

SECTION 3

ROCK ART AND RELIGION



INTRODUCTION TO SECTION 3:  
ROCK ART AND RELIGION

Marstrander, Sverre, Oslo, Norway

In its first and second sections the symposium treated problems in connection with the intellectual expressions in the origins of ritualism and religious behaviour of prehistoric man. The theme of the third section, rock art and religion, seems however to represent a contrast because religious activity has its origin not in intellectual reasoning, but in faith, in feelings and metaphysical conceptions.

What do we really mean by intellectual reasoning in this connection?

Perhaps a series of thoughts and views built upon logical premises. The aborigines in various parts of the world think logically as modern man, but they build their logic on quite other premisses, which according to western science are wrong. In my opinion there is a lot of logical thinking and intellectual evaluation in the many recipes for magic which we have learnt to know among tribes all over the world and which in many cases have been alive in Europe up to modern times. Intellectual activity has also been of importance in the composition of religious dogmas, perhaps we could say in the development of theological framework. But I think there is no room in the human consciousness for intellect in the moment of religious ecstasy.

Every tribe and people in the world seem to have developed ideas and thoughts about a metaphysical world where mighty powers or beings have a deciding effect on life and death of man. The religious manifestations of man find their expressions in rituals, in myths, in monuments, in drawings in the sand, cuts in bark or in wood and figures carved or painted on stone.

There is a long development from the original religious experience to a complete established religion with an assembly of gods, a pantheon connected with mythology and rituals.

During the process of establishment the intellect gains access to religion. We have evidently to do with needs and wants in material life which in a way have been transplanted to the religious sphere and found their impression in the religious doctrine.

The ideas and conceptions of rock art and the religious milieu connected with it has been created with such needs and wants as their background.

A concentration of rock art within a region tells us about a society with rather well organized religious functions.

The creation of the carvings and the paintings cannot only be understood as examples of individual activity. The rock art manifestations must also be interpreted as social phenomena, created within the frames of the society and its demands. It is quite right as professor Ernesta Cerulli stressed in her lecture yesterday that religious life has close associations with the social background.

The Nordic area of Bronze Age carvings and the rock art area here in Valcamonica reflect prehistoric societies of which we could hope to get an ever more detailed image by further research. For a comprehensive image also other investigations are needed. The development of socio-anthropological studies recently has given us a new understanding of the interrelations between the natural resources of an area, – the ecology – and its social, cultural and religious manifestations.

Every one of the great rock art areas in the world has its own individuality, depending on the ecological milieu where the rock art has grown up. It is obvious that intellectual reflections must have been very important when religious patterns were formed in the various areas.

Vast fields of research lie before us. The problems can be attacked from a series of different angles: chronological, ecological, sociological, as link in habitation studies or in combinations with other methods.

But all these investigations should have as their final aim amassing knowledge about the intellectual world of prehistoric man as background for his religious thoughts and beliefs. It is evident that in our research activity we are forced to differentiate between projects of varying importance. One of the intentions of this symposium must be to get material for discussing working plans and research programs.

We hope then that as a result of our discussions certain projects could be materialized and classified by the symposium as projects of high priority.

#### RÉSUMÉ

Dans son introduction, Prof. Marstrander essaye de punctualiser les concepts d'expression intellectuelle et d'activité religieuse. Le premier serait plutôt un raisonnement lucide tandis que le deuxième est un phénomène de croyance et donc métaphysique et non-intellectuel. La capacité logique de l'homme construit les dogmes et les structures de la religion mais l'expérience religieuse est servent une extase sans calculation. L'art rupestre se trouve un peu au milieu de ces deux phénomènes. Il est propre de l'individu mais il est aussi le produit collectif de la société. Pour bien comprendre sa signification, Marstrander propose de comprendre d'abord les sociétés qui ont créé cet art et en plus les circonstances naturels et écologiques, de sorte que l'un des résultats du Symposium sera une certaine classification des motivations intellectuelles derrière l'expression religieuse et une notion de la valeur et de l'importance relative de ces facteurs.

#### RIASSUNTO

Il Professor Marstrander puntualizza i concetti di espressione intellettuale e attività religiosa. Il primo sarebbe un ragionamento lucido mentre il secondo è un fenomeno di fede quindi metafisico e non intellettuale. La capacità logica dell'uomo costituisce i dogmi e le strutture religiose ma l'esperienza religiosa è sovente una estasi senza calcoli. È propria dell'individuo ma è anche un prodotto collettivo della società. Per comprendere il suo significato il Prof. Marstrander propone di comprendere innanzitutto le società che hanno creato quest'arte ed i suoi contesti naturali ed ecologici. Auspica che uno dei risultati del Simposio sia una classificazione delle motivazioni intellettuali che sono alla base dell'espressione religiosa, una valutazione dei valori e della importanza relativa che esse hanno.

LA VALEUR RELIGIEUSE DES FIGURES ANIMALES  
INCOMPLETES OU DEFECTUEUSES  
DANS L'ART PARIETAL DU PALEOLITHIQUE

Beltran, Antonio, Zaragoza, Espagne

RÉSUMÉ

Il est généralement admis que les grottes ornées du paléolithique sont des sanctuaires et que, par conséquent, les actes humains y ont une valeur rituelle ou religieuse. L'opération même de peindre peut être considérée comme un rite en soi. Ceci explique la conservation des traits ou d'une partie du corps d'un animal, peints ou gravés par erreur, tel que la seconde queue du bison de Santimamiñe ou les deux pattes supplémentaires de celui d'El Pindal. L'application des figures sur la paroi agit par rapport à la volonté de son auteur, car une fois réalisées elles ne peuvent plus être effacées. Par ailleurs, il est très fréquent que des conventions déterminées obéissent non pas à des motifs artistiques ou techniques, mais intellectuels voire même religieux. Ceci est vrai pour les animaux auxquels il manque toutes les pattes, ou l'une d'elles seulement, ou bien encore le museau; pour les animaux dont certaines parties du corps ont été modifiées. Parmi les nombreux exemples que nous possédons, l'un des plus expressifs est celui du «cheval de cirque» de Le Portel, représentation d'une extraordinaire beauté, d'une excellente réalisation technique mais dont les pattes sont réduites à de simples traits croisés contrastant avec la perfection du reste du corps. Peut-être est-il trop aisé d'expliquer ce phénomène par un acte de «magie propitiatoire» ayant pour but d'ôter ou d'amoindrir les moyens de défense de l'animal. A Las Chimeneas, la partie manquante correspond au mufle des cerfs et ne peut avoir d'autre explication que celle mentionnée ci-dessus. Il serait intéressant de déterminer la valeur des conventions adoptées et renouvelées par les peintres paléolithiques ainsi que leur base conceptuelle qui est dans la plupart des cas ni technico-esthétique ni ethno-historique. Ainsi dans le cas du couple de bisons de Le Portel où s'affrontent un mâle et une femelle, celle-ci est petite, sans queue, le corps marqué d'un simple trait tandis que le bison est grand, poilu et complet. Les animaux sans tête de Les Pedroses ne peuvent s'expliquer d'un point de vue esthétique ou symbolique, par ailleurs valable pour les animaux représentés uniquement par la tête ou quelques lignes du corps. L'Ours d'Ekain qui n'est figuré que par la tête est un autre cas particulier. En conclusion, il existe, dans les pratiques religieuses du Paléolithique en relation avec les animaux, des rites où l'absence de certaines parties du corps ou la modification délibérée de celle-ci joue un rôle important. Songeons pour terminer aux monstrueux chevaux de Le Portel.

SUMMARY

It is generally accepted that the decorated caves of the Paleolithic were sanctuaries and that therefore human activities within them were of ritual or religious value. Painting can be considered a rite in itself; this would explain the fact that wrongly painted or engraved outlines or parts of animal bodies were preserved as can be seen in the second bison tail at Santimamiñe, or the two extra feet of the same animal at El Pindal.

By being traced on the wall of the cave the figures work to the will of the author, so that once painted or engraved they can no longer be erased. Usually conventional animal representations stem, rather than from artistic or technical reasons, from intellectual or, possibly, religious grounds. Thus we have animals lacking some or all of their feet or without mouths; or the modification of certain parts of the body, such as feet or horns. Of

the many examples that can be quoted, one of the most expressive is that of the so-called «circus horse» at Le Portel. This representation is extremely beautiful and technically excellent, apart from the animal's feet which are mere crossed lines and contrast with the realistic presentation of the rest of the body. It is perhaps too simplistic to explain the fact by an act of «propitiatory magic» having eliminated or deformed the animal's means of defence; in Las Chimeneas, in fact, the lacking part of the deers is their mouth, thus evading an explanation of this kind. It would be interesting to establish the value of conventionalisms accepted and repeated by Paleolithic painters together with their conceptual basis, which is in most cases neither technical and aesthetic nor ethnical and historic. Thus in the wall of the bisons at Le Portel, showing a male and female animal; the female appears small, with no tail, its body having a simple outline, whereas the male is large, hairy and complete in features. The headless animals from Les Pedroses cannot be explained otherwise than by a ritual connected with them. The appearance of these animals can in no way be explained by aesthetic or symbolic simplifications. On the other hand such explanations can apply to those animals which are represented by the head only or by some lines of body. The bear of Ekain, which only shows its head is another singular case. In conclusion, the religious practices of the Late Paleolithic had sites connected with animals, in which an essential role was played by the lack of certain parts of the animal bodies on a deliberately gross representation which finds no other explanation. One may recall the monstrous horses at Le Portel.

#### RIASSUNTO

È generalmente accettato che le grotte decorate del Paleolitico fossero santuari e che quindi le creazioni umane eseguite in esse fossero di carattere rituale o religioso. La pittura può essere considerata un rito di per sé e questo verrebbe a spiegare il fatto che sono stati preservati esempi di contorni di pitture o di incisioni di animali o parti dei loro corpi dipinti per errore come si può vedere nella seconda coda del bisonte a Santimamiñe o i due piedi superflui dello stesso animale a El Pindal. Per il fatto di essere tracciate sulla parete della grotta, le figure funzionano in relazione all'intenzione dell'autore cosicché, una volta dipinte o incise, non possono essere cancellate. Oltre a ciò si constata frequentemente che certi segni convenzionali rappresentano animali. La stilizzazione non è dovuta a cause tecniche o artistiche, ma piuttosto a ragioni intellettuali o forse religiose. Così abbiamo animali che mancano di alcuni o tutti i piedi, o sono rappresentati senza bocca, o con parti del corpo modificate, come i piedi o le corna. Tra i tanti esempi che si possono riportare uno dei più espressivi è quello del cosiddetto «cavallo da circo» a Le Portel. Questa rappresentazione è estremamente bella e tecnicamente eccellente, ad eccezione dei piedi che sono semplici linee incrociate, in contrasto con la rappresentazione realistica del resto del corpo. Forse è troppo semplicistico spiegare come atto di «magia propiziatoria» l'eliminazione dall'animale dei suoi mezzi di difesa. Infatti a Las Chimeneas la parte mancante nei cervi è la bocca; con ciò viene evasa tale spiegazione. Sarebbe interessante stabilire la valutazione dei convenzionalismi accettati e ripetuti dai pittori del Paleolitico, insieme alle loro basi concettuali che in molti casi non sono né tecniche o estetiche, né etniche o storiche. Così nel muro dei bisonti a Le Portel, dove si vede una coppia di animali, la femmina è piccola, senza coda, con il corpo appena delineato, mentre il maschio è grosso, velloso e completo di particolari. Gli animali senza testa di Les Pedroses si possono spiegare solo connessi ad un rituale. L'apparenza di questi animali non si può in alcun modo spiegare con semplificazioni estetiche o simboliche. D'altra parte tale spiegazione si può applicare agli animali con la sola testa o poche linee del corpo. L'orso di Ekain, che mostra solo la testa, è un altro caso singolare. In conclusione, le pratiche religiose del tardo Paleolitico hanno riti connessi con animali in cui un ruolo essenziale era dato alla mancanza di alcune parti del corpo o a delle rappresentazioni volutamente rozze.

## LE THÈME DU SERPENT À ROUFFIGNAC

Barrière, C. Toulouse, France

La grotte de Rouffignac en Dordogne, est à coup sûr la plus importante de tout l'art pariétal préhistorique paléolithique pour la représentation du serpent.

6 serpents parfaitement définis sont visibles. Bien que ce nombre soit le plus élevé connu pour une seule cavité, il est tout de même faible. Apparemment du moins, car il convient d'y ajouter les nombreux «serpentins», différents des innombrables «macaronis» qui se rencontrent dans toutes les parties de cette grotte, et plus spécialement sur un plafond, le «Plafond aux Serpents».

Dans la galerie A ou grande branche nord se situe un secteur de plafond particulièrement unique dans tout l'art pariétal par son étroite spécialisation et son étendue. En effet, sur près de 200 m<sup>2</sup> il n'y a que des «macaronis», des serpentins et des serpents, ce pourquoi il est dit «Plafond aux serpents».

La galerie A est totalement vide de tout dessin jusqu'à l'approche immédiate de ce secteur. Au dernier coude à gauche avant le plafond, un petit serpentin marque l'angle aigu de la paroi comme pour annoncer la direction. La galerie large de plus de 6 m et haute de près de 3 m est coupée brusquement par une sorte de cloison à mi-hauteur laissant en son milieu un étroit passage profondément marqué dans l'argile du remplissage ; en même temps le plafond s'abaisse à hauteur d'homme. On entre alors dans un secteur en absides bourgeonnantes séparées par des piliers pyramidaux et des crêtes calcaires émergeant du sol d'argile : une belle topographie de «marmites de géants» creusées par une puissante érosion tourbillonnaire, et colmatées par un épais remplissage d'argile. La dernière crue dont les eaux sont parties par infiltration lente dans les lointains diverticules inaccessibles a laissé une couverture d'argile encore grasse, brillante, glissante et rouge.

A gauche de cette entrée le premier dessin, au doigt sur l'argile rouge recouvrant le calcaire blanc (le tracé digital enlève la pellicule argileuse et les dessins apparaissent ainsi en blanc sur le fond rouge) : un petit serpent (20 cm) s'avance la tête marquée de l'oeil vers l'entrée. Sur la voûte surbaissée de cette entrée commencent les premiers tracés digitaux qui se prolongent et se multiplient en un foisonnement incroyable sur près de 200 m<sup>2</sup>.

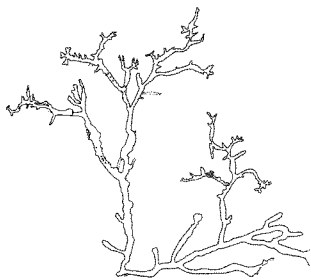


Fig. 108  
Rouffignac. Plan de localisation des  
serpents-serpentins.

Les tracés ne cessent vers le fond des diverticules et des absidioles que lorsque la roche devient impropre au dessin par l'absence d'argile ou pour trop de rugosité. Le passage axial est moins bien conservé que les absides latérales pour des raisons naturelles : le long de l'axe de la galerie en partie matérialisé par une fine diaclase à la voûte, la roche est devenue sèche et pulvérulente et tombe avec la pellicule argileuse ; ce phénomène est peut-être dû à un imperceptible courant d'air comme à Lascaux.

Tous ces macaronis sont exécutés en tracé digital à trois doigts en général, moins souvent à quatre, plus rarement à deux.

Cet extraordinaire lacis comporte divers éléments étroitement mêlés.

- d'innombrables tracés onduleux, sans organisation apparente, sans forme particulière, pour lesquels nous utiliserons le terme de «macaroni».

- de grands tracés à grands méandres peu nombreux. On en remarque particulièrement deux faits à quatre doigts. L'un dans la première abside à droite mesure près de 9 m de long. L'autre, plus complexe, occupe une bonne partie de la première abside à gauche ; plus méandreux, il se relie à un faisceau de tracés parallèles qui entourent la coupole de l'abside, libre d'argile par suite d'une bulle d'air lors du dernier remplissage.

- les «ovales». A plusieurs reprises des tracés simples entourent des groupes de rognons de silex. Plusieurs sont visibles facilement dans la partie antérieure droite.

- les zig-zags sont rares mais nets, monodigitaux, ou même gravés ; ils se caractérisent par leurs angles aigus.

- les serpentins sont nombreux ; ce sont des tracés relativement courts et à méandres serrés et réguliers. On notera qu'à plusieurs reprises dans les absides tant de droite que de gauche des serpentins sont couplés de façon symétrique en parallèle ou en opposé.

- les serpents. Au milieu de ce fouilli, les seules figures indiscutables, qui ne soient pas le fruit de notre imagination, sont des serpents caractérisés par un corps onduleux terminé par une tête plus ou moins globuleuse d'où émerge une langue dardée.

Le serpent 162 sur la paroi gauche près de l'entrée. Bidigital, le corps décrit 7 méandres presque à l'horizontal, la tête verticale vers le bas de type vasiforme (Fig. 109).

Le serpent 163 dans la deuxième abside à droite. Bidigital, le corps décrit 5 méandres, vertical, la tête est ronde avec une longue langue. Ces deux serpents occupent des positions identiques : à la limite de la zone «ornée» ils semblent sortir du fouilli.

Le serpent 164, au plafond, est pratiquement au centre de la riche zone antérieure droite. La topographie générale des lieux donne l'impression qu'il est au centre de l'ensemble du plafond. De plus, alors que les autres sont marginaux et paraissent se dégager du lacis général, celui-ci est isolé dans un espace libre de macaronis entouré de rognons de silex entre lesquels se terminent ou commencent divers tracés. Egalement bidigital, le corps ne décrit que 2 méandres, la tête est grosse, ronde avec une grande langue cou-dée.

Deux autres serpents bien définis se retrouvent dans le secteur de la Voie Sacrée, dans les 50 m qui précèdent le Grand Plafond. Le serpent 52 est au plafond, en tracé pluridigital (3-4 doigts) ; le corps décrit 6 méandres et se termine par une tête ovale en boucle. Le serpent 54 est sur la retombée de la voûte et la paroi droite. Vertical la tête en bas. Tridigital, le corps décrit 9 méandres irréguliers et se termine par une tête de type vasiforme,



Fig. 109  
Rouffignac. Serpent 162. Plafond  
aux Serpents.



exactement semblable à celle du serpent 162.

Très souvent au long des galeries, comme au Plafond, aux serpents se joignent des serpentins. En tracé digital toujours, souvent à deux doigts, parfois plus, ils se distinguent par leurs boucles de méandre allongées et serrées.

Ils offrent des dispositions parfois singulières. Sur le Plafond aux Serpents il a été noté qu'ils se rencontrent à plusieurs reprises parallèles et symétriques, les boucles emboîtées ou opposées. On retrouve les mêmes faits en quelques points des galeries. Leurs positions sont également variées : verticaux, horizontaux, sur les parois ; sur les plafonds la position est indéterminable.

Tout ceci ajouté aux associations semblables Serpents ou serpentins + Mammouths amène à penser que les serpentins de cette catégorie sont équivalents des serpents.

#### *Serpents-serpentins et figures animales*

Seul le Mammouth paraît être associé à un Serpent ou à un serpentin. Et ceci dans la seule portion de la grotte comprise entre le carrefour de la galerie H. Breuil et le Grand Plafond, c'est à dire précisément dans la partie que sa richesse a faite dénommée «Voie sacrée», plus le cas du Plafond rouge (galerie D). Ce dernier cas est important car il prouve le caractère volontaire de ces associations puisque la graphie des serpentins s'intercale entre les deux phases exécutives du Mammouth.

Ces associations comportent des superpositions et des juxtapositions.

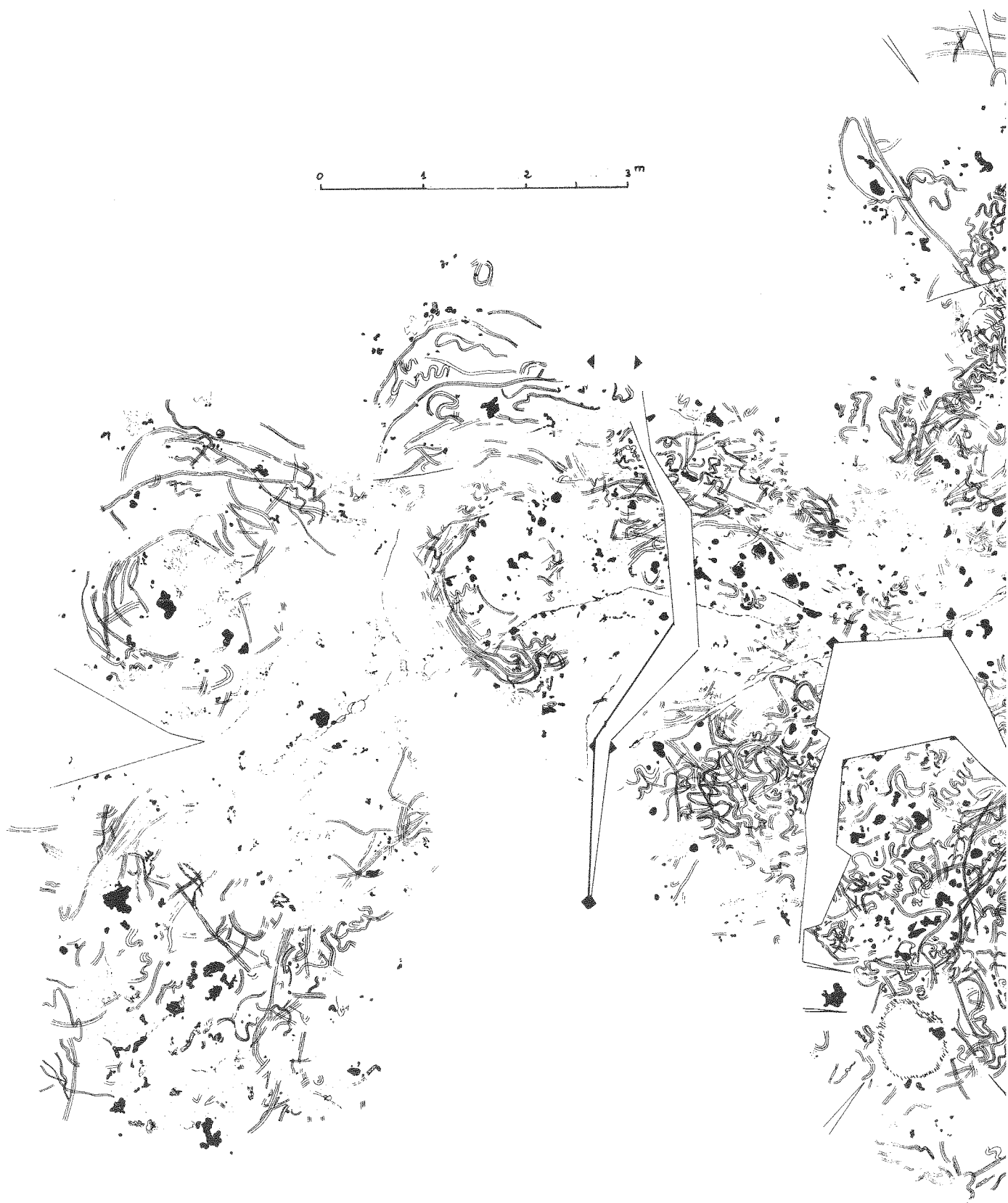
*Cas de superposition.* Il y en quatre :

1 - Dans la Petite frise à l'entrée de la galerie H. Breuil, le Mammouth 21 est oblitéré par deux serpentins symétriques et parallèles verticaux (Fig. 112).

2 - Dans la frise des Cinq, le Mammouth 44 est oblitéré par un serpent vigoureux à peu près vertical (Fig. 112).

3 - Le Mammouth 55 est oblitéré par un grand serpent très méandreux.

Fig. 110  
*Relevé du Plafond aux Serpents.*





droite

entrée

gauche

- ♥ rognons de silex
- ☞ zone encroûtée
- ⊙ zone détériorée
- lignes d'éclatement des voûtes  
nécessité par la projection à plat
- ⊕ points de raccordement des divers fragments

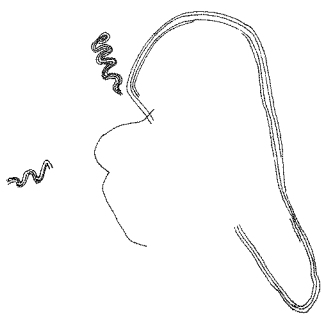


Fig. 111  
Serpent 52, serpent in et Mammouth.

4 - L'ensemble du Plafond rouge où une boucle et un serpent in s'intercalent entre les 2 phases exécutives du Mammouth 3 (169).

*Cas de voisinage.* Il y en a trois:

1 - Le Mammouth 51 au plafond de la Voie Sacrée, au dessus de La Frise des Cinq, dont l'exécution est semblable à celle du Mammouth 44 de cette Frise, est entouré de serpentins (Fig. 114):

deux serpentins parallèles horizontaux au dessous des pieds

deux serpentins à peu près parallèles horizontaux au dessus de la tête

un serpent in horizontal derrière le Mammouth; ce serpent in est monodigital à la différence de tous les autres qui sont bidigitaux, ce qui contribue à son caractère intentionnel.

2 - Le Mammouth 53 est accompagné devant lui d'un vrai Serpent (52), et un petit serpent in est placé verticalement au dessus de sa tête. Notons que ce Mammouth se place juste au dessus et dans l'interruption de tracé d'une grande ellipse vigoureusement marquée parmi les tres nombreux tracés digitaux directionnels qui surchargent ce secteur du plafond de la Voie Sacrée (Fig. 111).

3 - La Saïga (160) est accompagnée derrière elle d'un serpent in peu caractérisé.

Ces associations de serpents et serpentins entre eux et ensembles avec le Mammouth permettent d'affirmer que:

- d'une part les serpentins ont la même valeur que les serpents. De même qu'à Rouffignac il y a des Mammouths de style naturaliste et des Mammouths schématisés, réduits à une simple esquisse cervico-dorsale, parfois associés entre eux, de même le serpent in est, semble-t-il, la forme schématisée et abstraite du serpent naturaliste.

- d'autre part, cette sélectivité associative n'est pas le fruit du hasard mais est intentionnelle. De même est intentionnelle l'association exclusive avec le Mammouth, l'espèce animale la plus dominante de la grotte et par là la plus chargée de signification, d'autant que c'est une des espèces habituellement les plus minoritaires dans les autres grottes.

