale aveva distrutto un ordine naturale introducendo l'azione ragionata del lavoro. Scrive Bataille: «Facendo il suo ingresso sotto il segno di questa figura, questa vita non poteva prosperare che alla condizione di negare *ciò che essa era* e di affermare *ciò che non era*»[29]. Il dio-stregone, che peraltro possiede molti dei caratteri dell'uomo dipinto nel pozzo di Lascaux, è ciò che nega l'uomo, il suo potere di dominare, attraverso lavoro e sapere, gli elementi della natura, a beneficio di un elemento divino e impersonale. Perciò, la figura ibrida, trasversale rappresenta uno stato di trasgressione imposto dal desiderio, «l'esigenza di un mondo più ricco e prodigioso, l'esigenza in una parola di un mondo sacro»[30]. C'è qui un ulteriore punto di contatto con l'interpretazione di Emilio Villa. Il sacrificio è pieno esercizio di violenza, trasgressione del divieto di uccidere, ma «l'uomo mimando interiormente e simbolicamente con la grafia attiva la solennità dell'uccisione, della strage, del massacro, rigenera continuamente l'omogeneo»[31]. L'uccisione sacrificale non è dunque semplice violenza immediata; la trasgressione del divieto, in questo caso di uccidere, è restituzione della vita, scrive Villa, violenza limitata proprio

[29] Ivi, p. 73.
[30] Ivi, p. 45.
[31] E. Villa, *L'arte dell'uomo primordiale*, cit., p. 26.

dal divieto che è la soglia oltre la quale soltanto l'assassinio è possibile. In altre parole, negazione seconda, *inclusiva* e affermativa.

5. Il ritmo del senso

Nell'interpretazione di Bataille, arte, gioco e trasgressione costituiscono una triade ferrea e ineludibile per ogni forma di civiltà umana. Tutti i popoli arcaici, infatti, prima o poi, si sono trovati di fronte al problema di far coesistere lavoro e gioco, divieto e trasgressione, tempo profano e scatenamento della festa. Eppure, sarebbe forse ancora troppo poco ridurre tutto questo a una semplice organizzazione della vita. C'è dell'altro e questo resto ulteriore sta nel fatto che la rappresentazione *panoramica* dell'esperienza, di cui gli animali disegnati nelle grotte sono la primitiva testimonianza, richiede qualcosa di più che il semplice guardare. L'uomo stilizzato nel pozzo di Lascaux, così come l'uomo-dio di Trois-Frères, non sono in realtà uomini rappresentati; essi prefigurano piuttosto il polo a partire da cui gli uomini iniziano a rappresentare il *loro* mondo. L'uomo di Lascaux è dipinto obliquamente rispetto al bisonte, lo stregone di Trois-Frères è posto più in alto sulla roccia rispetto a tutte le altre bestie. Entrambi sono quasi letteralmente la cornice delle altre immagini e perciò occupano una posizione *differente*, eccedente, sebbene non esterna. A partire da qui si mostra l'aspetto più sorprendente che costituisce a nostro avviso il nucleo centrale di quanto Villa e Bataille colgono in queste immagini. Un mondo saputo e rappresentato richiede, infatti, che emerga un polo da cui questo rappresentare in fase di costituzione si origini. Non c'è coscienza senza relazione, per quanto incompiuta e approssimativa; e perché ci sia questa relazione, è necessario che si dia una ferita; ovvero, con un vocabolario non così consono a Villa, è necessario che si dia un atto di ripiegamento della coscienza su di sé. Fino a che, infatti, la coscienza resta pura apertura al mondo, essa non è coscienza di alcunché, identificandosi piuttosto con il mondo, con lo spettacolo della natura, né più né meno.