Mais que peut signifier une telle profusion de serpents-serpentins ? Il est évident que, le serpent n'étant pas un gibier, il ne saurait s'agir ici de magie de chasse reproductive ou destructrice. La signification est autre. L'existence d'un secteur entier de grotte consacré exclusivement à ce reptile, surtout lorsque ce secteur est retiré, à l'écart du reste, peut être la traduction concrète d'un fait réel, naturaliste : le noeud de serpents. On sait que

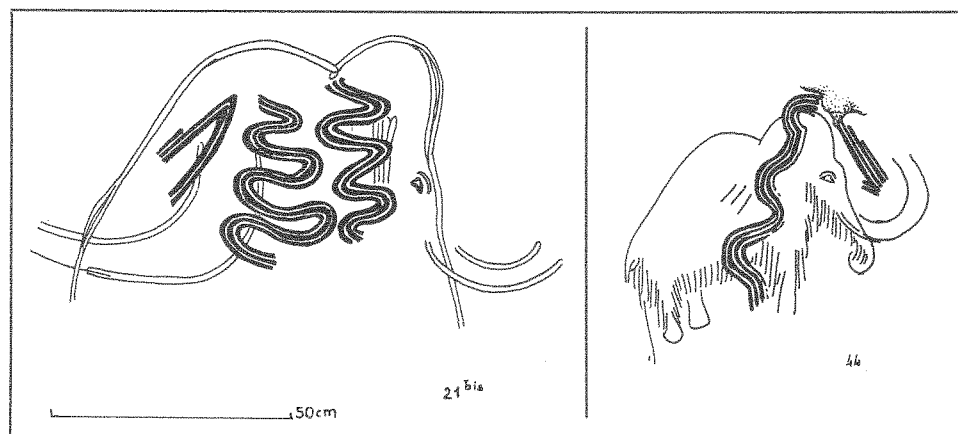
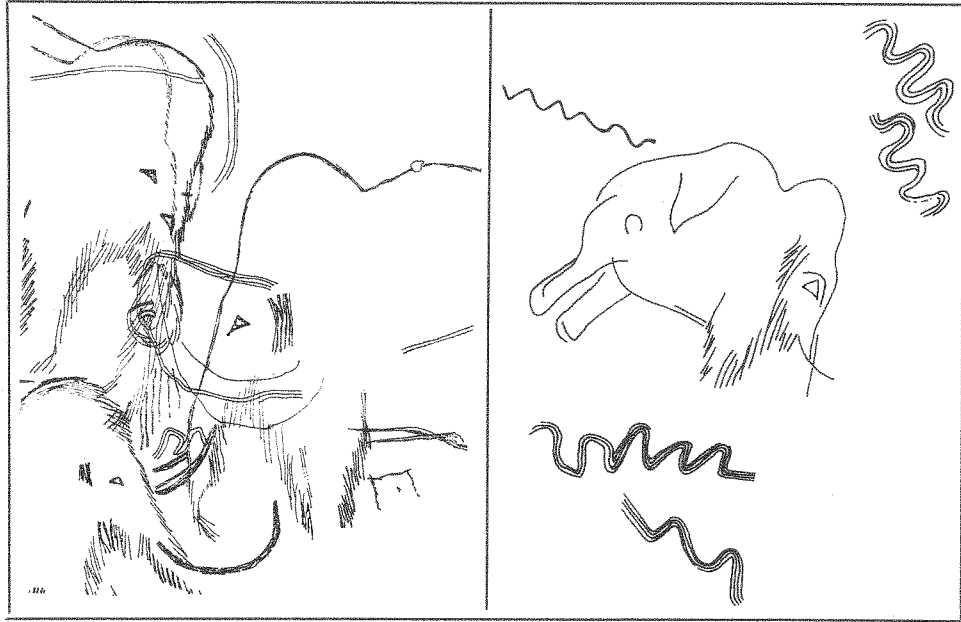


Fig. 112  
Serpentines oblitérant des Mammouths; 21 bis) Petite frise à l'entrée de la galerie H. Breuil; 44) Frise des Cinq Mammouths.

Fig. 113  
Serpentin de la frise affrontée du  
Plafond rouge.

Fig. 114  
Serpentins du Mammouth 51.



les serpents et parfois toutes espèces réunies passent l'hiver dans des cavités naturelles, s'y agglomèrent entrelacés étroitement en une masse mouvante que les paysans appellent le noeud de serpents. C'est rare à voir, mais d'un spectacle assez horrifiant. Le plafond aux serpents de Rouffignac n'est peut-être que cela. Mais si l'on pense que l'Homme préhistorique a certainement eu à souffrir des attaques traîtres des serpents venimeux entraînant une mort imprévue et incompréhensible, on comprendra aisément que le serpent ait pu, très tôt, devenir l'image concrète et abstraite de la Mort et du Mal, associée à l'idée des profondeurs des cavernes. Le serpent acquiert ainsi une signification chtonienne. D'autant que l'entrée du Plafond aux Serpents étroite et surbaissée peut apparaître comme une ouverture vers les profondeurs souterraines, une bouche d'ombre. Vers elle se dirige un vrai serpent : il entre dans les profondeurs ; il n'en est pas qui sorte ; et tout le plafond est au delà de la bouche d'ombre, avec la double image, l'image-réalité des serpents concrets au corps ondulant, à la tête marqué d'un oeil, à la langue dardée, et l'image abstraite, symbolique des serpentins.

Les serpents participent également à l'ensemble de la grotte par leur présence en divers secteurs, mais surtout par leur association précise avec certains animaux, soit sous la forme réelle du serpent soit sous la forme abstraite du serpent ; parfois les deux à la fois. L'idée du serpent s'associe aux figures du deuxième étage, liées aux bouches d'ombre des puits donnant accès au troisième étage du ruisseau, par la topographie étroitement serpentine de la galerie.

Serpents et serpentins apportent, peut-être, la notion de Mort complémentaire et opposée à la notion de vie qui se dégage du monde animal tel qu'il est représenté à Rouffignac avec ses images de rut, de combats de mâles, de femelles et de jeunes, avec ses animaux sortant des profondeurs des entrailles de la terre comme pour jaillir à la Vie et à la Lumière de la belle saison. D'autant qu'une remarque s'impose : serpents et serpentins ne sont associés qu'au Mammouth puissant et dominant, et uniquement à des Mammouths en position sortante des bouches d'ombre et de la grotte en général.

La Mort accompagnant et frappant la Vie : là est peut-être le sens du Serpent à Rouffignac.

SUMMARY

The cave of Rouffignac has an important number of snake figures in a naturalistic style and many more serpentine – different from simple «braids» – that one must consider as a schematic form of a snake. These figures are particularly abundant on the 50 meter ceiling of the «Voie Sacrée» before the «large ceiling», and, moreover constitute the totality of the «snakes» ceiling. These reptiles without their two forms are associated among themselves and with the mammoths exclusively either in superimposed or in juxtaposed form - and only with the mammoths depicted as leaving the «Bouches d'ombre» or the cave itself. For these reasons it is possible to see in the serpent at Rouffignac, in addition to its naturalistic value, a symbol of Evil and of Death strongly united with the mammoths, symbols of vital power.

RIASSUNTO

La grotta di Rouffignac possiede un numero rilevante di figurazioni di serpente in uno stile naturalistico e molti più serpentine – diversi da semplici «trecce» – che si devono considerare come una forma schematica di un serpente. Queste figure sono particolarmente abbondanti sui 50 metri di soffitto della «Via Sacra» davanti al «Grand Plafond» e inoltre costituiscono la totalità dei soffitti a «serpenti». Questi rettili senza le loro due forme sono associati tra loro e con i mammut esclusivamente in forma o sovrapposta o giustapposta – e solo con i mammut dipinti mentre escono dalle «Bouches d'ombre» o dalla grotta stessa. Per questi motivi è possibile vedere nel serpente a Rouffignac, in aggiunta al suo valore naturalistico, un simbolo di Male e di Morte fortemente unito con i mammut, simboli di potere vitale.

RÉSUMÉ

La grotte de Rouffignac possède entre autres figures un nombre important de serpents de facture naturaliste et un nombre bien plus élevé de serpentins – distincts des simples «macaronis» – que l'on doit considérer comme la forme schématique du serpent. Ces figures sont particulièrement abondantes sur les 50 mètres de plafond de la Voie Sacrée avant le Grand Plafond, et surtout constituent la totalité du Plafond aux Serpents. Ces reptiles sans leurs deux formes sont associés entre eux et avec les mammoths uniquement soit en superposition soit en juxtaposition – et seulement avec des mammoths en position sortante des «Bouches d'ombre» ou de la grotte en général. En raison de cela il est possible de voir dans le serpent, en plus de sa valeur naturaliste, un symbole du Mal et de la Mort liée en frappant les mammoths symboles de la puissance vitale.

## SUR DES SANCTUAIRES MONOTHEMATIQUES DANS L'ART RUPESTRE CANTABRIQUE

Jordá Cerdá, Francisco, Salamanca, Espagne

Dans la région cantabrique il y a une série de petits gisements avec des peintures rupestres qui n'offrent que des représentations exclusive d'une des trois thèmes développés par cet art : l'animal, l'idéomorphe et l'anthropomorphe (Jordá, 1964), d'où le nom de sanctuaire monothématique que nous leur avons donné. D'autre part, le thème anthropomorphe y est représenté par l'une de ses parties, ce qui pourrait donner à celles-ci (les mains et les vulves) le valeur symbolique d'un ideomorphe. L'existence de ce genre de sanctuaire et de cette thématique réduite affaiblit dans une certaine mesure l'idée commune d'après laquelle les sanctuaires mineurs sont, dans un écosystème déterminé le complément des grands sanctuaires, ce qui est difficile à démontrer.

Bien que peu nombreux, les sanctuaires monothématiques ont pu avoir un rôle différent de celui des grands gisements, justement à cause de leur spécialisation. Il est vrai aussi que dans les grands sanctuaires on trouve quelques traits qui semblent reproduire cette tendance vers la spécialisation monothématique. Ainsi, dans quelques grands gisements cantabriques il y a ce qu'on peut appeler des «chapelles», avec un motif nettement spécialisé, situées dans des recoins, de petits caveaux ou dans des surfaces rocheuses isolées, comme on peut le constater dans la salle des signes rouges de la Peña de Candamo, dans le caveau des vulves de Tito Bustillo, dans le recoin du bison rouge de Altxerri, etc. On se trouverait là devant le fait que l'homme paléolithique aurait représenté dans les grandes grottes, non seulement des grandes ensembles avec de différents animaux, mais il aurait eu tendance aussi à représenter des figures isolées, seules ou groupées, mais appartenant à un seul sujet, localisées tantôt dans des petits gisements, tantôt à certains endroits de grands sanctuaires.

Je pense que ces données sont importantes pour essayer de mesurer la signification religieuse de l'art paléolithique ; c'est pourquoi nous allons étudier, aussi bien les petits sanctuaires connus aujourd'hui, que certaines «chapelles» des plus significatives dans l'art cantabrique.

Les sanctuaires mineurs qui n'ont que des représentations d'animaux peuvent être groupés d'après deux types : avec un seul animal et ceux qui en ont plusieurs d'une seule espèce.

Fig. 115  
Cheval en noir. Grotte de San Antonio (Ribadesella).



*Sanctuaires monothématiques  
qui n'ont qu'un seul animal*

Dans la région des Asturies nous trouvons la grotte de *San Antonio* (Ribadesella) (Hernandez Pacheco, 1919, fig. 124) (fig. 115), dans laquelle a été peint en noir une seule figure de cheval, avec une large tête sans museau, un double courbe cervicodorsale peu prononcé et une seule patte en Y dans l'avant-train.

Dans la contrée de Posada, se trouve Las Coberizas (Obermaier, 1925, p. 319) et dans un de ces caveaux on a signalé l'existence d'un simple gravure de cervidé incomplet, très concretisé. Dans la même contrée, la grotte du *Quintanal* (Gonzalez Morales et Márquez, 1974) montre la figure d'un bison incomplet dans sa partie inférieure, dessiné avec le doigt sur l'argile, maintenant fossilisée, et les restes d'autre possible bison ou simplement de traits incertains.

Dans le Pays Basque, près de Molinar de Carranza (Vizcaya), on trouve le dessin d'un cheval, en trait noir. Sans pattes et pourvu d'un membre mâle en érection, dans la petite grotte de *La Sotarriza* (Alcalde Del Rio, Breuil et Sierra, 1912, fig. 12) (fig. 116).

Dans la grotte d'*Atapuerca* (Ibeas de Juarros, Burgos) (Breuil et Obermaier, 1913) on a signalé une tête de cheval, peinte en rouge avec de grands traits irréguliers (fig. 117).

Chacune de ces grottes présente, à mon avis, des problèmes semblables et du fait que la plupart d'elles nous présentent un cheval (3), face à celles



Fig. 116  
Cheval phallique en noir. La Sotarriza (Molinar de Carranza).





Fig. 117  
Tête de cheval en rouge Atapuerca  
(Burgos).

qui ont un bison ou un cerf, on va essayer d'en trouver une signification possible.

Il faut mettre en rapport le cheval de la grotte de *San Antonio* avec les autres dessins de cheval existants dans les deux grands gisements connus dans la vallée du Sella, Tito Bustillo et el Buxu, car le cheval y est dominant (20 chevaux face à six taureaux et un bison à Tito Bustillo ; huit chevaux face à un bison au Buxu) ; c'est un phénomène qu'il faut mettre en rapport, ou bien avec l'abondance de chevaux dans la vallée du Sella, ou bien avec une certaine «préférence» pour cet animal de la part des groupes humains liés aux peintures des trois gisements cités. Dans la première hypothèse, les peintures répondraient à une motivation matérielle, à l'importance économique du cheval pour ces groupes-là. La deuxième serait justifiée à partir de motivations spirituelles d'une origine religieuse évidente. Il se pourrait encore que les deux motivations, économique et religieuse, marquent ensemble l'adoption, de la part du groupe humain, du cheval comme objet de représentation, et alors on se trouverait devant une troisième motivation à caractère social : l'adoption délibérée d'un animal déterminé, ce qui nous pencherait à croire qu'on se trouve devant le précédent de ce qu'on appellera plus tard, dans les cultures archaïques, un «animal mythique» et à supposer une «solidarité mystique» (Eliade, 1968, p. 36) entre les groupes de chasseurs et la chasse. Nous sommes donc devant d'un mythe, bien que le sens des rapports entre le chasseur, l'animal et aussi, pourquoi pas?, une «divinité» hypothétique ou Seigneur des animaux, nous reste incompréhensible.

Ce caractère «mythique» des animaux solitaires devient plus accentué en observant le cheval de *La Sotarriza*, dont le tracé ne représente pas, de façon délibérée, ces pattés, dont le début de celles de devant a été supplanté par une espèce de moignon. La signification phallique de ce dessin est évidente, ce qui le met en relation avec l'idée de fécondité. Les représentations de Quintanal, Coberizas et Atapuerca sont moins expressives, pourtant l'image solitaire placée de façon qu'elle domine le vestibule de la grotte (Atapuerca) fait penser que nous nous trouvons devant un animal avec lequel le groupe humain qui a dessiné avait des rapports de «solidarité mystique».

Sanctuaires avec plusieurs  
animaux d'une seule espèce

On peut signaler trois exemples, qui possèdent des problèmes intéressants. Il s'agit de la grotte de *La Loja* (El Mazo, Asturias). Celle du *El Pendo*

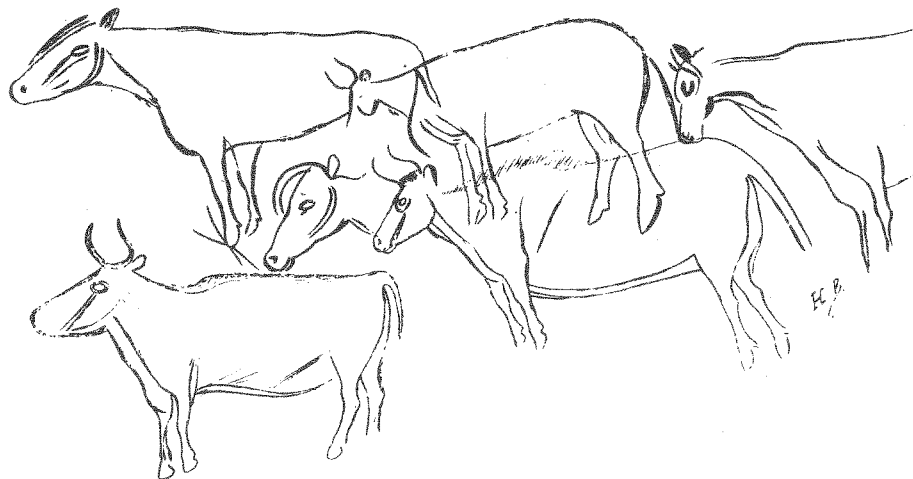


Fig. 118  
Groupe de taureaux. La Loja (Panes).

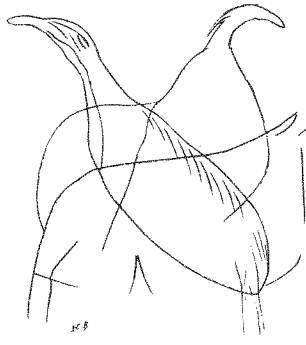


Fig. 119  
Oiseaux rapaces gravés. El Pendo  
(Santander).

(San Pantaleón, Santander) et celle de *Les Pedroses* (Ribadesella, Asturias). Dans la première on a dessiné un ensemble gravé comprenant six taureaux (fig. 118), que les paysans appellent la «torada» (Alcalde, Breuil et Sierra, 1912, fig. 35). La deuxième contient la gravure de deux oiseaux (fig. 119), dont l'un a été identifié comme un pingouin (Alcalde, Breuil et Sierra, 1912, fig. 41), bien qu'il ressemble plutôt à une rapace, un vautour probablement, espèce à laquelle appartient le deuxième oiseau. Il s'agit d'un petit sanctuaire monothématique d'oiseaux, faite insolite dans l'art paléolithique pariétal.

Le petit sanctuaire de *Les Pedroses*, dont j'ai donné un bref compte-rendu (Jordá Cerdá, 1975, fig. 1), présente en un seule frise deux phases artistiques directement superposées. La première, constituée par un taureau acéphale, une biche aussi acéphale et très incomplète en son avant-train et les restes de une courbe postérieur d'un animal sans queue et deux possibles arrière-trains de capridés ou cervidés, dessins faits à la gravure de trait multiple et avec de l'accentuation de les parties intérieures au moyen de la gravure striée. La deuxième phase, faite avec la même technique de trait multiple et strié, a été complétée à l'encre plate rouge qui remplit l'espace intérieur limité par le contour ; elle présente trois images d'animaux acéphales, sans queue, peut-être des cervidés ; celui de gauche présente le cou ouvert et la peinture rouge arrive jusqu'au bout des lignes de le contour, tandis que les deux autres images ont le cou fermé en angle. Aucun des trois animaux présente des restes de peinture qui aurait pu prolonger une tête que jamais ne fut peinte ni gravée (fig. 120). Les Pedroses nous offrent deux ensembles rupestres superposés exceptionnels, où l'animal acéphale y est l'élément basique. Dans le premier ensemble il y a deux acéphales et de figures inachevées (taureau, biche et capridés) ; quant au deuxième, il s'agit de trois images de cervidés acéphales, c'est à dire, d'un troupeau d'acéphales. Nous sommes devant de deux mythogrammes superposés, qui nous montrent deux «histoires» différentes sur le même mythe, celui de l'animal acéphale ; ce fait, il faudra le mettre en rapport avec un changement des animaux mythiques, possiblement produit par le change des groupes humains qui ont fréquenté la grotte.

Nous voyons encore à Les Pedroses un troisième et dernier moment pendant lequel on gravée une tête de taureau à le bovide acéphale de la première phase ; mais cette tête *ajoutée* est complètement séparée du cou de l'animal, ce qu'on doit interpréter comme réalisée par un nouveau groupe humaine qui fréquenta la grotte plus tard, au moment où le mythe de l'animal sans tête n'entre pas dans les tradition de ce dernier groupe.



Fig. 120  
Panneau de Les Pedroses (Ribadesella) avec ses superpositions.

Ces trois sanctuaires monothématiques avec plusieurs animaux nous montrent leur caractère exceptionnel, d'un part dans le fait qu'ils nous offrent des images qui ne sont pas fréquentes dans cet art ; ces le cas des oiseaux rapaces du El Pendo, dont l'intérêt religieux est évident dans des étapes préhistoriques postérieures (Chatal Hüyük), de même que l'archaïsme de certains mythes apparentés au «vol magique» chamanique ; d'une autre part, dans la présentation d'un nouveaux sujet, le «troupeau», ou bande d'animaux (La Loja y Les Pedroses) et encore de le pair mâle-femelle. (El Pendo). Il faudra mettre ces mythogrammes en rapport avec des possibles relations mystiques entre le chasseur et le gibier. Encore le mythe de l'animal acéphale peut-être en relation avec la décapitation rituel de l'homme, mort o vivant, qui a été observée à la grotte Morín (Santander) (Gonzalez Echegaray et Freeman, 1973, 221-253), dans la structure funéraire aurignacienne.

*Sanctuaires monothématiques avec un seule idéomorphe*

Les sanctuaires de ce genre sont situés dans les vallées des Asturies et de Santander, on ne les a pas encore repérés au Pays Basque. Nous distinguerons entre ceux qui sont proprement des sanctuaires et ceux qui nous avons considérés comme des «chapelles» spécialisées des grands sanctuaires.

Aux Asturies, dans la grotte du *Conde ou du Forno* (Tuñón) (Jordá Cerdá, 1969, fig. 10) on a découvert deux séries de gravures linéaires. Quelques-unes, disposées en faisceau et verticalement, étaient recouvertes en partie par des couches aurignaciennes ; les autres, situées dans un petit caveau extérieur, étaient disposées en espèce de scaliforme de traits horizontaux.

Dans la grotte de *La Riera* (Posada, Llanes) (Mallo et Suarez, 1975, fig. 2) il y a deux séries de points séparées par trois autres disposés obliquement ; dans la série supérieur on constate neuf paires de points avec cinq autres parallèles au premiers. Ceux de la partie inférieur présentent une distribution plus compliquée (cinq points alignés et un autre sur le point central ; trois en ligne oblique, trois autres en ligne contraire et un pair terminal). Ce genre de points en rouge est très abondant dans l'art cantabrique et, sauf dans ce gisement, apparaît généralement associé à d'autres idéomorphes.

Dans la province de Santander se trouve la grotte de *La Meaza* (Comillas) (Alcalde, Breuil et Sierra, 1912, fig. 51) (fig. 121), dans laquelle il y a une idéomorphe sinusoïde fait d'une triple ligne de points, avec deux inflexion et trois branches, qui peut être considéré comme serpentiforme.

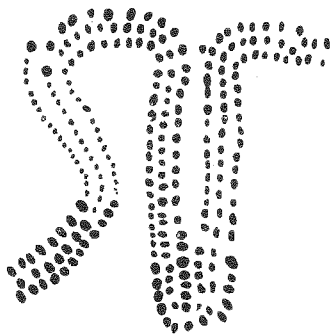


Fig. 121  
Sinusoïde peint en rouge. *La Meaza* (Comillas).



Fig. 122  
Traits dentés en rouge. *Santián* (Santander).

Un autre gisement d'un intérêt certain à cause de ses figures énigmatiques est celui de la grotte de *Santián*, près de Santander (Alcalde, Breuil et Sierra, 1912, fig. 32) (fig. 122). On y trouve peints en rouge, quinze figures qui sont de gros traits de forme allongée et disposés verticalement ou inclinés ; ils sont distribués en deux registres, le supérieur a cinq figures et l'inférieur a dix. Elles sont toutes plus étroites dans leur partie inférieure et son partie supérieure, un peu plus large, en est couronnée de différentes façons par des additions qui, parfois, sont prolongées latéralement, il y a quatre formes tridentées et d'autres quadridentées, avec la quatrième dent un peu plus basse que les autres ; quatre autres figures finissent en des espèces de moignon, probables doigts, quatre au total ; trois autres présentent dans les parties supérieures et latérales une espèce d'arête ou d'ensemble de poils. Deux autres sont de simples batons, l'un avec son tiers supérieur coudé et fini en pointe émoussée, tandis que l'autre est tout simple, large en haut et étroit en bas. Les formes tridentées, considérées comme motif «floral» (Jordá, 1978) ont un parallélisme évident avec un tridenté de couleur violette d'Altamira, une autre en rouge, grossièrement dessinée, du Pindal et une autre en ocre terreux de La Pasiega ; on peut ajouter encore une autre figure, peinte en noire, de la Peña de Candamo ; le motif peut-être considéré comme caractéristique de la région cantabrique. Les autres figures peuvent être mises en rapport, ou bien avec de simples batons ou des traits, ou bien avec des claviformes, ce qui est douteux, bien que les figures avec des moignons aient été considérées des prétendues mains schématiques, ce qui n'est pas très vraisemblable. En tout cas, on se trouve devant d'un motif idéomorphe d'une typologie très différente de celle que nous avons dans les autres sanctuaires monothématiques ; elle ne présente pas sauf dans les cas cités, des parallélismes avec des idéomorphes des grands sanctuaires. On ne peut pas non plus penser, à propos de ces figures, à un sens sexuel déterminé qui, d'après la typologie établie (Leroi-Gourhan, 1971). Serait masculin, hypothèse très difficile à accepter, étant donné la variété et la complexité des différentes figures.

Nous avons signalé l'existence, dans les grands sanctuaires, de «chapelles» situées à des endroits caractéristiques, où l'on trouve des séries d'idéomorphes, tantôt d'un seul type avec de petites variantes, tantôt de plusieurs types associés entre eux. Voyons ceux qui offrent le même type.

À *Altamira* (Breuil et Obermaier, 1935, fig. 23) (fig. 123), dans un cul-de-sac de la Salle III, il y a un groupe d'idéomorphes peints en rouge sur les plans étroites d'exfoliation du rocher, qui dessinent une série de franges ou de bandes du type scaliforme, associés suivant l'espace présenté par le plan cité en groupes de trois ou quatre bandes, qui aux endroits les plus étroits deviennent une seule, parfois un peu plus large. Breuil avait déjà qualifié

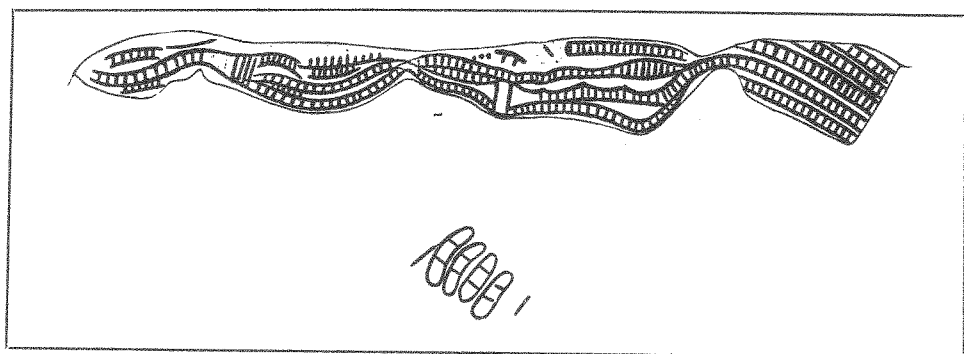


Fig. 123

Bandes en rouge de type scaliforme et formes ovales allongées en noir. Altamira (Santander).

Fig. 124  
Figures de type campaniforme. Ca-  
stillo (Puente Viesgo).



cet endroit comme «a holy place», en constatant l'étrange valeur symbolique des idéomorphes en question. À une époque postérieure à ces peintures scaliformes en rouge, on a ajoutée quatre autres d'une ton noirâtre, à la forme oval allongée, avec des divisions internes, semblables à d'autres figures idéomorphiques de Castillo et de La Pasiega, quoique d'une autre tradition, dont l'existence confirme la tendance monothématique exprimée dans ce cas dans la «chapelle» même.

Dans la grotte de *El Castillo*, il y a aussi des diverticules ou des niches spéciaux pour des idéomorphes, comme celui qui abrite le groupe de ceux appelés campaniformes (Alcalde, Breuil et Sierre, 1912, planche LXXVII) (fig. 124), dessins en forme de cloche à la base droite et la partie supérieure courbe ; ils ont été considérée comme des vulves, ce qui nous semble extrêmement difficile d'accepter, car l'artiste paléolithique a toujours la tendance à représenter de façon réaliste l'organe sexuel féminin, mais la tendance actuel à voir des représentations masculines ou femenines dans tous les idéomorphes, a rendu possible cet interprétation, qui complique la compréhension du rôle de l'idéomorphe, celui-ci ne correspond pas, d'après ce que nous voyons dans ces sanctuaires monothématiques, à une distribution du monde de l'homme paléolithique dans deux grandes aires sexuelles ce qui est plus caractéristique du néolithique. Ces peintures en rouge du Castillo ont été augmentées postérieurement de une arboriforme en noire, motif propre de cette tendance pictorique.

On trouve une autre «chapelle» monothématique dans la grotte de *La Pasiega* (Puente Viesgo) (Breuil, Obermaier et Alcalde, 1913, groupes 34 et

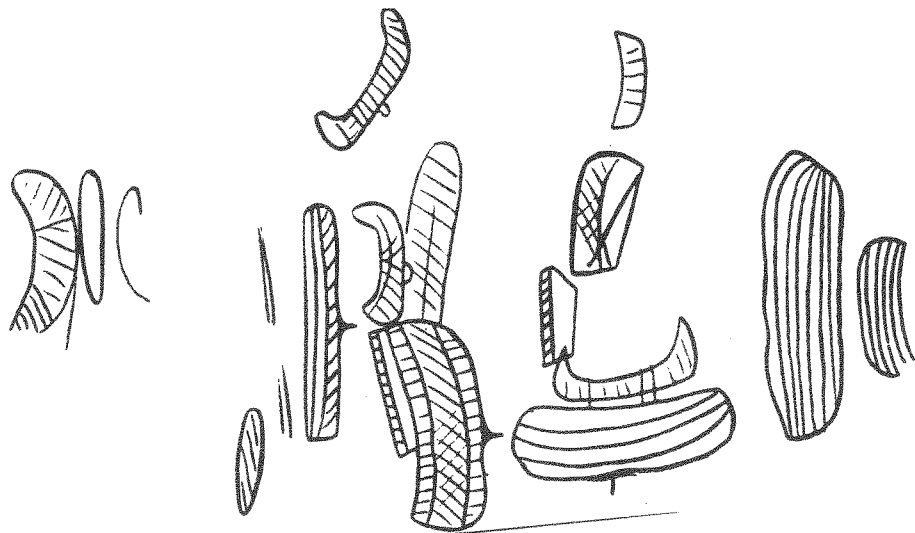


Fig. 125  
Idéomorphes allongés avec divisions  
internes. La Pasiega (Puente Viesgo).

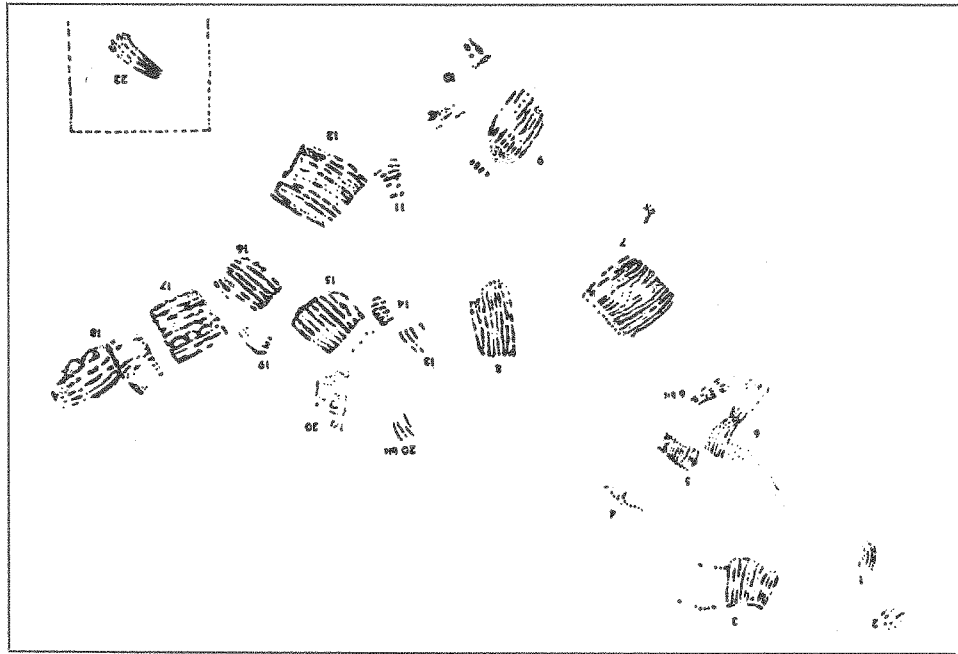
35) (fig. 125). Dans un de ses diverticules il y a une série de idéomorphes oblongs, dont quelques-uns pseudorectangulaires et d'autres à peu près en forme de rognon ; il y en a trois qui présentent au milieu de l'un des côtés longs et convexes une inflexion pointue ; la plupart a des lignes longitudinales selon l'axe du dessin, d'autres des divisions transversales qui forment de petites réticules. S'est un type caractéristiques des figures rouges, qui présentent des analogies avec d'autres du Castillo, La Pileta, etc. Il faut constater que ces figures apparaissent disposées bien verticalement, bien horizontales ou même obliques, mais elles sont reproduites couramment dans les schémas et cadres typologiques en position horizontale, quelque soit la position que leur a donné l'artiste paléolithique.

Au sud de la Péninsule Ibérique, on rencontre la grotte de *La Pileta* (Benaolán, Málaga) (Breuil, Obermaier et Verner, 1915, lám. III) (fig. 126), où il existe un ensemble monothématique dans la salle des serpentiformes. Il s'agit de bandes de trois ou quatre traits linéaires associés, tantôt droits et parallèles, tantôt courbes et sinusoïdes. Cela veut dire qu'on n'a pas seulement représenté des serpentiformes, mais aussi d'autres figures qui ne le sont pas, bien qu'elles aient été toutes comprises dans le type sinusoïde. En ce qui concerne le type de représentations nous devons ajouter que dans ce gisement de *La Pileta* les serpentiformes sont fréquents – comme on le voit dans l'endroit qu'on appelle le «sanctuaire» ou dans la salle du Lac. Ces motifs courvilignes sont tardifs dans l'art paléolithique et les serpentiformes sont plutôt propres du magdalénien, car dans Parpalló apparaissent pendant le magdalénien II et III, «spécialement typiques et nombreux à cet époque-là»



Fig. 126  
Sinusoïdes et serpentiformes. *La Pileta* (Ronda).

Fig. 127  
 Panneau de Las Herrerías (Llanes)  
 avec des «grils» et points.



(Corchón, 1973, 86), tandis que dans la région cantabrique ils apparaissent pendant le magdalénien moyen et supérieur. Cela veut dire que les serpenti-formes de La Pileta doivent être encadrés de point de vue culturel dans les étapes du magdalénien moyen (?) andalou.

L'apparition de ce type de représentation, tantôt idéomorphe, tantôt animal, dans les étapes finales du monde des chasseurs paléolithiques peu nous faire penser que nous sommes devant une nouvelle mythographie, représentation graphique d'un mythe qui dans époques postérieures apparait en rapport avec la régénération.

*Sanctuaires monothématiques  
 avec plusieurs  
 types d'idéomorphes*

Nous allons étudier maintenant les sanctuaires où le thème idéomorphe apparait exprimé au moyen de plusieurs types associés. Nous comenterons d'abord les sanctuaires proprement dites et, ensuite, les endroits que nous avons appelé «chapelle».

Le sanctuaire de *Las Herrerías* (La Pereda, Llanes, Asturias) (Jordá et Mallo Viesca, 1972) (fig. 127) contient une série de figures formées par des groupes ou faisceaux de lignes parallèles, peintes en rouge, qui dans la plupart des cas sont associées à des points. Tous ces ensembles linéaires sont disposés en groupes qui prennent une forme rectanguloïde et présentent l'aspect d'un «gril». Dans un seul cas entre les deux lignes qui forment part de la «gril» on trouve des traits courbes inscrits entre elles. Des figures semblables sont fréquentes dans les sites rupestres de la région cantabrique, même avec certains différences, comme à Pindal, à Llonín, La Pasiega, etc. À propos de ces «grils», nous croyons pouvoir signaler la possibilité qu'ils représentent des emblèmes sociaux ; ce n'est que une hypothèse risquée et peu vraisemblable, et pourtant, si l'on tient compte du fait que ce motif se trouve aussi dans d'autres grottes cantabriques relativement proches à Las Herrerías, cela nous fait penser à l'existence de contacts (sociaux, culturels, religieux, etc.) entre les groupes humains qui ont fréquenté ces grottes, lies peut-être par certains signes déterminés, parmi lesquelles on pourrait signaler ces «grils».

Un ensemble d'idéomorphes très original se trouve dans la grotte de *La Eria de Balmori* (Posada, Llanes) (Mallo et Suarez, 1973). On y voit trois figures fermées et courbes, peints en rouge et associées à deux ensembles de points. L'une des figures a la forme d'un D, une autre est circulaire avec une espèce d'appendice vermiculaire dans la partie gauche inférieure. La troisième est de type ovoïde. Cette dernière et la première pourraient avoir une signification sexuelle féminine, la deuxième avec son appendice vermicular – interprété comme une placenta – peut-être représentent un phallus.

Dans la grotte de *Mazaculos* (La Franca, Asturies) (Alcalde, Breuil et Sierra, 1912, fig. 78 et 79) on voit trois figures angulaires, une autre en zigzag et un ensemble de points, le tout en rouge.

Dans *Cueva Negra* (Gibaja, Santander) (Alcalde, Breuil et Sierra, 1912, pp. 11-14) on a repéré une série de taches de peinture noire, une figure angulaire noire aussi et une autre série de taches toujours noires.

Avec cette série de petits gisements nous pouvons signaler l'existence d'importantes «chapelles» un peu isolées à l'intérieur des grands sanctuaires. Dans la grotte de la *Peña de Candamo* (Asturies), dans ce qu'on appelle la «galería baja», endroit isolé dans l'ensemble de la grotte, il y a une série d'idéomorphes faits de traits courbes qui dessinent formes pseudotriangulaires, la partie convexe vers l'intérieur, sans que les bouts arrivent à se rejoindre (Hernandez Pacheco, 1919, figs. 71-74). L'une des figures ne présente que seules deux côtés courbes. Il y a en plus un petit trait oblique et un gros point ou disque. Tout le conjoint est peint en rouge.

La grotte de *La Cullalvera* (Ramales, Santander) (Gonzales Echegaray, 1956) (fig. 128) présente deux «chapelles» différentes, quoique étroitement liées par le type didéomorphe. Ce qui les distingue c'est la couleur, un groupe de figures étant dans la tradition de la peinture rouge et l'autre dans la noire ; elles ont été faites donc par des groupes humains de traditions culturelles distinctes.

L'ensemble de peintures rouges est composé de quelques traits de cette couleur à quelques cent mètres de l'entrée ; plus avant, à quelques 600 m de distance, on voit deux rangs de dix points chacun et cinq autres composés de façon irrégulière par un, deux, neuf, un et un points. À droite du dernier point, il y a un claviforme typique qui a la bosse à gauche, avec d'autres

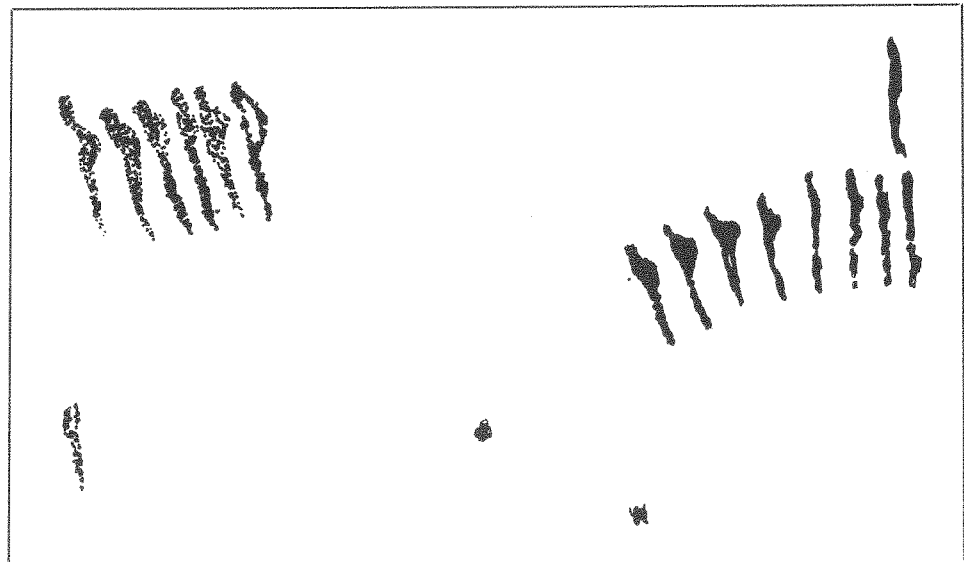


Fig. 128  
Claviformes en rouge et en noire. La  
*Cullalvera* (Ramales).



Fig. 129  
Idéomorphes courbes et fermés associés à des figures en faisceaux de lignes et à des lignes de points. La Pileta (Ronda).



lignes et des taches indéfinies. En suite, sept claviformes avec la bosse à droite.

La «chapelle» en noire est composé de deux taches noires à cent mètres de l'entrè, une sur chaque paroi de la gallerie. Plus loin, peu après le dernier claviforme rouge, à un niveau plus bas que ceux-ci on aperçoit une série de claviformes en noire, dont les quatres premiers ont la bosse visible et à droite, le cinquième n'en a apparemment pas, le sixième a sa bosse, le septième et le huitième sont des simples traits verticales et le neuvième est un traits peint, à un niveau superieur et sur le huitième.

La «chapelle» peint en rouge serait, d'après ce qu'on vient de décrire, un sanctuaire monothématique fait à une époque distincte de la «chapelle» en noire et ceci peut etre considérée comme «chapelle» complémentaire d'un petit sanctuaire de figures noires, puisque à l'intérieur de la grotte, à 1.200 m de l'entrée et à 600 m de les deux «chapelles» signalées, il y a de figures d'animaux, deux chevaux peints en noir, situés à des niveaux différents. Ce genre de claviformes sont, d'après leur structure formelle, plus proches de ceux de la grotte du Pindal, où il y en a aussi bien rouges que noirs, que ceux d'Altamira et de La Pasiega ; mais le mot «claviforme» appliqué aux uns et aux autres a fait qu'ont considère les différents types comme un seul, ce qui n'est pas vrai.

La grotte de *Llonín* (Asturies) connu depuis peu (Berenguer, 1979), offre une série de peintures en rouge, lesquelles constituent un sanctuaire tout à fait distinct d'une autre série de figures gravées à trait multiple et strié et d'autre avec de figures noires. Ce sanctuaire en rouge est constitué par des séries de lignes, plus ou moins parallèles, faites de traits linéaires, et des punctuations ; on y voit notamment un grand serpentiforme associé à des lignes courbes mises en faisceaux. L'existence possible d'un anthropomorphe fait de ce sanctuaires l'un des plus complexes de l'art paléolithique de la région cantabrique.

En Andalousie, dans la grotte de *La Pileta* (Breuil, Obermaier et Verner, 1915) (fig. 129), à l'endroit qu'on appelle la «salle des tortues», on y voit une série de figures fermées par des contours curvilignes, qui sont accompagnées à son surface externe par des petits traits – c'est la technique en épine ; l'un d'eux s'ouvre à l'extérieur par un conduit à côtés droits et l'autre à travers trois conduits et un simple trait. Toutes ces figures, peintes en rouge, sont associées à d'autres idéomorphes faites avec faisceaux de lignes, plus o moins parallèles, à des lignes de points, à des traits épinés et à des petits traits doubles ou en pair.

Sanctuaires avec des  
éléments anthropomorphes

Dans quelques sanctuaires monothématiques apparaît la représentation du troisième thème de cet art paléolithique, l'anthropomorphe ; mais celui-ci

Fig. 130  
«Chapelle» des mains et points Ca-  
stillo (Puente Viesgo).



ne prend pas la forme qu'on connaît d'habitude, il est constitué par la représentation d'une des parties du corps humain, fondamentalement des mains et des vulves. On peut penser si ces deux types de figures représentent la partie par le tout, c'est-à-dire, que peut-être nous sommes devant de la substitution de la femme par ce qui plus la symbolise : la vulve ; de même, la main peut-être symbolise la présence de l'être humain. Mais tout ça reste encore très hypothétique. Il est intéressant de signaler qu'aussi bien les mains que les vulves sont associées à des groupes de points (Castillo, Tito Bustillo), ou à des idéomorphes (Maltravieso, Cueto de la Mina), coïncidence qu'on a vu précédemment (idéomorphes associés), mais la présence des éléments symboliques en relation avec l'humain nous fait penser que ces associations avaient un but différent et par conséquence une autre signification.

Parmi ces sanctuaires il faut souligner celui de la grotte du *Castillo* (Puente Viesgo), dans la région cantabrique, et la grotte de *Maltravieso* (Cáceres) dans l'aire atlantique ; tous les deux ont des représentations de mains.

Dans la grotte du *Castillo* (Alcalde, Breuil et Sierra, 1912, p. 112) (Fig. 130) il y a un sanctuaire très primitif consacré aux mains, qui sont associées à des groupes de points. Il y a quelque 44 mains visibles et huit autres assez effacées ; elles sont toutes peintes en rouge et en négatif ; les mains gauches y dominent (35 contre 9). Elles se trouvent essentiellement dans la zone de la grande frise des «polychromes» et quelques unes en sont placées sous ceux-ci ; on en dénombre trois groupes d'un total de 30 mains ; il y en a un autre groupe dans la basse galerie, une main isolée dans la dernière et une autre dans la grande salle. Ces mains sont associées, probablement à des séries de points, disques ou taches rouges, qui sont distribués et groupés entre les mains. L'un de ces groupes de points forme un espèce de demicercle comprenant sept points et avec la partie convexe en bas ; un autre groupe, au milieu de la frise des mains, ressemble à une constellation de 17 points distribués en trois sousgroupes, tandis que deux points se trouvent prochains à deux idéomorphes plus modernes. S'il s'agit, d'après Breuil, du sanctuaire le plus ancien et primitif qui fut peint dans Castillo et il n'y a pas des raisons pour le contredire, on se trouverait devant la version la plus ancienne de la main comme symbole religieux, associée à des séries de points placés d'après une certaine organisation et, par conséquent, doués d'une certaine signification par rapport à la main, signification que nous ignorons malheureusement.

A *Maltravieso* (Callejo Serrano, 1970 ; Almagro, 1960), dans l'Extremadure espagnole, se trouve un remarquable sanctuaire de mains, quelques 33 bien visibles et 4 autres à peine perceptibles. Bien qu'elles soient exécutées en rouge et en négatif, elles présentent des caractères propres qui les font différentes de celles de Castillo. Elles sont toutes sans le petit doigt et il y en a une sans le pouce. Elles présentent en plus une particularité : on leur a dessiné le poignet et le début de l'avantbras. Cette uniformité et le fait que l'une d'entre elles a été peint verticalement, le début de l'avant-bras en haut et les doigts en bas, fait penser que leur exécution a été faite en utilisant une espèce de patron ou modèle de main sur lequel on a soufflé la couleur. Une autre différence avec les mains du Castillo est le fait qu'elles sont associées à des idéomorphes trianguliformes et non pas à des points. Ces idéomorphes peints à l'encre plate font penser que ce sanctuaire est assez postérieur à celui du Castillo, et on pourrait, peut-être, le dater du magdalénien inférieur (Jordá, 1970), ou du magdalénien moyen.

Quant aux sanctuaires de vulves, on peut signaler l'existence de deux, l'une à *Cueto de la Mina* (Posada, Llanes), l'autre à *Tito Bustillo* (Ribadesella). Au *Cueto de la Mina* (Vega del Sella, 1916, fig. 19), sur la paroi droite en entrant dans le caveau qui prête son nom à l'abri, existe la gravure d'une série de traits linéaires, placés irrégulièrement de haut en bas, tendant à former des figures angulaires, dont il faut souligner un probable vulviforme. Ces gravures se sont trouvées recouvertes par un niveau archaéologique du Magdalénien, supérieur cantabrique et possiblement elles ont été exécutées pendant la formation de ce niveau Magdalénien moyen, ou inférieur, existant dans ce gisement. L'association de vulviformes à dessins angulaires ne semble pas étrangère à la thématique linéaire des étapes magdaléniennes citées.

Un autre sanctuaire de vulves se trouve dans une «chapelle» du *Tito Bustillo*, connue aussi dans la bibliographie sous le nom de *Pozo del Ramu*, (Jordá, Mallo et Pérez, 1970, fig. 26) (fig. 131), dans la contrée de Ribadesella. C'est un espèce de caveau dont sur le pan du mur courbe on y voit six vulves peintes au trait rouge, très réalistes, associées à des traits linéaires, plus ou moins courbes. Il y en a une enveloppée dans une espèce de

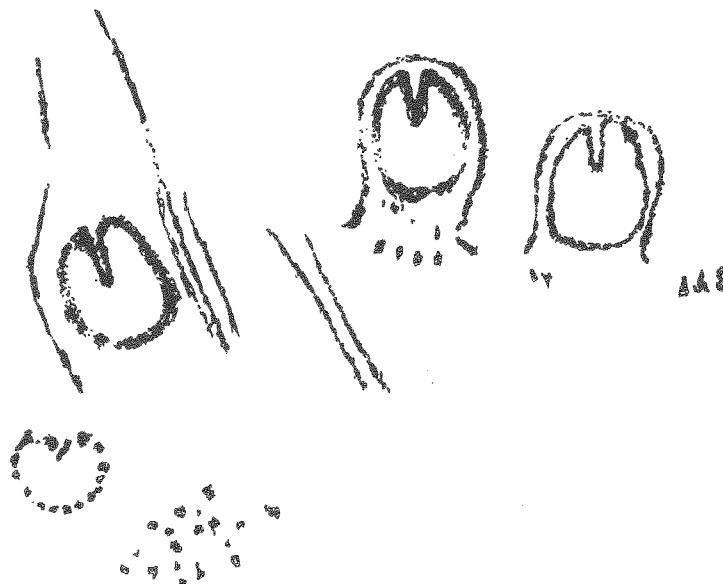


Fig. 131  
Vulves, lignes et points. Tito Bustillo-Pozo del Ramu (Ribadesella).

«sac», dans la bouche du quel on a signalé les poils du pubis ; une autre a été dessinée au moyen d'un ligne de points. Elles sont toutes associées à des séries de points, groupés en six, neuf, onze, trois et un groupe de 27/28 points. Ce type d'association de points nous l'avons vu déjà avec les idéomorphes. Le nombre de points du dernière groupe nous fait penser au cycle lunaire, même au cycle menstruel féminin. Ce sujet des vulves est souvent repris dans la région cantabrique, et, à part le Cueto de la Mina déjà cité, on le trouve dans la grotte du Buxu (Asturies) (Obermaier et Vega del Sella, 1916, fig. 13) dans un probable vulviforme en noir, d'un type plus simple que ceux du Tito Bustillo ; dans la grotte du Pindal, sur le grand panneau, où il y a deux figures scutiformes qu'on peut considérer comme vulviformes ; dans cette même grotte, dans sa partie final, on y voit le contour d'un mamut et dans son intérieur une tache rouge très floue, qui a la forme de coeur, mais qu'on doit l'assimiler à une vulve (Alcalde, Breuil et Sierra, 1912, fig. 70 y 57). Dans la grotte de Coimbre on a gravé plusieurs vulves près de l'entrée ; elles font partie d'une sanctuaire extérieur, comme a Cueto de la Mina. Dans la grotte du Castillo (Alcalde, Breuil et Sierra, 1912, Lám. LXXXIX) existe une forme vulvaire en rouge, semblable á un des types de Tito Bustillo, elle est sous un bison «polychrome». De même, à La Pasiega (Breuil, Obermaier et Alcalde, 1913, fig. 20) il y a deux figures en U, avec des traits dans la bouche, comme des poils du pubis, avec des parallèles en Tito Bustillo. Toujours dans la même grotte, on voit un scutiforme/vulviforme – proche aux idéomorphes – qui rassemble à ces de Pindal. Dans la grotte de Micolón (Santander) (García Guinea, 1979, fig. 4) on a signalé une série de gravures du type allongée, «fini par apendices plus ou moins corniformes et divisées dans sa partie inférieur toujours par une ligne verticale», qui pourrait être mis en rapport avec des vulves.