Affinché, invece, sorga il riferimento di quello spettacolo a uno spettatore è necessario che accada una sospensione. L'individuo non «esperisce se stesso come *io in modo immediato*»[32], osservava Gehlen; l'uomo, cioè, non *dice* «io» in modo immediato, ma solo nel momento in cui inizia a differenziarsi dalle sue manifestazioni esteriori. Certo, possiamo spiegare, come fa Gehlen stesso, questo innalzamento del livello di autocoscienza attraverso il comportamento imitativo e la contrapposizione che occorre nella mimesi; si dà il caso, però, che da solo questo atto mimetico non basti a spiegare sé stesso, dal momento

[32] A. Gehlen, *L'uomo delle origini e la tarda cultura*, cit., p. 175.

che è proprio questo – la mimesi – che presenta il duplice volto di qualcosa che proviene dalla natura rimanendo anche fuori dalla natura. Da qui l'esigenza di presupporre un momento eccedente, un taglio come esperienza istitutiva. L'esperienza della ferita, dell'angoscia, dell'eccesso sono tutte incarnate nella massima trasgressione possibile, e cioè dall'atto sacrificale. Ciò che potrebbe sembrare assumere un senso religioso o antropologico, in realtà possiede in origine lo statuto di esperienza cosmica o *cosmogonica*, come scrive Villa. In altre parole, non è tanto l'uomo che avverte sé stesso come un pezzo già costituito di mondo, ma è il cosmo che si introflette su di sé attraverso il gesto artistico. Ecco perché l'itinerario di Villa dentro gli anfratti di Lascaux non è semplicemente un'indagine sulla genesi dell'uomo attraverso l'arte, ma una cosmo-genesi dell'esperienza umana condotta seguendo la struttura portante della vita. È qui, infatti, che egli trova l'origine non antropologica, ma cosmica di quel peculiare statuto che assume l'opera d'arte in quanto tale; essa, infatti, ha la potenza di separarsi dalle determinazioni del mondo esistente, incarnando una differenza che la rende non soltanto irripetibile e insieme inconfondibile (proprio come sono le immagini di Lascaux), ma soprattutto mai pienamente giustificabile a partire da una sua connotazione mondana rappresentabile[33]. Per Bataille l'asse portante dell'esistenza ha il nome di *desiderio*, per Villa quello di *veemenza*, ma per entrambi questo ambito umano dell'esperienza è il luogo della riflessione del cosmo su sé stesso. E l'arte, nella definizione di «*itinerarium mentis et corporis*, verso la fuoriuscita dell'uomo sulle zone contigue»[34], non è altro che il modo attraverso cui questa prima pulsazione del cosmo è stata compiuta ed è arrivata a noi. Si tratta dello stesso passaggio enigmatico che agli occhi di Nietzsche era rappresentato simbolicamente dal satiro e che Vico riconduce ai primi bestioni che «alzarono gli occhi e avvertirono il cielo»[35].

Villa, però, aggiunge un elemento significativo. Il suo primo testo sull'arte primordiale, dal titolo *Realtà e arte dell'uomo preistorico* si conclude con un paragrafo dedicato all'amigdala, la pietra scheggiata, tagliente e appuntita, con cui l'uomo preistorico ferisce, caccia, si nutre. Perché Villa conclude tornando al manufatto che consente il sacrificio? Semplicemente perché è in quell'operazione tecnica che risiede la condizione della riflessione; in un saper-fare egli trova l'origine del sapere. Lo strumento liturgico è produzione che appartiene all'uomo e soltanto all'uomo; l'animale giustappone un elemento a un altro, si costruisce un nido, una tana, ma non produce lo strumento. Non è solo questio-

[33] Per una profonda e articolata meditazione su questo carattere dell'opera d'arte si veda in particolare M. Donà, *Teomorfica. Sistema di estetica*, Bompiani, Milano 2015, pp. 1119-1034.

[34] E. Villa, *L'arte dell'uomo primordiale*, cit., p. 29.

[35] G. Vico, *La Scienza nuova. Le tre edizioni del 1725, 1730 e 1744*, a cura di V. Vitiello e E. Sanna, Bompiani, Milano 2012, p. 918.