Comme nous l'avons dite, on se trouve devant un motif qui semble représenter la partie pour le tout. J'ai signalé à propos de ces figures de vulves ou de vulviformes, une certain façon de exalter les valeurs féminines, c'est à dire, de la femme, à cause justement de ses fonctions essentielles, la procréation, la fécondité et avec ses cycles menstruels en rapport le temps lunaire, comme on peut le deduire de les système des pointuations que nos avons décrite à propos de les vulves de Tito Bustillo.

### *Conclusion*

Après tout ce qu'on vient d'exposer, on peut signaler une prédominance considérable des sanctuaires de peinture rouge (21) sur ceux des peintures noires (5) et des gravures (7). C'est un fait qu'on peut mettre en rapport avec la restructuration de l'art cantabrique (Jordá, 1978; Jordá et Blázquez, 1978) dans les trois grands courants artistiques: A) Les figures gravées, B) Les figures rouges, et C) Les figures noires, lesquelles ont, sans doute, un origen en traditions culturelles distinctes.

Les Lisements d'idéomorphes en rouge (15) dépassent de beaucoup ceux peints en noir (3) et les gravés (1). Si nous considérons les sanctuaires monothématiques avec animaux, on constate que ceux du style des figures rouges (2) et des figures noires (2) sont à égalité, mais tous les deux son dépassée par ceux de figures gravées. Il n'y a pas de gisement avec de mains en noir, ni gravées, tandis que les vulves apparaissent comm des figures rouges ou gravées.

La prédominance des figures rouges sur le reste est évidente dans ce type de sanctuaires que nous étudions ici, et les types idéomorphes présen-

tent du reste de nombreux variantes que les sanctuaires de figures noires et de gravures se bornent à répéter dans bien de cas.

En ce qui concerne les problèmes de signification, nous avons déjà signalé que dans ce type de sanctuaires la représentation animal peut être identifié à l'apparition, ou l'antécédant de «l'animal mythique», qu'on trouve dans les sociétés archaïques de chasseurs. L'homme paléolithique, quand il représente ses animaux, nous offre: a) l'animal incomplet, b) l'animal complet. Dans le premier cas nous trouvons: 1) la tête ou protome animal, 2) l'animal acéphale, et 3) l'animal incomplet. Ces derniers types de représentation n'obéissent pas à un manque de habileté de la part de l'artiste, mais à l'existence de normes de représentation fondées sur des idées et des croyances qui, bien qu'elles restent inconnues pour nous, ont agi comme des règles d'élaboration du système artistique et religieux du monde du Paléolithique supérieur.

Il est facile de constater la complexité de ces normes dans les grands gisements rupestres où nous avons signalé l'existence de «chapelles» avec des représentations spécialisées à côté des grands développements polythématiques du grand sanctuaire. Ces «chapelles» spécialisées doivent être considérées comme les dépositaires des «objets sacrés» dans le contexte religieux du sanctuaire. Ce caractère sacré devient plus évident dans les petits gisements monothématiques, où nous trouvons l'expression des traits essentiels du mythogramme, ou encore la représentation d'objets symboliques, quoique étant donné le caractère non narratif de l'art paléolithique l'interprétation des mythes et des symboles reste difficile. Pourtant, l'idéomorphe semble être un trait d'union entre le groupe humain paléolithique et l'animal, comme on peut le constater dans les grands sanctuaires, ou bien entre les groupes humains et les forces extérieures et supérieures qui l'entourent; certes, il ne nous est pas possible de parler de ces forces supérieures comme étant la croyance en une divinité ouranienne, propre à des peuples chasseurs archaïques (Eliade, 1968), mais nous croyons pourtant qu'il est possible qu'on se trouve devant les antécédents de cette croyance. Dans ce cas, l'idéomorphe aurait une fonction d'identification du groupe devant la grande puissance ouranienne qui aide ou maltraite le groupe humain.

Quant aux sanctuaires et «chapelles» de mains et de vulves, qui sont des variants du thème anthropomorphe en substituant le tout par la partie, et ils semblent contenir une hiérophanie concernant la vie organique et physiologique du groupe humain, manifestée au moyen d'un symbole biologique. Les mains du Castillo associées à des points, et celles de Maltravieso, associées à des figures trianguloïformes, présentent la même hiérophanie manifestée dans des modèles symboliques différents, où la main est le motif central et les points et les trianguliformes sont des motifs complémentaires. Or la répétition de l'élément fondamental amène à supposer qu'on se trouve devant un archétype religieux qui a connu une vaste diffusion dans les religions postérieures avec des significations très diverses. Pourtant, on y peut déceler dans ces représentations un symbolisme à caractère apotropaïque, rejet des forces négatives et hostiles, de défense et de protection. Nous sommes dans les sanctuaires paléolithiques avec des mains à le début d'un tel symbolisme, qui dans certaines grottes, comme Maltravieso et Gargas, nous apparaît lié à des formules expiatoires, comme les mains mutilées l'indiquent.

Un symbolisme semblable bien que lié à possibles mythes cosmogoniques doit être contenu dans les vulves de Tito Bustillo et de Cueto de la

Mina. Si l'homme primitif ou archaïque, a ce qu'il paraît, vivait «la vie organique (tout d'abord la sexualité et la nutrition) comme un sacrement» (Eliade, 1968, p. 39), il semble possible de supposer que les hommes paléolithiques qui fréquentèrent les grottes en question, on vécu et agi d'un façon semblable, ce qui paraît confirmer la représentation, plus ou moins isolée, de vulves dans autres gisements. L'existence probable de figures de placentas dans le même grotte de Tito Bustillo, Pindal, Hornos de la Peña, etc., et le dessin en rouge en forme de D, de la Ería de Balmori-déjà signalé-, pourrait être significative par rapport au problème de la procréation et de la fécondité. Dans ce sens, l'existence de points associés aux vulves en Tito Bustillo, qui nous montrent le rythme menstruel, nous permettent de croire que ces vulves paléolithiques étaient en relations avec un rituel en dépendance d'un mythe cosmogonique, peut-être un rituel d'initiation.

Il n'est pas nécessaire d'insister sur le caractère hypothétique de ces conclusions, qui restent pourtant dans le sphère de la religion, très loin des énoncés statistiques fondés sur une conventionnelle dichotomie sexuelle des figures représentées, qui attribue un sexe déterminé à des animaux qui en exhibent le leur de façon évidente, ce qui amène à créer un artificiel système «symbolique». En réalité, le dualisme sexuel en vogue pour l'art paléolithique n'est pas une religion dans le sens propre du terme, car il s'agit là d'une simple mise en ordre des éléments artistiques incomplets, avec lesquels on a prétendu créer un modèle de sanctuaire, où il n'est pas possible d'insérer, comme on vient de le voir, les sanctuaires monothématiques que nous avons présenté. La dichotomie sexuelle laisse à l'écart, en plus, toute allusion au sens de la transcendance qui existe dans toute relation entre l'homme et les êtres sacrés. On croit apercevoir à travers de ce qui nous venos d'exposer la possibilité de rencontrer des mythes, symboles et rites en relation avec la fécondité, la protection et la défense et il vaudra bien la peine de continuer par ce chemin a fin d'arriver à des résultats plus réconfortantes que ceux obtenus au moyen des oppositions et des complémentarités auxquels nous avons été soumis ce dernières années et qui ont abouti à une religion paléolithique où l'élément religieux n'apparaît nulle part.

#### SUMMARY

The Cantabrian region presents a series of small sites with examples of Paleolithic cave art, containing artistic representations specializing in the three major themes of Paleolithic art: ideomorphic, anthropomorphic and animal forms. There are caves having just one animal representation (La Sotarriza, San Antonio) or a number of the same kind (La Loja, Les Pedroses). Other sanctuaries contain exclusively ideomorphic representations, either of one single type (Santian, La Meaza) or of various types in association (La Herrerias, Ería de Balmori). There is also a third kind of sanctuary having figures of parts of the body - a part representing the whole - : hands and vulvae (Maltravieso, Cueto de la Mina). These monothematic sanctuaries are the expression of three different aspects of worship. Individual animals may stand in relation to «mythical» animals. The hand and vulva figures are probably apotropaic representations, being signs of protection, defense and safety. Ideomorphic sanctuaries appear to be the expression of human groups in relation to the superior forces surrounding them.

#### RIASSUNTO

Nella regione cantabrica v'è una serie di piccoli giacimenti con arte rupestre paleolitica, dove si trovano rappresentazioni artistiche specializzate in uno dei tre motivi dell'arte rupestre paleolitica: animale, ideomorfo e antropomorfo. Ci sono grotte (La Sotarriza, S. Antonio) nelle quali vi è solo una rappresentazione di animale, oppure parecchie dello stesso tipo (La Loja, La Pedroses). In altri santuari si trovano solamente rappresentazioni di tipo ideomorfo, sia di una sola specie (Santian, La Meaza) sia di molte specie messe as-

sieme (Las Herrias, Heria De Balmori). C'è anche un terzo tipo di santuario con rappresentazioni parziali di membri – cioè una parte per il tutto –: la mano e la vulva (Maltravieso, Cueto della Mina). Questi santuari monotematici sono espressione di tre aspetti differenti del sacro. L'animale isolato può essere messo in relazione con l'animale «mitico». Le mani e le vulve sono tipi di rappresentazioni apotropaiche, segni di protezione, difesa e sicurezza. I santuari con ideomorfi sembrano essere espressione del nucleo umano a confronto con le forze superiori che lo circondano.

## RÉSUMÉ

Dans la région cantabrique existe une série de petits gisements avec de l'art rupestre paléolithique, où on trouve des représentations artistiques spécialisée en un des trois thèmes de l'art paléolithique: les animaux, l'idéomorphe et l'anthropomorphe. Il ya a des grottes (La Sotarriza, San Antonio) dans lesquelles existe seulement une représentation animale, ou bien plusieurs de la même espèce (La Loja, Les Pedroses). Dans d'autres sanctuaires on rencontre des représentations idéomorphes exclusives, soit un seul type (Santian, La Meaza), soit plusieurs types associés (Las Herrerias, Eria de Balmori). Il y a aussi un troisième type de «sanctuaire» avec des représentations partielles de membres – la partie pour le tout –: la main et la vulve (Maltravieso, Cueto de la Mina). Ces sanctuaires monothématiques sont l'expression de trois aspects différents du sacré. L'animal isolé peut être en relation avec l'animal «mythique». Les mains et les vulves sont sans doute des types de représentations apotropaïques, signes de protection, de défense et de sécurité. Les sanctuaires avec des idéomorphes semblent être l'expression du groupe humain vers les forces supérieures qui l'entoure.

## BIBLIOGRAPHIE

- ALCADE DEL RIO, H., BREUIL, H. et SIERRA, L.  
1912 *Les cavernes de la région cantabrique*. Mónaco.
- BERENGUER ALONSO, M.  
1979 *El arte parietal prehistórico de la cueva de Llonín (Peñamellera Alta, Asturias)*. Oviedo.
- BREUIL, H. et OBERMAIER, H.  
1935 *The cave of Altamira at Santillana del Mar*. Madrid.
- BREUIL, H., OBERMAIER, H. et ALCADE DEL RIO, H.  
1913 *La Pasiega, à Puente Viesgo*. Mónaco.
- BREUIL, H., OBERMAIER, H. et VERNER, W.  
1915 *La Pileta, à Benaolán Espagne*. Mónaco.
- CALLEJO SERRANO, C.  
1970 «Catálogo de las pinturas de Maltravieso» in *XI Congreso Nacional de Arqueología*, Zaragoza, pp. 154-174.
- CASADO LOPEZ, P.  
1977 «Los signos en el arte paleolítico de la Península Ibérica» in *Monografías Arqueológicas*, 20, Zaragoza.
- ELIADE, M.  
1968 *Traité d'Histoire des Religions*. Paris.
- GARCIA GUINEA, M. A.  
1978 «Una nueva cueva con arte rupestre en Santander. La cueva de Micolón» in *Curso de arte rupestre paleolítico*. Santander.
- GONZALES ECHEGARAY, J.  
1956 «Pinturas rupestres de la cueva de la Cullalvera» in *Libro Homenaje al Conde de la Vega del Sella*. Oviedo.
- 1974 *Pinturas y grabados de la cueva de las Chimeneas*. Barcelona.
- GONZALES MORALES, M. et MARQUEZ URIA, C.  
1974 «Nota sobre la cueva de El Quintanal (Balmori)» in *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 81.
- HERNANDEZ PACHECO, E.  
1919 *La caverna de la Peña de Candamo (Asturias)*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, mem. 24. Madrid.
- JORDA CERDA, F.  
1956 «Notas sobre técnicas y cronología del arte rupestre paleolítico de España» in *Speleon*, VI, pp. 197-224.
- 1959 «La decoración lineal del Magdalense III y algunos tectiformes rupestres del arte cantábrico» in *Speleon*, X.
- 1964 «Notas sobre técnicas, temas y etapas del arte paleolítico de la región cantábrica» in *Zephyrus*, XV, pp. 5-25.
- 1969 «Los comienzos del Paleolítico superior en Asturias» in *Anuario de Estudios Atlánticos*, 15.
- 1975 «Sobre ideomorfos de haces de líneas y animales sin cabeza» in *Symposium Internacional sur Religions Préhistoriques*, Capo di Ponte.
- 1978 «Los estilos en el arte parietal del magdalense cantábrico». *Curso de Arte rupestre paleolítico*. Santander.
- JORDA CERDA, F., et BLAZQUEZ, J.M.  
1978 *Historia del Arte Hispánico, I. La Antigüedad*, 1. Madrid.
- JORDA CERDA, F., et MALLO VIESCA, M.  
1972 «Las pinturas de la cueva de Las Herreras (Llanes, Asturias)» in *Zephyrus*, 2. Salamanca.
- JORDA CERDA, F., MALLO VIESCA, M. et PEREZ, M.  
1976 Les grottes du Pozo del Ramu et de la Lloseta (Asturies, Espagne) et ses représentations paléolithiques in *Bulletin de la Société préhistorique l'Ariège*, XXV, pp. 95-139.
- LAMING-EMPERAIRE, A.  
1972 *La signification de l'art rupestre paléolithique*. Paris.
- LEROI-GOURHAN  
1971 *Préhistoire de l'Art Occidental*. Paris.

- 1976 *Les Religions de la Préhistoire. Paléolithique*. Paris, 3<sup>a</sup> ed.
- MALLO VIESCA, M. et SUAREZ DIAZ-ESTEBANEZ, J.
- 1973 «Las pinturas de las cuevas de la Riera y de Balmori» in *Zephyrus*, XXIII-XIV.
- MOURE ROMANILLOS, J.A. et GIL FERNANDEZ, G.
- 1974 «La cueva de Coimbre, en Peñamellera Alta (Asturias)» in *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 82.
- OBERMAIER, H.
- 1925 «Coberizas-Hohle». *Reallexikon der Vorgeschichte*, II.
- VEGA DEL SELLA, CONDE del A.
- 1916 *El Paleolítico de Cueto de la Mina (Asturias)*, Comisión de Investigaciones Paleontológicas y prehistóricas, mem. 13. Madrid.



## PETROGLYPHS IN THE GUIANAS

Dubelaar C.N., Groningen, Netherlands.

### *A. General remarks*

The object of our investigations is petroglyphs: figures made on rock surfaces by means of planing, grinding, chiselling, pecking or a combination of these techniques. There are other techniques, but they do not occur in the Guianas. Rock paintings do not come under this heading, although they constitute a related subject. Rock paintings are scarce in the Guianas; only in Guyana (former British Guiana) have a few paintings been reported.

The aim of this inventory is to make petroglyph data from this area available to students of prehistoric South America. Moreover a comprehensive presentation of what is known enables an investigator to establish whether a rock drawing he observes must be reported as a new one. Lastly description is important because petroglyphs are sometimes ruined by erosion, road construction, inundation, treasure hunters and even tourists.

Our inventory contains the following parts:

Suriname

Guyana

French Guiana

Adjacent parts of Brazil and Venezuela.

It would have been an attractive idea to stretch the described area to the territory between the Orinoco, Casiquiare, Rio Negro, Amazone, and the Atlantic Ocean, which would cover about the geographical, historical and geological significance of the name Guiana (Guyana, Guayana), but the large quantity, the incompleteness, sometimes even the virtual inaccessibility or dubious quality of the literature on petroglyphs in this area makes this nearly impossible.

That is why the author had to limit his domain. He chose the geographical areas of Guyana, French Guiana and Suriname because his starting point was Suriname, where he registered petroglyphs during the years 1951-1974. However, the political boundaries of the three Guianas were not always the same throughout history, and some investigators did not halt their research at a geographical boundary. Therefore the territory described contains some adjacent areas in Brazil and Venezuela, and lies between 0° and 8° N, 51° and 62° W.

The material on Suriname largely results from the author's investigations in the interior of that country; the other parts have been taken from

the petroglyph literature on these areas. For this reason the Surinam inventory is different from the rest in some respects:

1. Each petroglyph has been inventoried separately, which means that size, orientation (compass bearing), kind of rock, type of groove or line, situation and references are given per inscription.
2. The inscriptions have been numbered as part of a group on a certain site (e.g. site 23 group 2 no 5), but there is also a consecutive numbering which gives each drawing its special identification. These numbers are preceded by Sp, which means Surinam petroglyph.
3. Each petroglyph is represented by a scale drawing which has been constructed from the complete data: field notes, field sketches, black and white photographs and colour slides; moreover for each petroglyph a black and white photograph is supplied. Because of this procedure the drawing of a certain inscription and the photograph which was chosen from the material to represent that inscription sometimes differ in some aspects, particularly when the petroglyph was chalked before the photograph was made. Chalking means deciding the form of the inscription in situ, a procedure which lacks objectivity in the presentation of the material, but is often inevitable: an unchalked rock may render a photograph with vague and blotched-out lines. The final drawing, however, is decided on afterwards and may contradict the photograph in (minor) details.

For the other parts of the inventory: Guyana, French Guiana, adjacent parts of Brazil and Venezuela, the literature on petroglyphs in the region concerned has been compiled into a coherent and uniform presentation. This meant, in the first place, tracing down the material in an effort to achieve completeness, which often required painstaking and longwinded investigations in sundry places, sometimes helped by people with an interest in the subject, sometimes by a stroke of luck. Then the material had to be examined critically because of contradictions, obscurities, possible gaps and mistakes. The results of this critical approach have been accounted for in the inventory. Lastly the material was arranged according to areas and sites. For each site a detailed map and the degrees of longitude and latitude were supplied. These maps and positions have been taken from the following sources:

*Guyana*: Map of Guyana. Lands and Surveys Department, Ministry of Agriculture, Georgetown 1975 (1:1.000.000).

*French Guiana*: the author could not obtain an official map of this territory. He used the various maps in publications on this area, mentioned in his «Bibliography of South American and Antillean petroglyphs» which accompanies his inventory; these publications are marked FRG (= French Guiana).

*Adjacent parts*: Carto do Brasil ao millionésimo. Instituto Brasileiro de Geografia, Rio de Janeiro 1972 (1:1.000.000).

Of course a detailed presentation of the petroglyphs in these countries, i.e. an inventory per petroglyph as was done for Suriname, would be desirable. The author has tried to supply one, but the data rendered by the relevant literature are absolutely insufficient and not reliable enough for such an undertaking. Extensive field research is necessary. However, if such a research has to be carried out with optimal efficiency, an objective and critical presentation of what is already known has to precede such research, and that is what this part of the inventory tries to supply.

As far as the relevant literature on Guianese petroglyphs concerns, the

author thinks that he has reached completeness; however, the possibility exists that one or two items have remained unnoticed. But the literature on the Guianas does not render a complete picture of their petroglyphs at all. For Suriname this is shown by the large number of rock inscriptions which got the notation: first mention. For Guyana this appears among others from Denis Williams' investigation on the Kassikityu River, where he found more than 160 glyphs (personal communication 26/4-'79), while the literature on this river mentions only 17 drawings.

The inventory of Surinam petroglyphs is – except for the missing items signaled – fairly complete, we trust. Of course the discovery of a large group of rock inscriptions in this country remains possible, but the intensive investigations by Ir. G.C. Bubberman, Paramaribo, and by the author, do not make such finds very likely. The rivers where we expect that new rock drawings might be found, are: Kabalebo, Lucie and its sources, Upper Corentyne (New River). But this is only a guess.

Petroglyph investigators do not always supply the exact location of their finds, as is shown in the inventory. It is sometimes difficult to track down a site on the indications they provide. Still we think it important that petroglyphs reported by a traveller can be found by other investigators. That is why we try to describe the precise location of each site, either from our own experience or by complementing the available data from our own knowledge, and by comparing and combining various sources of information on one and the same site. Maps show the results of these attempts per site. The indication by degrees of longitude and latitude serves the same goal. Older material may have its zero meridian through Paris instead of through Greenwich; the difference is 2° 20'.

A non-critical bibliography on South American and Antillean petroglyphs completes the inventory. Antillean rock inscriptions are included because of their correspondence with those of South America, especially with the Guianese drawings. The bibliography contains ca 1000 items, arranged alphabetically on the authors' names. After each item there is an indication of the country in which the described petroglyphs are.

## B. *Inventory of petroglyphs by the author*

From 1951 to 1965 the author, on his travels in the interior of Suriname, photographed and sketched petroglyphs wherever he found them. Back in Holland he studied the literature on Surinam rock inscriptions, which enabled him to establish which sites or individual drawings were missing in his collection.

In 1968 he went back to Suriname for some months, to carry out a planned and methodical investigation along the rivers Marowijne, Tapanahony, Corentyne, Coeroeni, Aramatau, and the lower parts of Kabalebo and Lucie rivers. This expedition was largely financed by the «Maatschappij voor Wetenschappelijk Onderzoek in de Tropen» («Treub-Maatschappij»). The Bureau for Hydropower Works in Suriname had an important share in the success of this investigation by placing its transport facilities at the author's disposal.

A second methodical investigation was made in 1974, also for about two months, mainly along the rivers Corentyne, Coeroeni and Aramatau. Again the Hydropower Bureau gave all possible co-operation.

On these journeys the greater part of the then known Surinam petroglyphs were inventoried, and many new petroglyphs were found (marked

«first mention» in the inventory). Looking for petroglyphs may occur on the basis of indications in literature, or on personal information by travelers or people working in the interior; e.g. employees of the Geological Service, the Hydropower Bureau, the Forestry Department; surveyors, scientific research workers, wood cutters, balata bleeders, gold diggers, river boat crews and sundry people.

But guided by information on possible petroglyphs or not, the investigator of rock art is always on his guard when he travels along the rivers in the interior. This means: he is sitting in a «corjaal» (a boat, for the greater part consisting of a dug-out tree, with an average length of 30-45 feet), in the tropical sunlight, with a 1 : 40.000 map on his knees and a pair of binoculars in his hands. He has to divide his attention between the map and the shore. On the map he has to follow and note down his exact route, often through the many islets and forkings of the river, so that at any given moment he knows precisely where he is. Along the shore he has to scan the innumerable rocks with his glasses, always looking out for some blot, dash or figure that might point to an inscription. These tasks keep him busy during the average travelling time, which is, on a normal day, from 6 or 7 a.m. to 3 or 4 p.m., with an hour's break at noon. Binoculars with large magnifying power give him the best possibility to search a distant rock surface from the boat, but they are, alas, useless in most cases because the boat's movements and the investigator's weariness after some hours of scanning make it impossible to focus on a «suspect» area: one cannot stabilize the swaying picture in the glasses. Once a possible petroglyph is signaled, the crew tries to steer the boat near the rocks concerned. This means leaving the normal route and crossing a stretch with rough water, sharp stones, sometimes even small cataracts; the investigator, oblivious of possible danger, standing up in the boat, directing and firing up the crew. When the rock is reached, sometimes it does not offer a foothold so that one must try to make the inventory from the boat. Usually there is a possibility to go ashore; then the inventory procedure can start in a normal way.

It is evident that a longer stay in a certain area increases the likelihood of finding petroglyphs if they exist in that area. In this manner, Ir. F.C. Bubberman found many drawings when camping along the Corentyne and at other places along the Surinam rivers. It is in this same way that the author investigated Wonotobo-and Frederik Willem IV-falls. But it is impossible to search the whole length of the rivers in the Marowijne and Corentyne basins in such a penetrating way.

The actual inventory procedure in the field is carried out as follows:

a. A rock drawing is studied carefully, not only by vision but also by touch: one tries to feel the lines; they are often smoother than the original rock surface. In this way a first idea on the shape of the drawing is obtained. This preliminary phase in the process of becoming familiar with the object is important: getting to know an inscription that is not clear on first sight – which goes for the greater part of the Surinam petroglyphs – takes time. Sometimes it is even a prerequisite to register anything at all; the Temerin-petroglyphs (Marowijne) for instance, for the greater part cannot be registered if one has not come to know the surface of that big rock intimately.

b. The type of line is established, and possible differences between the patina of the rock surface and that on the lines are noted. The author distinguishes:

I. *Planned line*. The surface of a rock consists of innumerable little hills; the

tops of those hills have been planed off, possibly by rubbing with a blunt stone and moist sand. These lines have no depth.

II. *Groove*. A hollow line in the rock surface, with a distinct depth that varies from some millimetres to some centimetres has been made, either by friction or by using a stone hammer and a chisel or some other implement.

III. *Modelling*. A part of the rock, mostly a protruding corner, has been chosen for its natural shape; with the help of lines of type II, mostly circles and small holes or cups, it has been transformed into a kind of «face».

IV. *Levelling*. By the technique of I, sometimes of II, a lowered surface is made, the outlines of which bound the drawing.

Other techniques can be distinguished, but they do not appear in Suriname. In the inventory the types are referred to as: Type A, Type B, Type C, Type D.

c. Black and white photographs and colour slides are made, if possible from a point on an imaginary line through the centre of the drawing, perpendicular on the plane of drawing.

d. The lines are carefully chalked, dubious parts with a dotted line.

e. Measurements are taken: height and breadth of the drawing, width and depth of the lines. With a compass the orientation (compass bearing) of the drawing is registered. A sample of the rock is collected for identification. For the petroglyphs registered by the author, the data «width and depth of line» yield a most confusing picture; therefore they are not included in his inventory.

f. If a rock bears more petroglyphs, each drawing passes through the stages a-e; after that the relative positions of those drawings are fixed by measuring and sketching.

g. Sketches on scale are made of each petroglyph, and of the entire group of petroglyphs on the rock surface, with measurements.

h. After possible corrections in the chalking caused by steps e-g have been carried out, the petroglyphs are again photographed.

i. The pictured rock is sketched in its surroundings, with measurements.

j. The exact location of the site is indicated on the map; if necessary, a complementary detailed map is sketched in loco.

The procedure described here may seem a bit overdone, but experience has taught the author that one wants these data when composing the final presentation of one's investigation. For that matter, several authors on this subject (among others Jeannine Sujo: «El estudio del arte rupestre en Venezuela», Caracas 1975, p. 69-96) have proposed or described a procedure that is far more complicated.

### C. Results

The Surinam part of the inventory contains 25 sites with together 192 petroglyphs.

The Guyana part contains 31 sites.

The French Guiana part contains 7 sites.

The adjacent areas part contains 29 sites.

### D. Publication

The manuscript with the inventory of the three Guianas and the adjacent parts, and the bibliography of South American and Antillean petroglyphs will be published in 1983 in the Monograph Series, Institute of Archaeology, University of California, U.S.A.



CONTROLLED RESOURCE EXPLOITATION IN CONTRASTING  
NEOTROPICAL ENVIRONMENTS EVIDENCED  
BY MESO-INDIAN PETROGLYPHS IN GUYANA

Williams, Denis, Georgetown, Guyana

A. *Petroglyph Motifs  
on the South  
Rupununi Savannas*

The distribution area of the Guyana petroglyph corpus represents part of an extensive field in which examples have been reported N of the Equator in Brazil, across the national frontiers of French Guiana, Suriname, Guyana, Venezuela and Columbia. In Guyana, this distribution accounts for something in the order of 200,000 km<sup>2</sup> with a limit to N on the Cuyuni river just short of the seventh parallel. In an E-W direction, examples have been reported from the Corentyne river to Mount Roraima. The Rupununi District, comprising most of the Country S of the fifth parallel, accounts for something approaching half of the national territory. Most of this area is under rain forest, however, so that between them the North and South savannas account for just 13,000 km<sup>2</sup> in the SW, divided about equally by the Kanuku mountain range. The South Savanna extends to just within 2° lat. N. It has an Aw climate in the Koppen classification, and is bordered to S and E by the rain forest of the Upper Essequibo. On the W the area is contiguous with the Brazilian Rio Branco savannas. To S and E the Parabara and Sipaliwini savannas probably represent relics of savannas which may have been more extensive during Terminal Pleistocene and Holocene time.

The Aishalton petroglyph complex has been defined on the basis of a survey of 30 sites in the South Rupununi savannas comprising 686 glyphs. Excavation at 3 of these sites yielded 84 petroglyph tools which have been classified (Williams ms.) as scribes (37), gouges (2), groovers (36) and polishers (9). Besides indicating a universally accepted approach to the problems of imposition of the glyphs, these tools also demonstrate a good knowledge of the relative properties of various rock materials, a point recently noted by Boomert and Kroonenberg (1977, p. 31) concerning prehistoric man in Suriname.

Glyphs of the Aishalton complex have been classified into geometric, anthropomorphic and phytomorphic classes, each represented by a number of types. Certain of these types are widely distributed in the rest of the Americas. Representative sites occur in the Guianas, Brazil, Venezuela, Columbia, Chile, Argentina, Panama, Costa Rica and the SW United States. In the Caribbean, there are occurrences on Aruba, St. Vincent, Puerto Rico and Cuba (Williams ms.). Remarkable amongst these is the punctated (pit-and-groove) boulder which, in E California and Nevada archaeology, has

been estimated to date c. 5,000 BC-c. 3,000 BC (Heizer and Baumhoff, 1962, p. 234).

In the Aishalton complex, motifs of the geometric class account for 73.62 percent of the total, with anthropomorphic motifs represented by 25.07 percent, and phytomorphic motifs by 1.01 percent.

Consistent combinations or associations of individual types of motif representing all 3 petroglyph classes were detected at 8 sites within a 50 km radius of Aishalton. Similar combinations or associations of individual motifs occur at petroglyph sites outside of Guyana. Examples are as follows:

*a. Geometric motifs*

Type i. *Rings; concentric rings; concentric semicircles; concentric squares; curvilinear to rectilinear spirals* are combined or associated with *anthropomorphic* motifs, (fig. 132A); with *phytomorphic* motifs, (fig. 132B) and with a *geometric* (punctate) motif, (fig. 132C).

Type iv. *Straight furrows; straight parallel furrows which are freestanding or connected top and/or bottom and/or centre by rightangularly directed straight furrows* are combined or associated with *anthropomorphic* motifs, (fig. 133A); with *zoomorphic* motifs, (fig. 133B) and with other *geometric* motifs, (fig. 133C).

Type v. *Punctates; rows of punctates; massed punctates which are freestanding or enclosed in a cartouche; the punctated boulder; punctated bedrock.* Free-standing or serially imposed punctates or punctates massed in a cartouche are combined with *anthropomorphic* motifs, (fig. 134A); with *geometric* motifs, (fig. 134B) with *zoomorphic* motifs, (fig. 134C) and with *phytomorphic* motifs, (fig. 134D).

Type iv. *Straight furrows arranged in crosses, chevrons, diamonds or grids* are combined or associated with *anthropomorphic* motifs, (fig. 135A); and with *zoomorphic* motifs, (fig. 135B).

*b. Anthropomorphic motifs:*

Both types of *anthropomorphic* motif (symmetric, asymmetric) are combined or associated with *geometric* motifs, (fig. 132A, 133A).

*c. Phytomorphic motifs:*

Motifs of both types (naturalistic, schematic) are combined with an *anthropomorphic* motif, (fig. 132B, 1).

Motifs of schematic type are combined with a *geometric* (punctate) motif, (fig. 134D, 4-5).

**B. Interpretation  
of Certain Petroglyph  
Motifs of the Savannas**

Some of the above combinations were evidently intellectually motivated. Most notable are various combinations of (a) *punctates*, and various combinations of (b) *straight furrows*, with other motifs representing the 3 classes defined above as well as with a *zoomorphic* class of insignificant occurrence in Guyana.

*a. Punctates.* In the Aishalton complex, punctates are combined or associated with straight furrows, straight parallel furrows or straight parallel furrows connected into a comb, (fig. 134B, 10-18); they are massed in a cartouche, (fig. 134B, 4); or are combined or associated with concentric



Fig. 132

A) 1-6, Rupununi Savannas; 7  
Essequibo River (after Brown,  
1873, pl. XV); 8-11, Venezuela  
(Sujo Volsky, 1975, figs. 2, 93D;  
Cruxent, 1974, fig. 23); B, C)  
Rupununi Savannas.

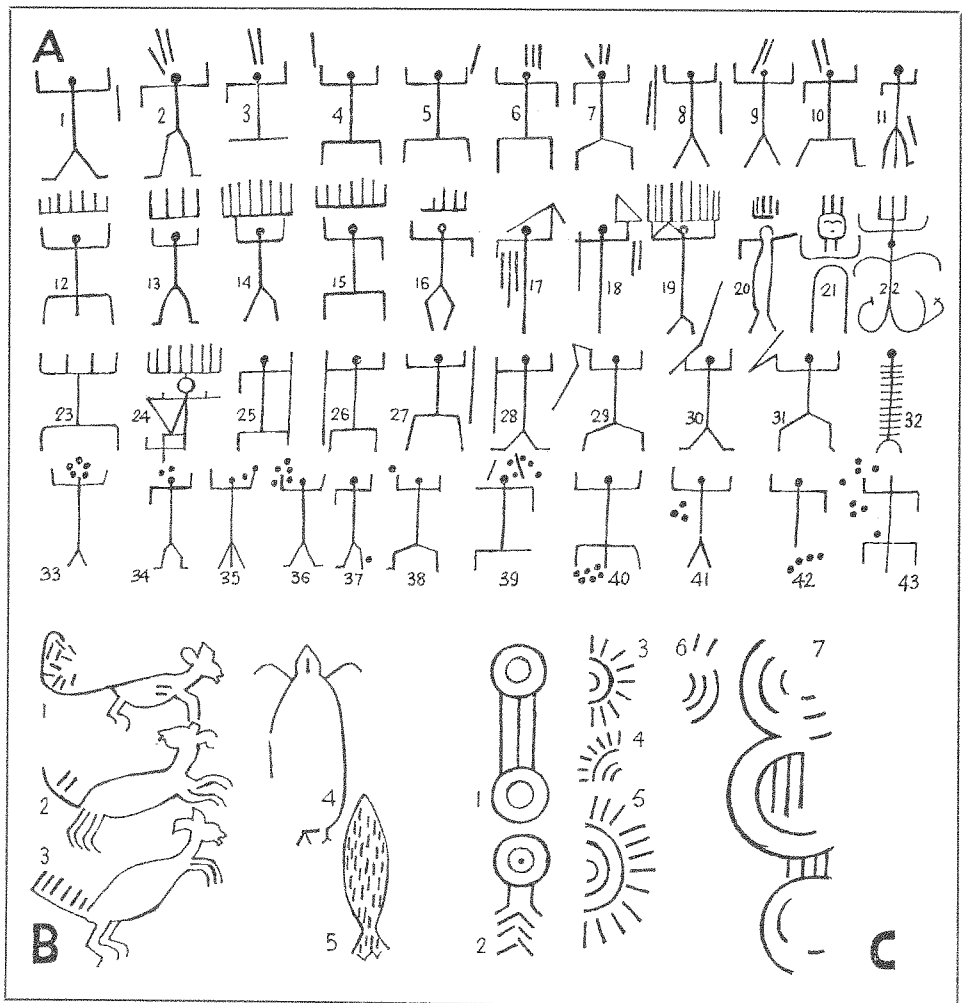
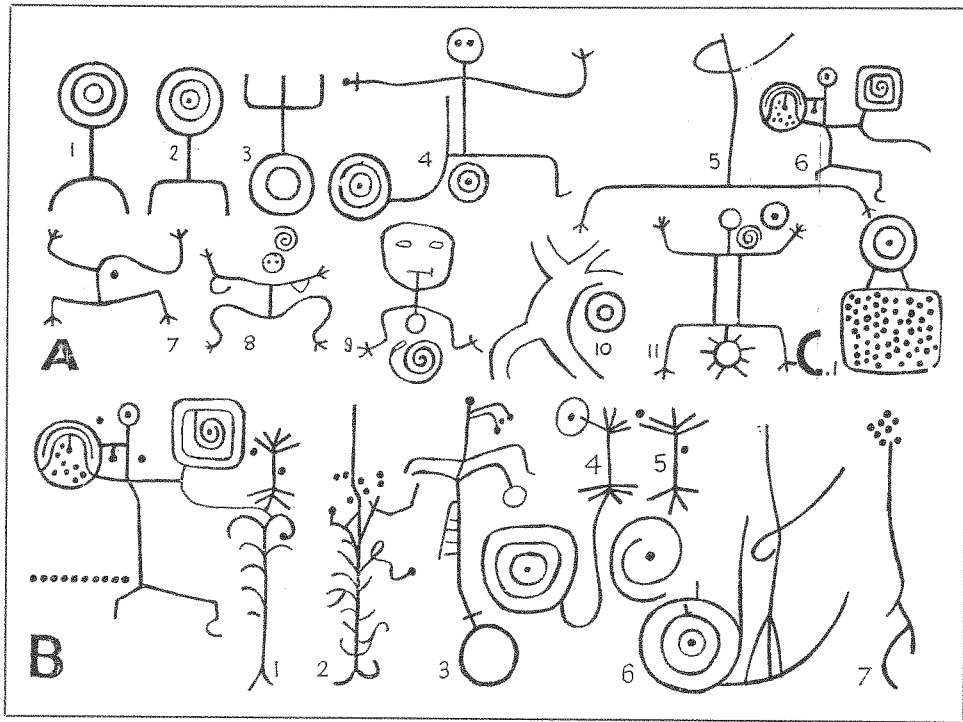


Fig. 133

A) Rupununi Savannas; B, C) Ve-  
nezuela (after Cruxent, 1947, figs.  
22-24).

Fig. 134  
 A) 1-23, Rupununi Savannas; 24-27 Venezuela (after Sujo Volsky, 1975, figs. 60, 91, 93C; Crucent, 1955, fig. 6); B) 1-10 13-21, Rupununi Savannas; 11, 12, French Guiana (after Hurault et al., 1963, fig. 12); C) Venezuela (after Sujo Volsky, 1975, figs. 1, 13B, 21 A, 30, 40, 60; Crucent, 1955, fig. 2); D) Rupununi Savannas.



rings, (fig. 134B, 3-7). Punctates are also combined or associated with both types in the anthropomorphic class, (fig. 134A), as well as with both types in the phytomorphic class, (fig. 134D).

The serial arrangement of *punctates* in combination or association with straight furrows suggests their use as enumerative signs.

The value of the punctate as a sign is indicated in its combination or association with the signs cited above signifying human, animal and plant referents, in each case, the figure resulting from combination of identical types is unique, evidently indicating individual variations in the manipulation of signs whose relationships to differing categories of referent was socially recognised. This variable factor eliminates consideration of punctate presentation as representing symbols in a numerical system.

Punctate presentation in which whole boulders or bedrock surfaces are covered by contiguous impositions cannot be interpreted on the evidence at present available. They appear however to have been of extreme importance in New World prehistory, with occurrences reported in several parts of South, Central and North America and the Caribbean (Crucent, 1971, Heizer

and Baumhoff, 1962; Kennedy, 1973; Kirby, 1976; Oliver, 1973; Ortiz-Troncoso, 1977; Pollak-Eltz, 1976).

*b. The straight Furrow.* As with the punctate, combinations of the *straight furrow* with anthropomorphic motifs suggest that the straight furrow may have been employed enumeratively. Enumerative use is also suggested by straight furrows enclosed in a cartouche, and straight or curving furrows arranged serially, (fig. 134B, 19-21).

The value of the straight furrow as a sign is indicated in its combination with signs signifying representatives of the anthropomorphic and zoomorphic classes, (figs. 133A, 133B, 1-5).

Use of both types of motif (*punctate* and *straight furrow*) in association with anthropomorphic and zoomorphic motifs indicates that they probably served as tallies representing differing classes of object with which man stood in a socially recognised relationship. Their enumerative significance is emphasised by contrast with the naturalistic idiom employed in depicting the zoomorphic motifs, (fig. 133B, 1-5).

The above combinations permit interpretation of the meaning and function of *punctates* and *straight furrows* as enumerative elements in a prehistoric subsistence pattern adapted to the savanna environment. The range of quadruped land animals, fish and plants represented enumeratively in the petroglyph field defined above is suggestive of a cultural trait of wide distribution in Meso-Indian times which may have been responsible for this particular petroglyphic convention.

An ethnographic parallel which may explain the nature of this trait is provided by Reichel-Dolmatoff's observations amongst the Desana of the Upper Amazon. In the subsistence pattern of the Desana, a symbiotic relationship between man and the animals preserves the balance between the perennial needs of human consumption and the inherently exhaustible resources of the biota. In a state of hallucination the payé visits the Master of Animals to ask for herds or for a good hunting season, and as «payment» promises to send to the Master of Animals a certain number of souls of persons who, at their death, must return to replenish the energy of those animals which the Master of Animals gives to the hunters (Reichel-Dolmatoff, 1971, p. 82).

Certain observations in the literature describe this Man-Animal tradition in the dances and dance texts of other modern Amazonian tribes and the tribes of the Guianas (Brett, 1868, p. 321; Coudreau, 1887, p. 107; Im Thurn, 1879, p. 298; Koch-Grünberg, 1917, I, p. 59). Its wide distribution suggests a degree of age for the tradition, in which case the vital need of enumeration in the control of resource exploitation may have found expression in the petroglyphs of prehistoric times.

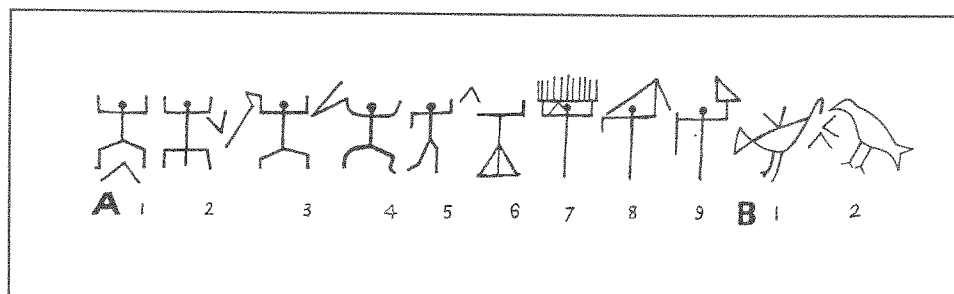


Fig. 135

A) Rupununi Savannas; B1) after Osgood and Howard, 1943, fig. 6; B2) Mazaruni River.

Apart from relatively small areas of savanna in the NE and SW, Guyana comprises a narrow low-lying coastal strip and a zone of unbroken rain forest which is continuous with the tropical wet forests of the Amazonian Lowlands. The rain forest has an Am climate in the Koppen classification. It comprises 80 percent of the total area of the country. In the S it is drained by the Essequibo and Corentyne river systems, on the streams of which numerous petroglyphs occur. Like other riverine petroglyphs in Guyana, these are partially or wholly submerged during most of the year (Im Thurn, 1879, p. 3, 1883, p. 398; Williams, 1978, pp. 24-31). A portion of the Upper Essequibo surveyed during a period of exceptionally low water-level extended from Kanashen village to the mouth of the Kassikaityu; and along the Kassikaityu river to as far as the trail leading N to the Parabara and Rupununi savannas.

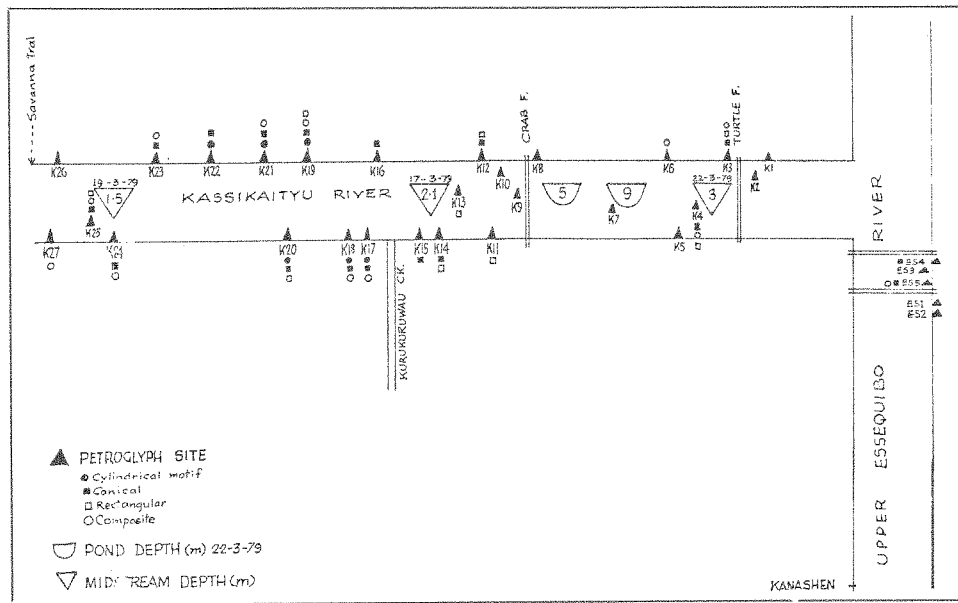
Thirty-two petroglyph sites comprising 160 glyphs were recorded. These have been classified as representing fishtraps (84.7 percent), as well as zoomorphic (9.3 percent) and anthropomorphic (3.1 percent) motifs. In addition to petroglyphs, hundreds of grinding surfaces were observed on both rivers. Some of these are of irregular contour with no depth, whilst others are a maximum 1.5 cm deep with well-defined contours and rounded edges. The former evidently resulted from brief resharpening of worn working edges whilst the latter, many of them longitudinally grooved, indicate manufacture of petaloid celt in various sizes.

Excavation of a rock basin at site K8 (Crab Falls) exposed by a falling water-level recovered part of a ceramic pot-rest at 30 cm depth, and a piece of the bit end of a ground axehead at 50 cm. The similarity of the pot-rest fragment to examples described for the Taruma Phase suggests affiliation to the Taruma occupation of the Kassikaityu and Upper Essequibo rivers some time after AD 1670 (probably around the beginning of the 18th century) until c. AD 1925 (Evans and Meggers, 1960, pp. 263, 339). Evidently the ground stone tool is representative of a Meso-Indian lithic industry indicated by the numerous grinding surfaces, since the Taruma Phase did not make any important use of stone for the manufacture of tools (ibid. 1960, p. 211).

Farabee (1967, p. 55) described the Taruma as the greatest fishers of all the tribes: «They know the habits and haunts of all the different varieties of fish and the food they prefer». The petroglyph record indicates that the Kassikaityu and Upper Essequibo were similarly intensively exploited during preceramic times. Fishtrap motifs of varying degrees of complexity range from cylindrical to conical to rectangular to composite in their main elements. Reference to the shapes and functions of fishtraps of the present or the recent past confirms identification of 2 of the 4 iconographic types defined above. These are the spring-basket trap and the box trap. Other types, represented by a number of striking motifs which remain unidentified, probably depict artifacts which are no longer in use. Specific types of trap amongst today's Wai-Wai and Wapisiana are intended for particular kinds of fish.

Thus the spring-basket trap, common amongst these contemporary Indians, is employed specifically for the haimara (*Macrodon trahira*). This type of trap has been described by Stedman (1971, p. 66) in 18th century Suriname, and more recently by Farabee (1967, p. 57, fig. 6) and Roth (1924, p. 201, fig. 62) in Guyana. Conical traps for other kinds of fish are

Fig. 136  
Sequence of Petroglyph sites and  
distribution of motifs: Upper Esse-  
quibo and Kassikaityu Rivers.



widely distributed in the Guianas as far as the Upper Amazon (Roth, 1924, p. 200).

The box trap, for smaller fish, is also widely employed by the Wai-Wai and Wapisiana. Both of these trap types can be identified with fair certainty with motifs recorded in the petroglyphs on the Upper Essequibo and Kassikaityu. Together with other trap types depicted, they indicate an overwhelming emphasis on the exploitation of the fish fauna in a Meso-Indian economy based on a rain forest habitat.

That these contrasting environments – savanna and rain forest – stimulated contrasting adaptive responses is thus suggested in the petroglyph record. In the 2 environments, attitudes to the conservation of food resources appear to have differed markedly from each other. Whereas, on the savannas, the petroglyphs are evidently to be read as an expression of the need to control the exploitation of inherently exhaustible food resources, the evidence suggests that in the rain forest control was directed more to the efficient extraction of specific types of fish than to the conservation of this resource.

The distribution diagram, (Fig. 136), indicates particular locations for 2 of the trap types defined above, cylindrical and rectangular, the cylindrical occurring on the upper part of the river, whilst the rectangular clusters mainly on the middle part. This apparent restriction of particular trap types to specific areas may indicate the breeding-grounds of particular types of fish such as the haimara, the pacu (*Myletus pacu*) and tigerfish (*Pseudoplatystoma fasciatus*) which during low-water periods concentrate in deep pools on the river, to spawn. On the Kassikaityu, these pools are invariably located just above or just below rapids or cataracts. Although the proximity of petroglyphs to rapids or cataracts has been noted by several writers (Brett, 1868, p. 448; Gillin 1949, p. 819; Im Thurn, 1883, p. 401; Roth, 1924, p. 604; Rouse, 1963, p. 495; Schomburgk, 1841, p. 4) it is the seasonal abundance of large fish in these pools rather than the cataracts *per se* which appear to have determined the locations of the riverine petroglyphs.

During the arid periods indicated by the locations of the majority of these petroglyphs, depth of the upriver pools probably contrasted more

sharply with the depth of the stream bed than was case downriver, nearer the mouth, where observed depths are greater, (Fig. 136). These upriver pools may even be seasonally isolated, thus sequestering whole populations of fish. A relationship has been observed between fish species and their relative depth of habitation in similar pools on the savannas (McConnell, 1967, p. 60). Whilst habitation patterns regarding the Kassikaityu pools remain unknown, the range of fishtrap motifs present on the related rocks suggests mixed populations in most of these pools, (Fig. 136). Since the types of motif vary from site to site, they may evidently be interpreted as a fair index of the trap types employed for mixed fish populations in particular pools. Thus, apparently, a representative motif was imposed on the rock as a «signpost» for the breeding ground of a particular type of fish. In this way, the resources of all significant pools could be identified. Since the fish fauna annually regenerated itself in these pools, those enumerative conventions which, on the savannas, controlled exploitation of the food resources appear to have been unknown in the rain forests of the Upper Essequibo.

#### RÉSUMÉ

Les milieux présentés dans cette conférence appartiennent aux savanes du Sud Rupununi et aux forêts tropicales de Haut-Essequibo; ces deux régions se trouvent situées juste au Nord du bassin Essequibo-Amazone. Cette région fait partie du bouclier de Guyane. Elle est au milieu de forêts tropicales, dans les savanes de Rupununi et de Parabara qui occupent des espaces relativement restreints au Sud-ouest.

Quoi qu'elles soient au moment actual faiblement peuplées, il paraît que la région ait été exploitée intensivement par des communautés vivant de chasse-pêche et de cueillette, donc les relations avec la variété de milieux de végétation sont traduites par les nombreuses gravures rupestres qui apparaissent dans des sites très dispersés.