ne di una maggiore industriosità dell'uomo, ma del fatto che nell'amigdala sono incise le scheggiature che «presentano esplicitamente una facoltà di concepire, individuare, intensificare la *natura ritmica* dello spazio, e di testimoniare tale concezione come azione»[36]. La generazione dell'uomo culmina con l'esperienza dell'eccesso sacrificale, ma essa è possibile soltanto alla luce di una tecnica già esistente. Il sapere si innesta su un saper fare che è il lavoro, la produzione degli strumenti, dall'amigdala per ferire ai pigmenti usati per colorare le pareti delle caverne. Se il gesto rituale è l'atto primordiale dal quale si ripete costantemente la natura umana, quel gesto è unità di movimento e suono, danza e parola; ma giustamente Villa osserva che il lavoro non ha un'origine diversa. Esso non è soltanto contrapposto alla festa, come sostiene Bataille; il lavoro è anch'esso una forma di rito, l'occasione per affermare la *natura ritmica* dello spazio. Lavoro e festa, dunque, si rispecchiano, almeno alle origini, come movimento celebrato insieme, capace di restituire un effetto condiviso costruendo, così, vita comune e civiltà.

Qui ritroviamo un ultimo nodo che saltò agli occhi, anche se in modi diversi, tanto a Villa quanto a Gehlen. Il comportamento raffigurativo, nel suo atto germinativo, è privo di scopo. I riti solo in un secondo momento assumono un senso propiziatorio o magico, per la caccia, la fertilità, il buon raccolto; tutte queste sono razionalizzazioni successive, che non sono ascrivibili alla raffigurazione originaria. D'altra parte, il parallelismo con il gioco, ripreso anche da Bataille, ha al fondo questa ragione. Partiamo allora proprio da qui, chiedendoci infine dove sta il motivo di questo aspetto disinteressato che appartiene al gioco. Evidentemente non è perché l'attività ludica sia senza interesse, né per chi osserva né tantomeno per chi ne partecipa; e neppure perché, come troppo spesso si pensa, il gioco sia tutt'altro da quel che sono gli interessi reali della vita quotidiana. Il gioco è disinteressato nel senso che non vi sono ragioni per giocare *al di fuori* del gioco, dal momento che le ragioni del gioco si costituiscono giocando. Il senso del gioco concresce insieme al gioco, che non è assicurato da fini ulteriori e trascendenti, a cui infatti nessuno che giochi seriamente è affatto interessato nel bel mezzo della sua attività. La verità è che la capacità di raffigurazione, nel senso in cui anche il gioco, come il dire, il mimare ne fanno parte, pone davanti a un enigma, che il famosissimo racconto di Borges dedicato al rigore dei cartografi scientifici ha colto esemplarmente[37]. Il *gioco del cartografare* non può semplicemente avere termine. Non per una ragione di fatto, perché il mondo (o l'impero) sia troppo grande, ma per principio, giacché la mappa, per essere veramente compiuta, oltre a contenere il mondo raffigurato, dovrebbe allo stesso tempo essere solo una parte di quel mondo, insieme al gesto che

[36] E. Villa, *L'arte dell'uomo primordiale*, cit., p. 45 (corsivo nostro).
[37] J.L. Borges, *Del rigore della scienza*, in *Opere*, vol. I, Mondadori, Milano 1984, p. 1253.

l'ha tracciata. Il risultato paradossale certamente è che dal mondo raffigurato in questo modo prende immediatamente le distanze il mondo di cui quello è raffigurazione. Questa *differenza* è la regola del gioco ideato da Borges, come di tutte le raffigurazioni che si tracciano in questo mondo. Così è anche per il gioco del *senso* evocato dalle immagini di Lascaux. Non è il senso che diventa irrappresentabile in virtù di un misterioso contenuto nascosto e inafferrabile per qualsiasi raffigurazione. Il senso anzi entra in gioco ogni volta che si ritaglia un'immagine scritta, orale o disegnata del mondo. Quello che in questo transito del senso nel raffigurato resta fuori è lo statuto di raffigurabile che è proprio del raffigurato. Nel ritmo dei segni e dei significati risulta sempre già decisa questa differenza, entro cui il raffigurato è una possibilità sempre aperta di senso. Eppure, quella possibilità resta attuale e, per metterla in esercizio, non c'è altro modo che iniziare.

Giulio Goria
Dipartimento di Scienze Umane, Filosofiche e della Formazione
Università di Salerno
Via Giovanni Paolo II, 132
I-84084 Fisciano (Salerno)
ggoria@unisa.it
ORCID: 0000-0003-4207-5855