Le fait démontre que dans chaque milieu l'ensemble des pétroglyphes dépend de la façon de se procurer les aliments. Leur iconographie suggère que leur motivation était également intellectuelle. Tandis que dans les savanes, certaines incisions étaient employées pour réglementer l'exploitation des ressources limitées de nourriture, les communautés dans la forêt tropicale ont élaboré une technologie centrée sur la conception d'une série de pièges ingénieux qui étaient évidemment employés comme signaux permettant une exploitation efficace de la faune piscicole.

#### RIASSUNTO

La conferenza parla di ambienti appartenenti alle savane del Sud-Rupununi e alle foreste tropicali dell'Alto-Essequibo; le due regioni sono situate al Nord del bacino Essequibo-Amazonia nello «scudo della Guyana». Sebbene siano poco popolate oggi, queste zone sono state intensivamente sfruttate da comunità di cacciatori-pescatori e di raccoglitori, le cui relazioni con l'habitat sono espresse da numerose incisioni rupestri. L'evidenza indica che in ogni ambiente il corpus di petroglifi relativo riflette la natura nella ricerca del cibo. L'iconografia suggerisce motivazioni intellettuali. Mentre nella savana alcune incisioni erano usate per regolare lo sfruttamento delle limitate risorse di cibo, le comunità delle foreste tropicali svilupparono una tecnologia centrata sulla concezione di una serie di ingegnose trappole impiegate come segnali per lo sfruttamento efficace della fauna ittica.

#### SUMMARY

The environments examined in the present paper are the South Rupununi Savannas and the Upper Essequibo Rain Forest, both located in the area immediately North of the Essequibo-Amazon watershed. The area forms part of the Guiana Shield. It is under rain forest, with the Rupununi and Parabara Savannas occupying relatively small patches to the SW.

Although only sparsely populated at present, the area appears to have been intensively exploited by hunting-fishing-collecting communities whose adaptive responses to its contrasting vegetational environments are suggested in the content of the numerous petroglyphs which occur there at widely scattered sites. The evidence indicates that in each

environment the relative petroglyph corpus resulted from the nature of the food quest. Their iconography suggests that they were intellectually motivated. Whereas on the savannas certain enumerative glyphs were employed to regulate the exploitation of inherently exhaustible food resources, communities in the rain forest developed a technology centred on the design and manufacture of a range of ingenious traps which were evidently employed as «signposts» in the efficient exploitation of the fish fauna.

## REFERENCES

- BOOMERT, A. and KROONENBERG, S.B.  
1977 «Manufacture and Trade of Stone Artifacts in Prehistoric Surinam» in *Ex Horreo* IV, pp. 2-46.
- BRETT, W.H.  
1868 *The Indian Tribes of Guiana: Their Conditions and Habits* (1852) bits. New York, 2nd edn., London.
- BROWN, C.B.  
1873 «Indian Picture Writish Guiana» in *Jour. Royal Anthropol. Inst.*, II, pp. 254-261.
- COUDREAU, H.  
1887 *Voyage à travers les Guyanes et l'Amazonie*, Paris.
- CRUXENT, J.M.  
1947 «Pinturas Rupestres de El Carmen, en el Rio Paragua, Estado Bolivar, Venezuela» in *Acta Venezolana*, tomo 11 (1-4) Julio 1946-Junio 1947. Caracas.
- 1955 «Litoglifos de 'Carmen de Uria', Departamento Vargas, Distrito Federal» in *Boletín del Museo de Ciencias Naturales*, pp. 177-78, Caracas.
- 1971 «Apuntes Sobre Arqueología Venezolana» in *Arte Prehispanico de Venezuela*, Caracas (Fundacion Eugenio Mendoza).
- EVANS, C. and MEGGERS, B.J.  
1960 «Archeological Investigations in British Guiana» in *Bull. Amer. Ethnology* 177. Washington, U.S. Govt. Printing Office.
- FARABEE, W.C.  
1967 *The Central Arawaks*. Univ. Mus. Univ. Penn. Re- (1918) print edn. The Netherlands; Oosterhout N.B.
- GILLIN, J.  
1963 «Tribes of the Guianas» *Handbook of South American Indians* in *Bur. Amer. Ethnology Bull.*, 143, ed. Julian Steward, New York (Cooper Square Publishers), vol. 3, pp. 799-860.
- HEIZER, R.F. and BAUMHOFF, M.  
1962 *Prehistoric Rock Art of Nevada and Eastern California*. Berkeley and Los Angeles (Univ. of California Press).
- HURAU, J., FRENEY, P., et RAOUX, Y.  
1963 «Petroglyphes et Assemblages de Pierres dans le Sud-Est de la Guyane Française» in *Jour. Soc. des Americanistes*, tome LII, pp. 157-166.
- Im THURN, E.  
1879 «Notes on the Indians of Guiana: No. 2 Indian Antiquities» in *Demerara Papers*, being papers on different subjects concerning British Guiana, Contributed to the Royal Gazette of that Colony. [Georgetown].
- KENNEDY, W.J.  
1973 «A Comparison of Certain Costa Rica Petroglyph Designs with those of Adjacent Areas» in *Proc. Fourth International Congress for the Study of the Precolumbian Cultures of the Lesser Antilles*, Castries (Archaeological and Historical Society).
- KIRBY, I.A.  
1976 «A Newly Found Petroglyphic Rock on St. Vincent» in *Proc. Sixth International Congress for the Study of the Precolumbian Cultures of the Lesser Antilles*, Pointe à Pitre (Dept. d'Histoire et d'Archeologie).
- KOCH-GRÜNBERG, T.  
1917 *Vom Koraima zum Orinoco, Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913*. Trans. ed. Walter E. Roth (MS.) 2 vols. Berlin (Ernst Wasmuth).
- McCONNELL, R.  
1967 «The Fish Fauna of the Rupununi District, Guyana» in *Timebri* 43, pp. 58-72.
- OLIVER, J.R.  
1964 *Petroglyphs en La Mina*. Boletín Informativo, Fundacion Arqueologica e Historica de Puerto Rico 1 (6), pp. 1-2.
- ORTIZ-TRONCOSO, O.R.  
1977 «Documents pour la pré et la protohistoire de la zone Central-Sud du Chili» in *Ex Horreo* IV, pp. 165-184.
- OSGOOD, C., and HOWARD, G.D.  
1943 *An Archaeological Survey of Venezuela*, New Haven (Yale Univ. Press.).
- POLLAK-ELTZ, A.  
1976 «Venezuelan Petroglyphs» in *Proc. Fourth International Congress for the Study of the Precolumbian Cultures of the Lesser Antilles*, Pointe à Pitre (Dept. d'Histoire et d'Archeologie), pp. 221-231.
- REICHEL-DOLMATOFF, G.  
1971 *Amazonian Cosmos*. Chicago and London (Chicago Univ. Press).
- ROTH, W.  
1924 *An Introductory Study of the Arts, Crafts and Customs of the Guiana Indians*. Thirty-eighth Annual Report of the Bur. Amer. Ethnol. Washington (U.S. Govt. Printing Office).
- ROUSE, I.  
1963 «Petroglyphs» in *Handbook of South American Indians*. Bull. 143, ed. Julian Steward, New York (Cooper Square Publishers), vol. 3, pp. 493-503.
- SCHOMBURGK, R.  
1841 ed. O.A. Schomburgk. Trans. Walter E. Roth. *Robert Herman Schomburgk's Travels in British Guiana During the Years 1835-1839*. Reprint edn. Georgetown (The Daily Argosy Co.), 1931.
- STEDMAN, J.G.  
1796 *Narrative of Five Years' Expedition against the Revolted Negroes of Surinam, in Guiana, on the Wild Coast of South America; from the year 1772, to 1777*. London

- (Johnson and Edwards). Reprint edn. The Imprint Society, Mass. 1971.
- SUJO VOLSKY, J.  
1975 *El Estudio del Arte Rupestre en Venezuela*, Caracas (Univ. Catolica Andres Bello).
- WILLIAMS, D.  
1978 «Petroglyphs at Marlissa, Berbice River» in *Jour. Arch. Anthropol.* 1(1), pp. 24-31.  
(unpubl. Ms.) *The Aishalton Petroglyph Complex in the Prehistory of the Rupununi Savannas.*



## EXTENSION GEOGRAPHIQUE DES «TÊTES RONDES» AU SAHARA

Muzzolini, Alfred, Toulouse, France

Les «Têtes Rondes» sont une catégorie de peintures rupestres – et exclusivement de peintures – d'abord reconnue, nommée et définie au Tassili des Ajjer.

On n'y a pas encore démontré qu'elle corresponde à quelque ethnie spécifique. L'on devrait d'ailleurs, en ce cas, s'interroger sur la possibilité qu'un phénomène culturel vienne se plaquer distinctement sur un fait anthropologique. On n'y a pas non plus démontré que ces peintures recouvrent quelque période chronologique suffisamment définie.

Au sens strict, la dénomination devrait donc être réservée aux peintures du Tassili des Ajjer. Néanmoins, c'est une démarche justifiée du préhistorien, que de rechercher si divers faits culturels, en des lieux différents, présentent quelques analogies, et de s'interroger sur les relations, influences ou contemporanéités qu'ils peuvent suggérer.

C'est le but de cette étude. Nous chercherons, à travers tout le Sahara «néolithique» au sens large, les traits communs avec les «Têtes Rondes» tassiliens : soulignons bien que, par définition, ceux-ci sont pris comme base de référence. Nous nous garderons bien de conclure que ces traits communs reflètent quelque unité anthropologique fondamentale, quelque grandiose peuple «Têtes Rondes» en marche à travers le désert.

### I. *Tassili des Ajjer*

Ce massif contient, et de loin, le plus grand nombre de peintures «Tête Rondes» connues.

Combien ? Corrigeons, fût-ce par une estimation grossière, subjective, une illusion que donne peut-être la littérature à leur sujet : les compositions «Tête Rondes» reconnaissables semblent être 10 à 20 fois moins nombreuses que celles de style «bovidien» – elles-mêmes moins nombreuses que celles attribuées à la «période du cheval».

Nous distinguerons sommairement (une classification plus fine est inutile à notre présent propos)<sup>1</sup> :

– une *phase ancienne*, celle des «Martiens» : ils sont peints à l'aide d'enduits blancs ou du moins clairs, cernés d'un contour ocre épais. Signe

---

<sup>1</sup> C'est à peu près la classification proposée par Lhote (1973, p. 213), sauf son étage des «petits personnages cornus à tête ronde» que nous voyons mieux à la phase moyenne : car certains ont déjà des «sacs».

distinctif : les jambes jointes ou peu écartées, et montrant une légère flexion des genoux, d'angle caractéristique. Corps boudinés, sans cou, présentation de profil ou de troisquarts (sauf éminente exception du «Grand Dieu», vu de face).

– une *phase moyenne*, moins nette, mais qu'il nous apparaît utile de distinguer au moins stylistiquement de la suivante (les superpositions sont rares, de lecture difficile, ambiguës assez souvent, et l'on peut contester qu'elles soient toujours signifiantes chronologiquement). Ce sont par exemple quelques ultimes «Martiens», évolués, au corps encore boudiné – moins grossièrement – toujours avec la même typique flexion des jambes, toutefois ils sont maintenant présentés même de face (Lhote, 1973, type D p. 212; 1962 p. 211, Hugot, 1974 p. 44). Mais ce sont surtout des personnages *en aplat ocre sombre*, les teintes claires cernées d'ocre sont désormais presque abandonnées. Parmi eux, des «*diablotins*» d'allure *schématique* (Lajoux, 1962 p. 48-50), souvent cornus ou emplumés, présentés surtout de profil, et avec un pagne caractéristique, volumineux, terminé à l'arrière par une large retombée, parfois trifide). Ou des «*géométriques*» (Hugot, 1974, p. 231) très voisins d'allure, mais toujours de face, jambes écartées. Ou encore des personnages déjà du *style semi-naturaliste* de la phase finale, la tête restant toujours conventionnelle (Lajoux, 1977 p. 29, en noir, superposés à des adorants «Martiens» – ou p. 33/1 – ou p. 42 au centre, à droite des «Martiens» – Barich, 1978 p. 225, bas – Hugot, 1974 pp. 159 et 240).

Ces divers styles commercent à montrer certains des attributs ou des stéréotypes de la phase finale : le bracelet sphérique au poignet gauche, les «tatouages»<sup>2</sup> de rangées de points parallèles, divers ornements – plumes ou volants – aux épaules, aux coudes et aux genoux, et même parfois déjà les énigmatiques «sacs» que porteront les danseuses de Tan Zoumaïtak (Lhote, 1978, p. 72, Hugot, 1974, p. 35). Ces traits évolués sont moins systématiques que dans la phase suivante : c'est<sup>3</sup> là-dessus que se fonde cette notion de «phase moyenne», mais peut-être ne s'agit-il que de styles divers à l'intérieur d'une même phase finale.

– une *phase finale*, celle précisément de *Tan Zoumaïtak*, de la *Dame Blanche*, et des «*Juges de paix*», ces derniers volontiers en processions : outre la fréquence des ornements signalés (Hugot, 1974, pp. 153 et 183), on voit maintenant des *masques* (Lajoux, 1977, pp. 58, 59, 54, 63), les coiffures à bandeau compartimenté (Ex. Lajoux, 1977, pp. 31, 54, 64, 65), les visages à «réserve» (ou à loup, a-t-on aussi interprété) comme celui de la *Dame Blanche* ou de la «femme masquée» de Sefar (Lajoux, 1977, p. 60 et 62). On note aussi un galbe typique du bas-ventre, très rebondi.

\* \* \*

On constate que les «Têtes Rondes» ne sont pas également répartis sur tout le Tassili. Leurs peintures sont essentiellement concentrées dans un cercle de 40 Km de diamètre environ, où toutes les phases sont représentées (Sefar, In Itinen, Tin Aboteka, Tin Tazarift, Tin Teferiest, Tan Zoumaïtak, Ozanaré, Jabbaren, Aouanrhet).

Au Sud, les «Têtes Rondes» ne dépassent pas Adjefou. A Jabbaren, ils sont peu représentés : très peu de «Martiens», et peu de «Têtes Rondes» des phases moyenne et finale. Cette dernière, par contre – mais elle seule – est bien représentée à Aouanrhet, en bordure du plateau.

<sup>2</sup> Ou sacrifices. Tout au long de cette étude, nous employons ce terme avec la même ambiguïté, impossible à lever.

<sup>3</sup> Avec aussi quelques superpositions, mais trop peu nombreuses pour fonder une certitude.

Au delà de Tan Zoumaïtak, vers le Nord-Ouest du massif, on les rencontre encore, mais plus clairsemés, notamment autour de *Tissoukai*. Toutefois on ne relève plus dans cette zone aussi, que les styles de la phase finale.

Les alentours d'*Ibérir*, où Lhote (1976), a signalé quelques «Têtes Rondes» mal conservés, situent le point occidental extrême connu à ce jour. Il est remarquable que ni dans le prolongement du Tassili vers le Nord-Ouest, ni dans l'Ahaggar ou l'Aïr, ni dans le plateau central, ni dans le Zemmour, le Rio de Oro ou l'Atlas, toutes zones à rupestres, aucune peinture ni gravure indiscutablement «Têtes Rondes» n'ait été signalée.

Toutefois, un panneau gravé de l'*Oued Itef* (*Chaba Naima* dans la publication ancienne de Blanchet, 1899 - v. Frobenius, 1937, Taf. XC), dans l'Atlas saharien, près de Biskra, laisse perplexe. Il s'agit d'une composition avec personnages et troupeau, très inhabituelle aussi bien dans le monde des «Têtes Rondes» tassiliens que dans celui des gravures de l'Atlas. Les têtes sont ornées de quadrillages incisés, l'allure des silhouettes, présentées de trois-quarts, suivant la convention classique, est bien celle des «Têtes Rondes», les jambes sont parfois très légèrement fléchies, les personnages portent une ceinture ornée de motifs géométriques et il leur pend un pagne avec l'usuelle retombée à l'arrière des «Martiens». Conformément à la norme «Têtes Rondes», le sexe n'est pas indiqué. En outre, quelques personnages portent à la main gauche un objet rond, guère identifiable, mais qui rappelle celui porté pareillement par un «Martien» évolué de la phase moyenne à In Itinen (Lajoux 1962, p. 55). Quelque chose, à l'*Oued Itef*, dans l'allure des personnages, respire une atmosphère «Têtes Rondes», c'est tout ce qu'on peut dire. Convergence ? Ou illusion, du au style des «relevés» plus qu'au style des gravures originales ? Sur un unique document, si excentré, nous ne pouvons conclure.

## II. *Oued Bergiug*

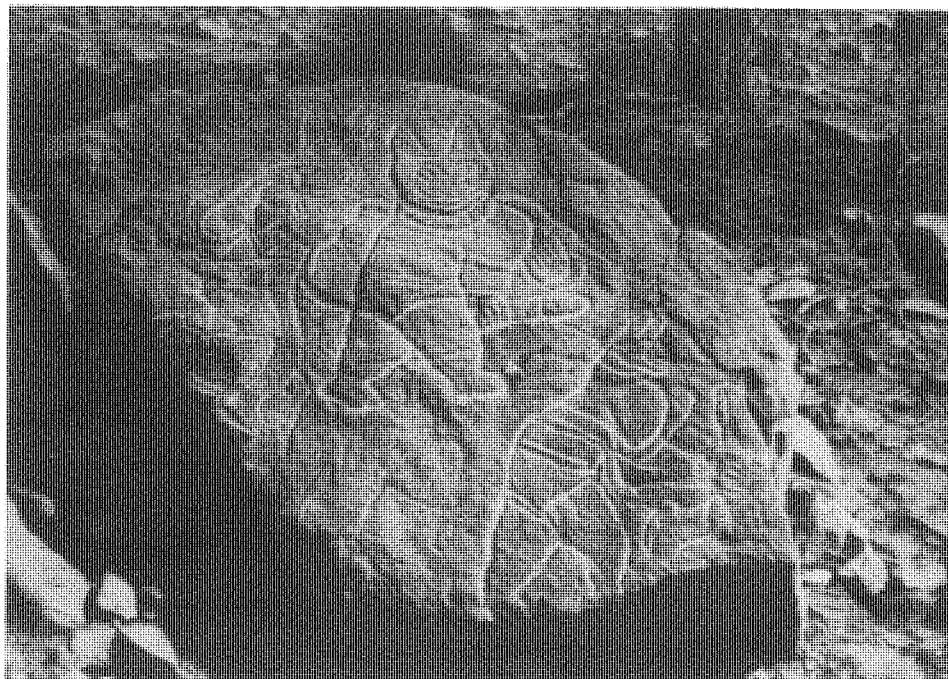
Les nombreuses gravures de l'*Oued Zigza*, de l'*Oued Masauda*, de la *gara Arrechin* et autres sites publiés par P. Graziosi (1938 et 1942) n'ont rien de comparable à nos «Têtes Rondes» tassiliens. Par contre les gravures de l'*Oued Bergiug* et de ses abords (*Tilizzaghen*, *In Habeter* ou *Oued Mathendous* notamment), «anciennes» de par la technique du trait et la patine, ont peut-être quelque rapport avec le Tassili.

Il s'agit d'hommes masqués : les masques représentent soit le *chacal* (ou du moins un canidé), comme dans la scène célèbre d'*In Habeter* où des hommes capturent et traînent un rhinocéros (Frobenius, 1937, Pl. LIV), soit le *chat*, comme à *Tilizzaghen III* (Fig. 137 et Graziosi, 1970, fig. 176)<sup>4</sup>. On voit aussi des hommes (?) à corps de singe et tête de chat, les «gattimammoni» du *Mathendous* (Graziosi, 1970, fig. 177). Ou, plus rarement, des hommes à *tête d'âne* (Ex. l'homme suivant un boeuf à *In Habeter III*, Pl. LXVII), ou d'un curieux *équidé à cornes* (comme dans l'*Apollon garamantique*), le premier rupestre saharien que H. Barth fit connaître, en 1855, v. H. Schiffer, 1978).

Le port d'un masque est un fait ethnographique trop banal pour justifier un rapprochement significatif. Les masques de la phase finale «Têtes Rondes» du Tassili sont d'ailleurs fort différents : l'animal qu'ils représentent généralement est le boeuf, et leur graphisme diffère des masques gravés du *Bergiug*, il est abstrait et symbolique. Surtout, ces personnages, et plus pré-

<sup>4</sup> On y voit deux hommes-chats et un troisième, de profil, qui pourrait être un masque de chacal.

Fig. 137  
 Tilizzaghen III. Trois hommes à  
 masque de chat (Photo Graziosi).



cisément les masques de chat, sont volontiers ithyphalliques<sup>5</sup>. (Les chats représentés de face, jambes écartées, à phallus exagéré-ex. In Habeter, Pl. LXI, Frobenius, 1937 – semblent de style différent, peut-être plus tardif). Or, dans les «Têtes Rondes» tassiliens, le *tabou du sexe* – masculin ou féminin – est rigoureux.

Les différences sont donc notables. Néanmoins, quelques particularités communes aux deux groupes sont à relever :

1. Les *têtes de chacal et d'équidé* ont quelques rares correspondants dans les «Têtes Rondes» tassiliens.

A *Asadjan-oua-Mellen* (Y. Tschudi, 1955) deux hommes masqués, à têtes bizarres : probablement d'équidé pour l'un, d'équidé ou de canidé pour l'autre. L'un d'eux a deux cornes, ce qui rappelle l'«Apollon garamantique» de Tilizzaghen. L'ensemble de cette peinture, connue en «relevé» seulement, respire à la fois l'atmosphère des dessins de Frobenius au Bergiug, et celle des «Têtes Rondes» de phase moyenne ou finale.

A *Ozanearé*, une peinture dégradée montre un personnage à masque allongé, de même allure, peut-être masque de canidé : il brandit une massue courte.

A *Tin-Tazarift* (Lajoux, 1977, p. 63) un masque est peut-être celui d'un chat (Lajoux propose plutôt de l'interpréter comme un loup ou un ours). Un «relevé» de H. Lhote (1976) à *In-Itinen* montre un masque de lion, avec des personnages de la phase finale.

Sur l'*Oued Tabaramet*, au Nord-Ouest de Ghat, F. Mori (1956) a signalé une scène de danse, peinte, où le danseur le plus grand porte un masque d'animal avec cornes.

## 2. Les masques du Djerat.

Il est probable que ces masques du Bergiug aient quelque relation avec les masques zoomorphes des gravures de l'Oued Djerat, assez proches : environ à 300 Km du Bergiug, et à 100 Km des «Têtes Rondes» d'Iherir.

<sup>5</sup> Les masques de chacal, eux, ne le sont pas, contrairement à ce que l'on constate dans l'Acacus, au Djerat et dans l'Ahaggar.

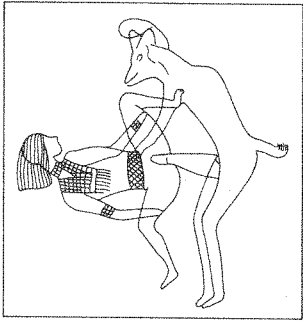


Fig. 138  
Acacus. Scène d'accouplement avec  
homme masqué à tête de chacal et  
«toupet» style Uan Amil (Photo  
Mori).

Pour des motifs apparemment de patine et de technique, H. Lhote (1971) les classe dans sa «période bubaline» – dont la position par rapport aux «Têtes Rondes» n'est pas connue. Elle peut fort bien leur être contemporaine. Sur le *rocher Abana*, le grand masque présidant à la bacchanale porte les traits d'un chat et des cornes d'antilope. Aux stations XVII (fig. 682) et XXX (fig. 1544), encore la même association bizarre de cornes sur des animaux non cornus, comme à Asadjan-oua-Mellen, à Tilizzaghen, et, nous le verrons, à Uan Tamauat, sur des hommes.

A la station XXVII, un archer à tête de canidé, phallus énorme, éjacule dans l'œil d'un bovidé. Un archer cornu, également, à la station XXVIII (fig. 1459). Et un ithyphallique - tête peut-être de canidé, et cornes, à la station LXV (fig. 2490).

Entre le Djerat et Iherir, sur l'Oued Imihrou, à *Tiboubar-n-Attaram* (Lhote, 1952 et 1976), une figuration d'accouplement met encore en scène un homme à tête de canidé (?) surmontée de cornes de bœuf.

Au Sud d'Iherir, à *Tin Terirt* (Lhote 1970, figs. 73, 74, 78); des hommes-chats à sexe souligné, et un masque à tête peut-être de canidé (fig. 71).

### 3. L'instrument en tenaille

Une similitude plus spécifique que le port d'un masque nous est fournie par un curieux instrument (de chasse ? de sourcier ? ou objet symbolique ?), terminé par deux cornes en tenaille ouverte. Le personnage principal de la scène au rhinocéros d'In Habeter le porte, pendant à sa ceinture.

Cet instrument bizarre est connu chez les «Têtes Rondes»:

– dans une scène de combat de Sefar : un «Martien» évolué le brandit (Lajoux, 1977, p. 47)

– A Sefar également, un autre «Martien» évolué, à tête auréolée et empanachée, le brandit également.

Or cet «instrument» est inconnu dans les peintures «bovidiennes» ou dans celles de la «période du cheval»: on aurait donc là un bon repère, parallélisant ces masques du Bergiug avec notre phase moyenne du Tassili.

### 4. La tête d'âne

Les personnages à grandes oreilles ont des correspondants chez les «Têtes Rondes»: rapprochement qui serait banal, si ces «Têtes Rondes» n'intervenaient dans des compositions à atmosphère analogue. Ce sont les personnages à tête bilobée, connus toujours dans des situations non banales, à toutes les époques «Têtes Rondes» (même chez les «Martiens»): il y en a un par exemple à Sefar, sous les adorants du Grand Dieu – V. aussi un abri de Sefar, Preussner, 1978, p. 296 – et aussi à Tin Teferiest, Lajoux, 1977, p. 29, à Sefar, Lajoux, p. 47). A Jabbaren, une procession de cinq «Astronautes» est conduite par un tel homme masqué, marchant en tête. Un autre, à Sefar encore, ceint d'un beau pagne, touche les deux pattes d'une antilope. Tous ces personnages semblent jouer un rôle spécial, ou éminent.

Par exemple, à Sefar (Preussner, 1978, p. 298): du ventre d'une grande antilope (animal habituellement lié aux compositions d'aspect religieux, à la phase des «Martiens») sort une file de trois petits cabris. A l'arrière, dans le corps de l'antilope, un petit mouflon blanc est tenu à bout de bras par un personnage ocre à ceinture et tête d'âne. Le personnage n'est pas ithyphallique. Le thème est celui de l'appropriation, ou peut-être même celui d'un accouplement bestial - réel ou symbolique.

Une scène analogue est encore connue à An Aledoumen, au Mathendous, et peut-être aussi au Djerat (Lhote, 1976, fig. 1877).

Que conclure ? Rien ne dit que nous ayons affaire, au Bergiug et au Tassili, aux mêmes populations. Nous retrouvons la constatation souvent faite, que les peuples graveurs et les peuples peintres semblent bien n'être jamais les mêmes. Sinon, il serait inconcevable que nous n'eussions pas au moins quelques scènes vraiment similaires, quelques «Martiens» ou quelques «danseuses aux sacs», typiquement reconnaissables. Mais ces particularités communes suggèrent tout de même que ces thériomorphes peuvent refléter quelques traits d'un même fonds religieux, ou symbolique, ou idéologique, ou encore quelques traditions identiques à celles de la phase finale des «Têtes Rondes» tassiliens, dont ils peuvent être grossièrement contemporains.

Mais nous excluons de ce patrimoine commun les hommes-chats ithyphalliques présentés de face, à gros phallus : ils nous semblent vraiment trop étrangers au monde spirituel des «Têtes Rondes». Peut-être sont-ils d'époque tardive, comme les hommes à tête de chat de l'Oued Zigza (Graziosi, 1942, pl. 32-33), dont Graziosi précisément les rapproche.

### III. *Acacus*

Dans ce massif, à moins de 80 Km du «cercle sacré» des «Têtes Rondes» tassiliens, F. Mori (1965) attribue à la «phase Têtes Rondes» - à laquelle il donne une valeur chronologique et non uniquement stylistique - à la fois des gravures et des peintures.

A. *Les gravures* soulèvent un problème. Soulignons l'absence de repères tassiliens, car il n'y a pratiquement pas de gravures dans la zone couverte par les «Têtes Rondes» tassiliens. Or, F. Mori n'indique pas dans ses publications sur quelles bases objectives il fonde ses attributions : il n'en parle qu'en termes généraux de valeur des patines, des techniques d'incision, etc. Comme on ne voit pas, dans les photos publiées pour ces gravures, de superpositions parlant nettement en ce sens, il ne peut s'agir que d'une «intime conviction» propre à l'auteur, difficilement communicable. Il faut, il est vrai, créditer F. Mori d'une connaissance magistrale des rupestres de son massif, d'une longue fréquentation des œuvres. Mais des doutes se sont exprimés sur la possibilité même de telles attributions de gravures à la «phase Têtes Rondes» (et Mori y distingue même une «phase initiale» et une «phase finale») : les bases en paraissent finalement trop subjectives, non vérifiables<sup>6</sup>.

Ces gravures ont une patine certainement «ancienne», mais cela n'est pas une preuve suffisante d'antériorité : l'Oued Djerat, l'Oued Zigza, l'Oued Masauda montrent de très nombreuses gravures de l'école «bovidienne» ou «caballine», à patine pourtant «totale» - celle de la roche, dont l'exposition et la nature constituent un facteur autrement décisif que l'âge. La technique du trait est elle aussi de faible secours : feuilletant le récent «Oued Djerat» de Lhote (1976), on constate la variété des procédés techniques survivant à toutes les époques. Quant au style, c'est un critère encore plus difficile à utiliser. Par exemple, Mori classe des figurations (1965, figs. 57-58) dans la «phase initiale» des «Têtes Rondes», explicitement parce que plus maladroitement, «moins soignées que ce qu'on relève dans les figurations postérieures». Gauche, donc primitif. Mais l'histoire des arts a souvent justifié aussi les schémas inverses : gauche, donc décadent.

<sup>6</sup> Ce que reproche H. Lhote à ces déterminations, qu'il qualifie de «plus sentimentales que scientifiques» («Le peuplement du Sahara néolithique...» in JSA, XI, 2, 1970, p. 93).

Malgré ces réserves, nous serions portés à suivre les intuitions de F. Mori, si du moins les thèmes traités correspondaient quelque peu aux thèmes classiques des «Têtes Rondes». Mais ici, difficulté usuelle, les graveurs ne parlent pas le même langage que les peintres. Mori attribue aux «Têtes Rondes» surtout des animaux isolés, non caractéristiques, ainsi qu'une «femme ouverte» de style vraiment décadent, (et pourquoi serait-elle «Têtes Rondes» ?) et un masque à oreilles d'âne (ou de lapin ?) (figs. 37 et 34).

Il attribue à la «phase pastorale antique» la scène d'accouplement bien connue (figs. 38-39) où l'homme porte ici encore un masque de chien ou de chacal (fig. 138). Dans une autre (fig. 41), c'est un homme à masque de chat (ou d'âne ?).

H. Lhote (1976) conteste ces attributions, arguant surtout de l'absence de gravures au Tassili, et de la rareté des têtes zoomorphes dans les peintures. Il met l'ensemble dans sa «période bubaline», à laquelle il rattache aussi, et toujours pour des critères vraisemblablement de patine et de technique du trait, quelques-unes des figurations sexuelles gravées du Djerat :

– des «femmes ouvertes», dont une (fig. 1493) à tête zoomorphe (âne ou chien ?)

– des scènes d'accouplement: dans l'une (fig. 1312), une femme à grandes oreilles et tête de chacal, et un homme, à tête de chacal également, et à phallus énorme

– l'archer déjà cité de la fig. 1328, à tête de canidé : cette tête est même surmontée d'une coiffure débordant vers l'avant, coiffure que porte aussi l'homme-chacal de la scène d'accouplement de l'Acacus. Mori interprète ce détail comme le «toupet» sur le front, typique des archers peints style Uan Amil. On le retrouve également sur le masque de canidé (?) de Tin-Terirt (fig. 71).

La parenté, et peut-être des âges pas trop différents, de ces thèmes du Bergiug, de l'Acacus et du Djerat, sont probables. Toutefois, sur le même site de Tin-Lalan, Mori (figs. 42-43-45) signale aussi des figurations sexuelles, mais de facture médiocre, qu'il attribue à la «période caballine». Au Djerat, également, la plupart des figurations sexuelles, autres que celles ci-dessus évoquées, sont assignées à cette période.

Constatons que les hommes-chacals de l'Acacus semblent bien refléter eux aussi, comme ceux du Bergiug et du Djerat, quelque croyance liant l'acte sexuel à un animal – âne ou canidé –, croyance qui traverse les époques. Avec une évolution dans l'esprit de ces scènes : plus cru, moins religieux, dans l'Acacus et au Djerat qu'au Bergiug – du moins d'après nos canons d'Occidentaux. Au Bergiug, les hommes-chacals ou hommes-chats (les femmes ne sont jamais représentées), ithyphalliques ou non, interviennent dans les rites mystérieux, jamais dans des accouplements de style réaliste.

L'incertitude des datations ne nous permet de conclure que par un doute : peut-être ces traits vaguement communs aux trois centres de l'Acacus, du Bergiug et du Djerat reflètent-ils quelque tradition apparentée aux «Têtes Rondes» du Tassili.

B. *Pour les peintures*, par contre, aucun doute : les «Têtes Rondes» – mais certains styles seulement – y sont présents. Certaines des peintures que Mori leur attribue n'ont pas de correspondant tassilien (figs. 57, 59, 60, 73 par ex.), mais d'autres sont de facture parfaitement tassilienne.

Par exemple :

– les danseurs de Uadi Ekki (fig. 69 à 72) : ils ont (fig. 139) très

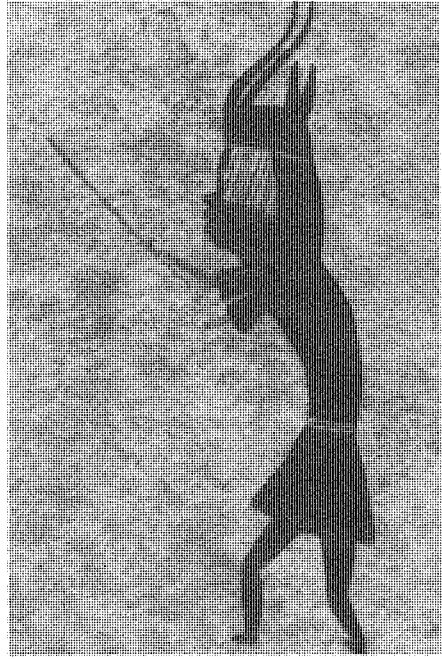


Fig. 139  
Uadi Ekki (Acacus). Danseuses,  
style des «diablotins» tassiliens, pha-  
se moyenne ou finale (Photo Mori).

Fig. 140  
Uan Tamauat (Acacus). «Tête  
Ronde» cornu, phase finale (D'ap.  
Mori).

exactement l'attitude, le pagne avec la caractéristique retombée à l'avant, etc. des petits «diablotins» de Sefar (par ex. Lajoux, 1962, p. 50). On les connaît aussi à Jabbaron, avec les mêmes accoutrements et les mêmes attitudes dansantes qu'à Uadi Ekki. Ils y font tournoyer des «sacs» autour d'une baguette. Mori les date de la *phase finale* des «Têtes Rondes», ils sont également au Tassili de la phase moyenne ou finale.

– les personnages en aplat ocre de Ghrub II (fig. 68) ont très exactement le style, la démarche – et l'un d'eux semble même porter la typique coiffure à double lobe – des personnages semi-naturalistes des phases tassiliennes *moyenne et finale*.

Notons l'absence complète de «Martiens», ici encore. Nous ne trouvons, dans l'Acacus aussi, qu'une étape assez avancée des «Têtes Rondes». Le style terminal de la Dame Blanche aux seins «tatoués» et des «Juges de paix» n'est représenté que par une fresque : celle de *Uan Tamauat* (fig. 79). Elle pose un problème.

Le thème est celui, classique au Tassili (Hugot, 1974, p. 164), de l'enfant présenté à sa mère. Incontestablement «Têtes Rondes» phase finale par les teintes polychromes, les attitudes et surtout celle du personnage principal (c'est un stéréotype courant, dans la phase moyenne et surtout finale, cette position mi-assise mi-accroupie, une jambe jetée vers l'arrière). Également par le volant sur l'épaule gauche, les «tatouages» de bandes en écharpe, et encore plus la «réserve» sur le visage d'un personnage – comme celle de la Dame Blanche. Les deux têtes à oreilles et cornes d'animal sont par contre déjà étranges, quoiqu'elles rappellent, ici encore, celles d'Asadjanoua-Mellen, du Dejerat et du Bergiug. Mais ce qui n'est vraiment pas tassilien, et qui n'apparaît non plus dans aucune autre peinture «Têtes Rondes» de l'Acacus (fig. 140) : l'habit à manches (mais il convient de rappeler à son propos que les gravures des hommes-chacal du Bergiug le montrent parfois, ex. Frobenius, 1937, pl. LVI) – les profils violemment négroïdes (qu'on ne rencontre au Tassili que dans les peintures «bovidiennes») et surtout la jupe courte, que portent les hommes de la «période du cheval».

On constate donc qu'apparaissent, à moins de 100 Km du Tassili, à la



fois des peintures, et peut-être des populations, apparemment identiques à celles de la *phase finale* du groupe tassilien, et d'autres qui leur sont probablement liées en quelque manière, mais présentent des particularités notables.

#### IV. *Desert libyque et Tibesti*

Ni le Tibesti et ses abords, ni les petits massifs à gravures du Désert Libyque (*Djebel Ben Ghnema* et *Dor el Gussa*) (v. Ziegert, 1967) n'ont rien livré de comparable aux ensemble «Têtes Rondes».

Signalons seulement qu'à l'*Ehi Borou*, P. Huard (1967) a suggéré une influence «Têtes Rondes» possible dans un couple de personnages ocres à contour grossier : ils n'ont rien de bien tassilien. La gravure de «*l'homme de Gonoa*» (Huard, 1978) n'est pas un «Têtes Rondes», malgré sa tête ronde (car à ce titre, tous les «guerriers libyens» à tête ronde devraient l'être aussi !).

Le Tibesti a été largement et correctement prospecté, par des chercheurs de qualité, méthodiques et obstinés, tels que P. Huard et la Mission allemande de Bardai : il est impensable que cette longue quête n'ait pas ramené quelques «Têtes Rondes», s'il y en avait. Cette étonnante absence doit être soulignée, peut-être reflète-t-elle quelque fait ethnologique majeur.

#### V. *Ennedi*

G. Bailloud (1960) a présenté, avec beaucoup de réserves, des peintures de l'Ennedi qu'il estime «difficile de ne pas rapprocher» des peintures tassiliennes : les styles sont «homologues» de ceux des «Têtes Rondes» tassiliens. Peut-on aller plus loin que ces termes prudents, et affirmer, sinon l'identité des populations qui furent les auteurs des deux groupes, du moins leur contemporanéité ?

Ces peintures sont dans un état de dégradation tel que la reproduction

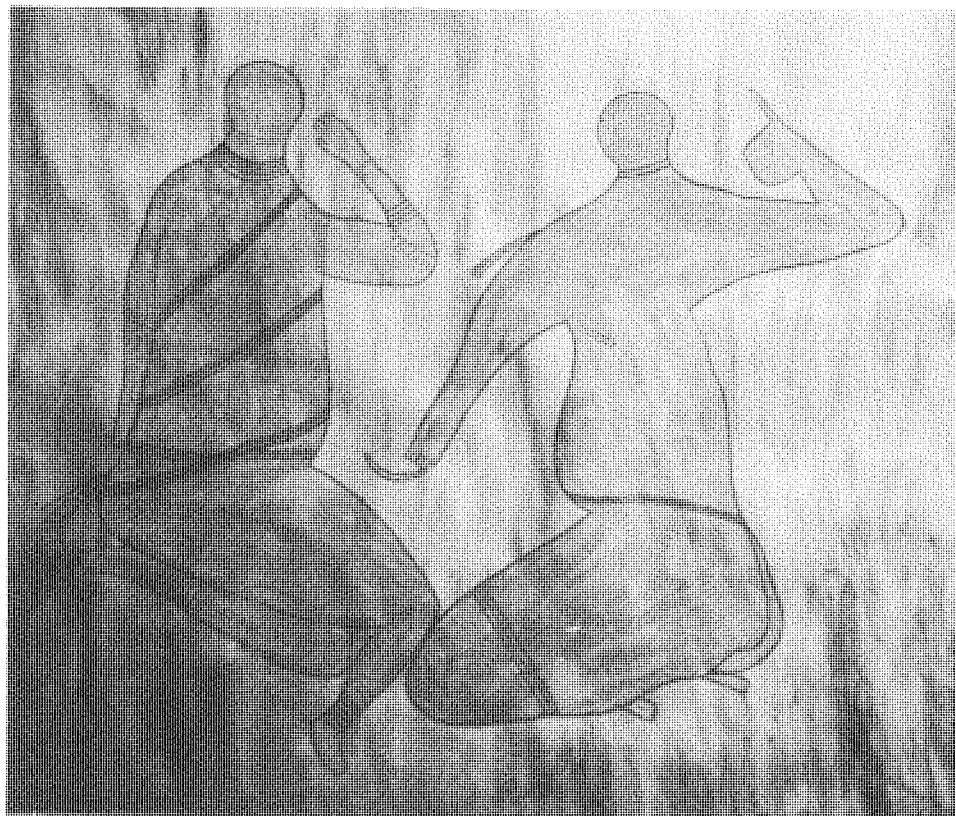


Fig. 141  
Deux personnages assis, style de Sivré. Ennedi (Relevé Bailloud).

photographique et quasi impossible, et nous n'en connaissons donc que des «relevés». Avec les avantages indéniables du procédé – meilleure lisibilité des détails et de l'ensemble, fidélité des dimensions – mais aussi ses inconvénients : la «main» du dessinateur se mêlant inévitablement et inextricablement à la «main» de l'artiste original, et modifiant, quel que soit le soin apporté à la transcription, l'«atmosphère» de la composition. Malgré ce handicap, ces peintures, importantes pour notre propos, doivent être examinées soigneusement.

1. *Style de Sivré. Le poteau.* Le style de Sivré utilise une technique usuelle dans la phase initiale tassilienne : enduit blanc cerné d'ocre. Cette technique, simple, a toutefois été aussi utilisée ailleurs et à d'autres époques. Un poteau avait été interprété par G. Bailloud comme un piquet à suspendre les autres : intuition juste, car une récente publication de Jacquet (1978) montre à *Haleeb*, dans le Sud-Ouest de la Libye, la gravure piquets de même forme, où sont effectivement suspendus des récipients. Mais ces piquets font partie d'une scène pastorale, avec nombreuses vaches et traite du lait : ce thème, et l'esprit réaliste qui l'anime ici, sont parfaitement étrangers au monde hiératique, symbolique, des «Têtes Rondes» tassiliens. La scène de Haleeb est plutôt conforme aux nombreuses compositions de l'école «bovidienne» relatives au soin du bétail. Et cela malgré la technique du trait, profond et lisse, de technique «bubaline», non décisif chronologiquement : on le rencontre fréquemment aussi, au Djerat, dans les compositions que Lhote attribue à l'école «bovidienne».

De toute façon, ce motif du piquet a fort bien pu être traité à plusieurs périodes. On en connaît d'analogues même à la période du cheval (Frobenius, 1937, Pl. LXXX). Le piquet d'Haleeb ne peut donc servir à dater notre piquet de l'Ennedi.

2. *Les girafes* sont difficilement attribuables aux «Têtes Rondes». On en connaît – peu – chez les «Têtes Rondes» tassiliens, mais elles sont de facture très différente : par exemple dans la grande fresque aux mouflons de Sefar (Hugot, 1974, p. 271). Elles apparaissent isolées, ou dans des scènes avec personnages, mais pas en troupeau. Pour ces girafes de l'Ennedi, à pelage souligné de taches, les parallèles proches nous semblent plutôt exister dans les gravures de Nubie et à Ouénat (par ex. la grande frise gravée de Kargur Talh, v. Rhotert 1952, Taf. IX). Elles y sont d'âge assez tardif.

Surtout, le thème de la girafe qu'un homme touche au cou, ou bien tient en laisse, est inconnu chez les «Têtes Rondes», alors qu'il est assez courant à Ouénat, où l'on a même évoqué la possibilité d'essais de domestication de la girafe (Van Noten, 1978). Ces essais auraient eu lieu à l'époque des gravures, époque récente, comme nous l'exposerons.

Bailloud signale encore, dans le même «style de Sivré» que ces girafes :

– un *éléphant* : mais nous savons que cet animal a survécu longtemps. Au Tibesti, il vivait encore au moins en 740 av. J.C., date C<sub>14</sub> d'un éléphant de l'Enneri Dirennao (Gabriel 1972). Ici, les oreilles en «ailes de papillon» et des pieds bouclés lui confèrent un âge plutôt tardif.

– un *chien* : or cet animal paraît inconnu dans le bestiaire des «Têtes Rondes» tassiliens.

3. Le style des *personnages à quadrillage interne*, blanc ou rouge : on ne les connaît guère au Tassili, mais ils apparaissent sur les relevés de l'Acacus. Mori (1965) les attribue aux «Têtes Rondes», phase finale : soit blancs (figs. 73 et 75, dont nous ignorons ce qui justifie l'attribution aux «Têtes Ron-

des») – soit rouges (fig. 76, où il y a un incontestable personnage «Têtes Rondes»).

4. Les *plumets d'épaule*, fréquemment signalés, dans plusieurs des «styles» décrits. Ces ornements, sous forme d'un trait courbe, interprété comme une plume, ou d'épaulettes blanches, ou de diverses autres parures d'épaule, sont effectivement courants chez les «Têtes Rondes» tassiliens, à la phase moyenne ou finale (ils sont inconnus chez les «Martiens» initiaux). Ils sont inconnus, aussi, dans l'école «bovidienne» au Sahara central, presque inconnus dans les figurations «caballines», et, sauf un ou deux cas douteux, inconnus à Ouenat. Ce serait donc là un argument appréciable pour justifier l'appartenance aux «Têtes Rondes».

Toutefois, au Tassili, cet ornement d'épaule accompagne généralement d'autres parures, aussi classiques : bracelets et volants aux coudes et aux poignets, volants de genoux, bracelets sphériques au poignet gauche, etc. Rien de tel ici.

5. Les *archers des styles Ovayké et Hotoum*. Ici, nous serions moins enclins à une attribution aux «Tête Rondes», malgré le plumet d'épaule. Le bouclier rond (on signale même un bouclier subrectangulaire), les lances ou sagaies, signent partout une période récente, au Sahara. Le «pas de course» du petit personnage jaune rappelle bien celui des «Têtes Rondes» de la phase finale (celui de la Dame Blanche par exemple), par contre le «grand écart» des autres est inconnu chez les «Têtes Rondes» tassiliens : c'est au Sahara central, celui des beaux archers négroïdes de l'école «bovidienne» ou de ceux de style «caballin» (par ex. Abri d'Imesseridjen, Aumassip, 1973 – Tin Ascigh II, Mori, 1965, fig. 133 – et les peintures connues de Tin Rassoutine, où des archers à kilt courent ainsi, armés du même petit bouclier rond). Les «Têtes Rondes» tassiliens n'ont jamais un tel dynamisme, incompatible avec l'atmosphère spirituelle de leurs compositions.

Surtout, l'anatomie des corps, les cuisses disproportionnées ne rappellent ni les personnages de la phase finale, jamais aussi élancés, ni encore moins les «Martiens». Finalement, nous ne voyons aucun autre groupe connu à qui rattacher ces archers d'Ovayké-Hotoum, vraiment originaux. Ceux d'Ouenat non plus ne leur ressemblent guère.

6. Les *seins* figurés latéralement et superposés : voilà une convention typique des «Têtes Rondes» de toutes les phases. Les documents publiés par Bailloud n'en montrent pas, mais il les signale, comme aussi deux femmes avec panier en croissant sur la tête : ce serait l'étrange figuration de Jabbarren, dans la phase moyenne des «Têtes Rondes». Ces traits originaux seraient donc des arguments notables en faveur d'un rapprochement avec les «Têtes Rondes».

7. Les *deux personnages assis*. L'anatomie de ces deux personnages, au fessier énorme (fig. 141), est rare chez les «Têtes Rondes» tassiliens : elle n'y est pas toutefois totalement inconnue (quelques cas voisins à Aouanrhet, Tin Kani, Jabbarren et Sefar), mais apparaît plutôt à l'étage des «Martiens» ou à la phase moyenne ; dans la phase finale, les stéréotypes corporels sont plus effilés.

Le galbe rebondi du ventre, marqué sur l'un des personnages, est bien un trait typique de la phase finale (exemples : les danseuses de Tan Zoumaïtak, la Dame Blanche, la «femme masquée» – v. Lhote, 1978, pp. 72 et 73, Lajoux, 1977, p. 62, etc.). Il est réservé aux femmes, les hommes étant plu-

tôt représentés sous le canon du buste trapézoïdal, à taille assez fine<sup>7</sup>. Toutefois, moins marqué, il n'est pas inconnu chez des femmes de style «bovidien».

Les «tatouages» (?) (et notamment les bandes de trois traits parallèles en écharpe, en principe réservée, aux femmes) évoquent ceux des danseuses de Tan Zoumaïtak et de la Dame Blanche. Ces écharpes – en bandes de points, toutefois, non en lignes continues comme ici<sup>8</sup> – ne sont classiques au Tassili que dans la phase finale, on les voit plus rarement dans la phase moyenne. Les «Martiens» de la phase initiale n'en ont jamais, ils n'ont que des «tatouages» en rangées de chevrons, verticales. Nous ne pourrions donc assigner nos deux personnages qu'à la phase finale, ou tout au plus, à la phase moyenne.

L'ornement d'épaule de l'un des personnages indiquerait, lui aussi, une phase moyenne ou finale.

Mais deux contradictions apparaissent, par rapport aux canons tassiliens :

– Les «Têtes Rondes» marquent toujours visiblement le sexe, à toutes les périodes, par les deux seins superposés. Si les bandes en écharpe désignent des femmes, ces seins manquent ici. Si les personnages sont au contraire des hommes, ce sont les bandes en écharpe qui sont inattendues<sup>9</sup>.

– Surtout, la posture assise : car si un rapprochement est à faire avec le Tassili, ce ne peut être qu'avec les «Martiens» évolués. Or les «Martiens», évolués ou non, ne présentent jamais une quelconque posture assise. Ils sont toujours debout, jambes serrées ou peu écartées, légèrement pliées. Nous devons souligner le caractère impératif, hiératique, des stéréotypes de cette période. Deux «Martiens» en position assise nous apparaissent aussi inattendus, aussi incongrus qu'un pharaon de l'Ancien Empire et le dieu Osiris en position assise. Au Tassili, néanmoins.

Ces scènes de «conversation devant l'enclos», dans les postures de notre figure, sont rares même dans la période finale, non-«Martienne» (nous n'y connaissons que celle de Teschakelaout, v. Tschudi, 1955). Mais elles sont courantes dans l'école «bovidienne». Les personnages assis y sont aussi bien des hommes que des femmes.

Si les affinités avec le Tassili paraissent ainsi difficiles et ambiguës, ces peintures archaïques de l'Ennedi peuvent-elles être rapprochées de quelque autre groupe connu?

À Ouenat, nous connaissons – pas très nombreux – des personnages ponctués de gros points blancs. Toutefois des animaux, et même des récipients, sont aussi pareillement ponctués (Van Noten, 1978, fig. 155). Un tel personnage d'Aïn Doua (Rhotert, 1952, Taf. III) est bien dans une posture voisine de celle de nos deux personnages assis, et quelques archers sont ornés de lignes blanches continues sur leur corps (Rhotert 1952, Taf. XXV, XXX, Van Noten, 1978, figs. 186, 173, 95). Mais l'analogie est lointaine, et l'âge récent.

Nous trouvons aussi, à Ouenat, les habituelles femmes aux anatomies lourdes, ou même stéatopyges, mais elles sont courantes dans toutes les périodes récentes. Nous avons signalé l'absence, à Ouenat, de l'ornement d'épaule : les archers d'Ouenat, bien conservés, sont nombreux, et souvent

<sup>7</sup> Quelques rares exceptions d'hommes à galbe ventral, ex Lajoux 1977, p. 48.

<sup>8</sup> Sauf rares exceptions, ex. a Teschakelaout (Tschudi 1955 pl. V).

<sup>9</sup> Bracelets et colliers ne renseignent en rien : classiques chez les «Martiens» – hommes comme femmes – ils sont fréquents aussi, et de même allure, sur les archers des peintures d'Ouenat, plus récents.

abondamment parés d'ornements divers, et l'ornement d'épaule n'aurait pas manqué d'être parfois représenté, s'il s'agissait des mêmes populations.

Ce qui semble finalement le plus proche de nos deux personnages nous paraît être l'ensemble des gravures de *Niala Doia* et du site voisin de *Wadi Dirshi* (Huard-Massip, 1966 et Fuchs, 1957). De très grosses femmes, presque stéatopyges, parfois à galbe ventral rebondi, zébrées de dessins géométriques (dont des bandes de chevrons imbriqués, comme chez les «Martiens»), ont de petites têtes rondes, également remplies de dessins, comme celles des «Martiens». Des ornements tombent en bout de bras, comme ceux de la Dame Blanche d'Aouanrhet, terminés ici aussi par une partie élargie. Convergences ? Ou survivances de symboles anciens ? L'âge de ces gravures est problématique, mais ne peut être très ancien. Elles doivent être contemporaines des innombrables figurations de stéatopyges des périodes récentes et du Groupe C de Nubie. Dans ce dernier, on connaît d'ailleurs des figurations de stéatopyges (parmi lesquelles, les remarquables stylisations géométriques, aux corps ornés d'incisions analogues, de l'oasis de Dakhla, v. Winkler, 1939, pl. LVI, XLII, XLVIII). Surtout, à Niala Doia également, des boeufs gravés, de style nubien subschématique, sont eux aussi ornés sur leur robe d'incisions en chevrons emboîtés : ce décor est bien connu sur des boeufs du Groupe C.

Pouvons-nous du moins prouver par le C14 une similitude d'âge entre celui de ces peintures archaïques de l'Ennedi, et celui des «Têtes Rondes» tassiliens ? Ici encore, l'argument nous échappe, car ni les unes ni les autres ne sont réellement datées. On rapproche parfois la datation de la grotte de *Delebo* - 5230 BC - de celles de *Titerast-n-Elias-au Tassili* - 5450 BC - et de *Uan Telocat* dans l'Acacus - 4800 BC : cela paraît hasardeux. En effet, et même indépendamment des incertitudes liées à la méthode du C14, méthode valable mais dont la précision apparaît de plus en plus douteuse :

a) dans le Tassili et dans l'Acacus, ce ne sont pas les *peintures* qui ont été datées, comme on le lit parfois, mais les *gisements* au pied de ces peintures. Réserve importante, que Lhote a fréquemment précisée. Or la région aurait été parcourue, nous dit le C14, depuis 7130 BC au moins : c'est la date la plus ancienne actuellement connue au Sahara central, celle de *Tin Torha* (Barich, 1974), pour la période conventionnellement appelée «Néolithique». Et ces territoires ont été fréquentés jusqu'à nos jours, par des nomades de toutes époques. Associer les gisements et les peintures exprime une hypothèse – risquée – non un fait. Cela a déjà été pertinemment critiqué, en particulier par J.P. Maitre (1972), qui cite par exemple un abri de la Tefedest (Ejef ouan Timidouin) à remplissage néolithique mais peintures «caballines», postnéolithiques<sup>10</sup>.

Nous en avons une autre illustration, au Tassili même, à *Tan Tartait*. La paroi est ornée de peintures style «Têtes Rondes» et style «caballin» : et pourtant les fouilleurs du gisement à leur pied (Alimen, Beucher et Lhote 1968) refusent, à juste titre, d'attribuer à l'une ni à l'autre de ces deux écoles, la data obtenue (5250 BC). Ils l'attribuent à des populations «bovidiennes», attestées par le matériel exhumé, populations qui ont habité là mais n'ont rien peint sur la paroi.

b) A *Delebo*, le lien peintures-gisement daté est encore plus problématique. Il n'y a pas de peintures reconnaissables à *Delebo*, mais une céramique

<sup>10</sup> Ajoutons que, pour la date de Uan Telocat, souvent citée, F. Mori souligne que les peintures de la paroi sont très effacées, et que son attribution, faite seulement d'après les patines et l'allure des couleurs, reste douteuse.

*dotted wavy line* y fut datée 5230 et 4950 BC, dans les couches II et III. Au dessous une couche encore plus ancienne, à *wavy line* : la couche IV. Dans une deuxième grotte, *Soro kezenanga 2*, sans peintures également, une série analogue (*wavy line* à la base, *dotted wavy line* au sommet), est surmontée d'une autre céramique, dite «*de transition*» : un peu de *dotted wavy line*, et surtout des décors à grosses impressions. Laquelle céramique «de transition» a été retrouvée dans une troisième grotte, à Hotoum, au pied d'une paroi ornée de peintures de style *Ovayké-Hotoum*.

Bailloud (1969) propose alors, avec dues réserves, le parallèle : sous la couche «*de transition*» se trouve la couche de *dotted wavy line* datée 5230 BC, de même sous le style de peintures *Ovayké-Hotoum* (qui paraissent une phase avancée) il doit y avoir les styles initiaux de ces peintures archaïques. Donc ces derniers peuvent dater de 5230 BC, en grossière approximation.

Nous pouvons évidemment faire confiance à l'incontestable compétence du fouilleur pour les associations céramiques recueillies. Par contre, le raisonnement qui utilise ces matériaux soulève des objections. Il requiert que soient admises quatre hypothèses :

– que (même difficulté qu'au Tassili) les peintures de la paroi de Hotoum soient bien de même âge que le gisement à son pied. L'hypothèse paraît aventureuse, dans une région où l'on trouve tous les styles de céramique et de peintures d'époques variées.

– que les couches des trois sites étudiés correspondent partout à une identique séquence stratigraphique type (c'est à dire : pas de variations latérales de facies, qui interdiraient toute corrélation d'un site à l'autre).

– que l'horizon *dotted wavy line*, qui permet le passage d'un site à l'autre (car la céramique à impressions est trop banale et «passe-partout») ait une position chronologique suffisamment précise et unique. (Mais, à considérer les dates avancées dans la littérature, de 3.450 pour Meniet à 6.690 pour Tin-Torha, c'est là une difficulté sérieuse<sup>11</sup>).

– que l'horizon «*de transition*» soit de courte durée : car s'il a duré longtemps, il peut avoir contenu et la période *Ovayké-Hotoum*, et les périodes initiales. Et il n'y a plus alors aucune corrélation possible de ces dernières avec la couche datée 5.230. Si cette dernière hypothèse n'est pas vérifiée, on ne peut inférer qu'une date *post quem*, sans intérêt, pour le style *Ovayké-Hotoum*.

Ces hypothèses étant invérifiables, la concordance entre la date de 5.230 de Delebo et le début de la période archaïque des peintures paraît elle aussi mal assurée. On ne peut guère obtenir confirmation des dates tassiliennes par celles de l'Ennedi, ni inversement.

Concluons : les affinités de ces peintures de l'Ennedi, de certaines d'entre elles au moins, avec les «Têtes Rondes» tassiliennes, sont possibles, mais de toute façon lointaines, et les documents publiés renferment des incompatibilités avec les canons tassiliens. Pour balancer les arguments «pour» et les arguments «contre», les documents connus sont trop peu nombreux et non décisifs. Des photos en couleur, même peu lisibles, seraient nécessaires, pour apprécier l'«atmosphère» des compositions, qui échappent sur les «relevés» en noir et blanc publiés. Un argument majeur nous paraîtrait être constitué, paradoxalement, par un constat négatif : la rareté de la faune sauvage et l'absence des boeufs (sauf dans les styles quadrillés). Les

<sup>11</sup> Mais la thèse, classique depuis Arkell, de la diffusion pansaharienne de la *wavy line*, devient intenable. V. notamment critiques de T.R. Hays (1976) e de J.P. Maitre (1972).

figurations représentent essentiellement des personnages, comme chez les «Têtes Rondes» tassiliens. C'est la grande différence avec les autres époques, où le boeuf envahit toutes les parois.

Il n'y a guère d'affinités avec Ouenat. Par contre quelques rapprochements sont possibles avec le Groupe C de Nubie, malgré l'absence de boeufs.

Ce qui nous paraît le plus probable, quoique non réellement prouvé, c'est que ces peintures archaïques de l'Ennedi puissent représenter effectivement quelque groupe à affinités «Têtes Rondes», très différent du groupe classique tassilien. Il peut être un groupe apparenté, mais non forcément contemporain.

## VI. *Djebel Ouenat et Gilf Kebir*

Le Djebel Ouenat est à égale distance – quelque 800 Km – de l'Ennedi au Sud, du Tibesti au sud-Ouest, du Nil nubien à l'Est. Nous lui rattacherons ici le massif du Gilf Kebir, 100 à 150 Km au Nord. Van Noten (1978) vient de publier une remarquable étude, limitée essentiellement aux riches gravures et peintures du *Karkur Tabl*, à Ouenat.

Il y propose une chronologie au moins relative, sur des bases dont il souligne honnêtement le caractère «extrêmement fragile». Car ici encore, il se heurte au problème déroutant des gravures complètement différentes des peintures, et ces dernières lui livrent peu de superpositions utiles. Il situe les gravures à une date assez ancienne, et *avant* les peintures. Mais nous estimons que cette interprétation peut être mise en question, en nous basant, faute de critère local objectif, sur des comparaisons avec d'autres ensembles, datés.

C. Camps (1978) a déjà souligné que la chronologie de Van Noten n'est pas convaincante, l'ensemble des figurations d'Ouenat apparaît, plus proche de ce que l'on connaît à l'Ouest dans la «période du cheval».

La plupart des *gravures* seraient en effet, dans le Sahara central, attribuées à la «période du cheval», sinon du chameau, à cause des armes : boucliers, lances, javelots – inconnus aux périodes antérieures – et armes courbes – plus fréquentes à la période tardive. Surtout, la complète absence de l'arc est un signe d'âge récent. Les nombreux chiens de chasse sont eux aussi un trait de période tardive. Comme encore les fréquentes chasses au mouflon, thème favori des périodes du cheval et du chameau. Les boeufs de style nubien, schématiques et à robe décorée de dessins géométriques, le confirment : P. Huard (1967) les situe pas au delà du 2<sup>me</sup> millénaire, et en public, plus frustes encore il est vrai, de l'Age du Fer de l'Ennedi.

Les *peintures* d'Ouenat sont sans doute un peu plus anciennes, à cause de l'abondance – presque l'exclusivité – des boeufs (surtout sur le versant occidental, et notamment à l'Aïn Doua) et de l'emploi de l'arc. Mais pas de beaucoup. Certaines pourraient être contemporaines de l'école «bovidienne» du Tassili, mais non toutes : on y voit des compositions avec archers à kilt, et même une scène de chasse au mouflon (fig. 91 - la seule il est vrai), certainement récentes. Les vaches efflanquées et allongées, à grandes cornes et mamelles détaillées, seraient au Sahara central de la «période du cheval» (v. par ex. Tin Rassoutine, Hugot, 1974, p. 291). Comme aussi tous les archers à «*tête-bâtonnet*», type de représentation de coiffure qui est partout contemporain d'une période avancée, jusqu'en pleine période cameline (v. par ex. d'Alverny, 1950). Comme encore les archers schématiques du type de la fig. 116, au buste fin fréquemment triangulaire, à cuisses volontiers

volumineuses, profil souvent en museau, aux silhouettes dynamiques: ils sont fréquemment figurés ici, précisément, avec des chèvres. Des femmes stéatopyges les accompagnent, ou des jupes à bords arrondis, traits tardifs. Les types correspondants, au Sahara central, sont par exemple ceux d'Imes-seridjen (Aumassip, 1973) – dont un avec char – ou ceux de Tin Anneuin dans l'Acacus (Mori, 1965, fig. 120).

La faune sauvage surtout – d'ailleurs rare dans les peintures – est symptomatique d'une période déjà aride, passant au postnéolithique: ni bubale, ni rhinocéros, ni encore moins hippopotame, mais même pas d'éléphant. Par contre, les immanquables gazelles et surtout de nombreuses girafes et autruches, dont l'abondance caractérise les périodes récente<sup>12</sup>. Elles sont accompagnées de nombreuses chèvres, dans le cheptel domestique: c'est bien le temps où les pacages disparaissent, les grands troupeaux de boeufs deviennent impossibles à maintenir, et la chasse reprend de l'importance.

Au mieux, les boeufs schématiques à grands cornages pourraient, croyons-nous, remonter jusqu'à l'époque de leurs nombreux homologues nubiens, ceux du Groupe C (env. 2500-1500 BC - v. Cervicek, 1978 et Huard-Leclant, 1972). Les peintures pourraient aussi remonter à cette époque (l'arme du Groupe C est précisément l'arc).

Cette discussion de l'âge des figurations d'Ouenat était nécessaire à notre propos: en effet, on y rencontre des compositions évoquant les «Têtes Rondes».

1. Un personnage de *Wadi Sora*, dans le Gifl Kebir, porte un *masque bilobé* – oreilles d'âne? – comme ceux déjà décrits au Bergiug et au Tassili. Nous ne le connaissons que par un «relevé» de Rhotert (1952, Taf. XXXII). S'agit-il vraiment d'un «Têtes Rondes»? Les personnages qu'il semble haranguer sont bien les mêmes, eux, que dans les autres sites du Gifl Kebir. Nous avons noté la banalité des masques... Il pourrait s'agir ici, tout au plus, de quelque survivance des «Têtes Rondes».

2. Par contre, les scènes à «flottants», de *Wadi Sora* également, sont moins banales (Rhotert, 1952, Taf. XXX et XXXI). Une chaîne d'une douzaine de petits personnages en position horizontale («*Schwimmern*») traverse l'une des compositions de la paroi.

Or, si quelques peintures de *Wadi Sora* montrent bien des personnages voisins de ceux d'Ouenat, on voit aussi apparaître ici des types inhabituels, à ornements de bras, de coude, de genoux et de chevilles. Les corps sont volontiers ornés de lignes blanches, dont on ne sait si elles marquent des détails vestimentaires, ou des «tatouages» (Rhotert 1952, fig. 72, Van Noten, 1978 figs. 228-229). Les baudriers croisés inquiètent, renvoyant à des modèles de la période cameline (par ex. d'Alverny, 1950). Mais est-ce bien des baudriers? Les attitudes (l'un des personnage marque même la typique flexion des jambes), les petites têtes rondes – contrairement aux «bâtonnets» et «museaux» habituels, ceux de la fig. 223 de Van Noten par exemple – et finalement l'atmosphère de la composition, non pastorale, respirent bien quelque chose des «Têtes Rondes» tassiliens, malgré que ces types de personnages soient inconnus au Tassili, et malgré tout l'environnement, plus récent.

Surtout, les «flottants» sont un trait typique des «Têtes Rondes» du

<sup>12</sup> Contrairement à un doute de Van Noten (fig. 87) sur la possibilité que les girafes aient survécu jusqu'à l'ère pastorale, on voit relativement peu de girafes dans les figurations «bubalines», «Têtes Rondes» ou «bovidiennes», et une grande abondance précisément dans les périodes du cheval et du chameau, au Sahara central.



Tassili, à la période ancienne des «Martiens» (par ex. la parturiente de la fresque du Grand Dieu de Sefar, v. Lajoux, 1977, p. 41) comme aux périodes moyenne et finale (ex. Sefar v. Lajoux, 1977, p. 42, Tin-Tazarift v. Hugot, 1974, p. 14 et Lhote, 1973, fig. 40, Aouanrhet v. Lhote, 1973, fig. 36, etc.). Ceux de Wadi Sora n'ont pas le type tassilien, mais c'est, en raison de son originalité, l'idée elle-même – ou la croyance mystérieuse qu'elle reflète – qu'il nous paraît possible de dégager. Et de considérer comme une probable survivance des «Têtes Rondes» – survivance seulement, à cause du contexte d'âge récent. Ou bien est-ce l'expression de quelque religion «apparentée».

3. Expression certaine de cette religion est la remarquable scène d'*adoration du boeuf*, à *Wadi Sora* également. On la connaît par un «relevé» de Rhotert (1952, Taf. XXXIV). Ces personnages et le grand boeuf sont inhabituels même à Ouenat-Gilf Kebir. Des adorants, non «Martiens», mais dans la même attitude de profil, bras levés, suivent un boeuf gigantesque. A Sefar, des adorants «Martiens» supplient pareillement, bras levés, soit un grand boeuf (ou bubale ?) (Lajoux, 1977, p. 45) soit la grande antilope qui le précède.

4. Enfin, une incontestable, mais unique, composition «Têtes Rondes» : à *Karkur Idriss*, dans le massif d'Ouenat, la fig. 208 du recueil de Van Noten (1978). G. Camps (1978) a noté que, dans la riche documentation présentée, elle pouvait le mieux refléter quelque épisode authentiquement «Têtes Rondes». Nous estimons qu'elle ne détonnerait nullement en plein Tassili. Les personnages sont à la fois du style «diablotins» de Tin Tazarift et de Sefar, et du style – voisin – des personnages seminaturalistes, tels que ceux de la fresque aux trois «flottants» de Tin Tazarift (Hugot, 1974 pp. 14 et 159 par ex.). L'allure de la composition, les anatomies, les plumes sur la tête, les attitudes surtout et notamment les personnages marchant, présentés de trois-quarts, la démarche souple et désinvolte, sont les mêmes qu'au Tassili. On y voit, et c'est l'équivalent d'une signature, une petite scène minuscule, mais correspondant bien à un stéréotype tassilien, déjà signalé à propos de la fresque d'Uan Tamauat : la mère, dans la curieuse position mi-accroupie mi-assise, jambes disjointes, et tendant les bras vers son enfant, droit devant elle. Ces scènes, du Tassili, datent de la phase moyenne (ou même peut-être finale ?).

Ici, il ne peut plus s'agir de survivances ni d'affinités lointaines. La fresque a une patine spéciale, «ancienne», et à l'inverse des figurations précédentes, elle contraste, elle, avec tout ce que l'on voit à Ouenat : autre thème, autres couleurs, autre type de personnages... autre époque devons-nous conclure.

Mais elle est seule, inexplicable. Il paraît improbable qu'on en trouve beaucoup d'autres à Ouénat, petit massif isolé, relativement bien prospecté depuis longtemps. Signifie-t-elle un passage des «Têtes Rondes» tassiliens à Ouénat ? Ou bien les habitats «Têtes Rondes» y étaient-ils nombreux, mais leurs fresques se sont-elles mal conservées, ici ? ou bien peignaient-ils peu, ici, pas plus que ces «Bovidiens» de l'Air que Lhote nous a décrits comme des pasteurs non artistes ? Nous ne disposons d'aucun élément de réponse.

Revenant à l'Ennedi : cette indiscutable présence des «Têtes Rondes» à Ouénat ne pourrait-elle confirmer indirectement la thèse de la présence des «Têtes Rondes» dans l'Ennedi, dont Ouénat pourrait être considéré comme une annexe ? Non, car il n'y a rien de ce style-là sur les figurations publiées pour l'Ennedi.

En *Nubie* et au *Soudan*, l'abondante documentation publiée sur les gravures et peintures de la vallée du Nil ne renferme rien qui paraisse, de près ni de loin, être rapproché des «Têtes Rondes». Un constat négatif est un mauvais argument pour contester par exemple les thèses classiques sur l'origine nilotique des civilisations sahariennes. Les fresques, après tout, ont pu ici aussi ne pas être conservées. Mais reconnaissons qu'il n'y a rien non plus, dans les rupestres de Nubie, qui parle en faveur de ces thèses.

## VII. *Conclusions*

Nous pouvons donc situer ainsi la zone où se rencontrent les éléments culturels des «Têtes Rondes» :

- dans le Tassili central, toutes les phases sont représentées.
- à leur phase finale seulement, ils couvrent 100 Km de plus vers le Nord-ouest, jusque peu après Iherir, sans jamais déborder plus à l'Ouest, et on les trouve aussi 100 Km de plus vers l'Est, dans l'Acacus. Un peu plus au Nord, dans l'Oued Bergiug et au Djerat, cette phase finale se reflète peut-être dans quelques gravures thériomorphes d'hommes masqués.
- Aucune présence dans le Désert libyque ni le Tibesti.
- Dans l'Ennedi, un groupe de peintures archaïques certainement original, sans attaches nettes avec ce que l'on connaît à Ouénat, au Tibesti ni en Nubie, manifeste quelques traits culturels des «Têtes Rondes» tassiliens et lui est d'une manière ou d'une autre «apparenté», par une relation qu'on ne sait définir. La contemporanéité de ces deux groupes est possible, mais ne peut actuellement être assurée : il peut aussi bien s'agir de survivances.
- Au Djebel Ouenat et au Gilf Kebir, dans un contexte d'âge relativement récent, contemporain de la fin de l'«école bovidienne» ou de la «période du cheval» du Sahara central, quelques rares scènes manifestent certains traits «Têtes Rondes». Ils apparaissent isolés, étranges même par rapport aux ensembles locaux. Peut-être s'agit-il ici aussi de survivances. En outre, une incontestable, mais unique, inexplicablement isolée, fresque «Têtes Rondes», de type authentiquement tassilien, phase moyenne ou peut-être finale.

Cet ensemble culturel des traits «Têtes Rondes» apparaît donc posséder une extension géographique modeste, marginale par rapport aux grands groupes de style bovidien et de la «période du cheval». La place éminente qu'il occupe dans les classifications des rupestres (quoiqu'on ne sache pas bien, d'ailleurs, où le situer) et dans les controverses à leur sujet, est peut-être quelque peu usurpée. On ne sait rien non plus, rappelons-le, de sa durée totale : le nombre de styles différents, discernables par l'historien de l'art, constitue un critère très discutable pour l'appréciation de cette durée.

Cette extension limitée, l'absence d'homogénéité des traits culturels ainsi dispersés à travers les lieux et les époques, ne milite pas en faveur de l'affirmation d'une ethnie qui en serait le support. Il pourrait aussi bien s'agir de conventions dans les figurations religieuses, communes à plusieurs groupes (comme le thème du Crucifix ou de l'Annonciation pour les peuples chrétiens, par exemple). L'ensemble pourrait aussi, néanmoins, correspondre à quelque groupement humain de structure assez lâche, et probablement nomade. Peut-être le nomadisme pastoral était-il déjà en place malgré la rareté des figurations de boeufs ? Quand s'est-il constitué, et à quelle échelle ? S'il existait déjà à l'époque de ces figurations «Têtes Rondes», les terrains de parcours des divers groupes apparaissent modestes.

## SUMMARY

In Tassilin-Ajjer, where «Round Heads» paintings were first recognized and defined, all phases are found at the centre of the plateau. The last phase is also represented by a number of paintings further North-West, up to Iherir. No other traces are found further West or Norgh apart from one isolated engraving (Chaba Naima, in the Sahara Atla). In the classic sites of Oued Bergiug in Libya (In Habeter, Tilizzaghen), engravings of men with jackal on cat masks probably reflect a religious basis having analogies with the «Round Heads». A peculiar pincer-shaped tool and donkey-head masks seem to confirm this similarity.

## RIASSUNTO

Nel Tassili degli Ajjer dove lo stile delle «Teste Rotonde» è stato prima riconosciuto e definito, sono rappresentate tutte le sue fasi, nei luoghi classici al centro dell'altopiano. Nella fase finale, qualche pittura si incontra più a Nord-Ovest, ma solamente fino a Iherir. Nessuna traccia più a Ovest né a Nord salvo forse un'inspiegabile incisione isolata (Chaba Naima, nell'Atlante sahariano). Nei luoghi classici dell'Oued Bergiug (In Habeter, Tilizzaghen), le incisioni d'uomo a maschera di sciacallo o di gatto riflettono, probabilmente, un fondo religioso comune con le «Teste Rotonde». Un curioso strumento a tenaglia e delle maschere a forma di testa d'asino confermano il raffronto.

## RÉSUMÉ

Au Tassili des Ajjer, où les peintures «Têtes Rondes» ont d'abord été reconnues et définies, toutes les phases sont représentées dans les sites classiques du centre du plateau. A la phase finale, quelques peintures se rencontrent aussi plus au Nord-Ouest, mais jusqu'à Iherir seulement. Aucune trace plus à l'Ouest ni au Nord, sauf peut-être une inexplicable gravure isolée (Chaba Naima, dans l'Atlas saharien). Sur les sites classiques de l'Oued Bergiug en Libye (In Habeter, Tilizzaghen), les gravures d'homme à masques de chacal ou de chat reflètent probablement un fond religieux commun avec les «Têtes Rondes». Un curieux instrument en tenaille et des masques à tête d'âne confirment le rapprochement.

## BIBLIOGRAPHIE

- ALIMEN H., BEUCHER F. et LHOTE, H.  
1968 «Les gisements néolithiques de Tan-Tartaît et d'Intinee, Tassili-n-Ajjer» in *Bull. S.P.F.*, LXV, I, pp. 421-458.
- D'ALVERNY, F.  
1950 «Vestiges d'art rupestre au Tibesti oriental» in *JSA*, XX, II, pp. 239-272.
- AUMASSIP, G.  
1973 «Trois nouvelles stations de peintures pariétales au Tassili n'Ajjer» in *Libyca*, XXI, pp. 223, 231.
- BAILLOUD, G.  
1960 «Les peintures rupestres archaïques de l'Ennedi (Tchad)» in *L'Anthropologie*, 64, 3-4, pp. 211-234.  
1969 «L'évolution des styles céramiques en Ennedi» in *Et. et doc. tchadiens*, Mém. I, pp. 31-45.
- BARICH, B.  
1974 *La serie stratigrafica dell'Uadi Ti-n-Torba (Acacus, Libia)*. Roma.  
1978 «Neue Ausgrabungen im Acacus-Gebirge» in *Museen der Stadt Köln*, pp. 222-245.
- BLANCHET, M.  
1899 «Excursion archéologique dans le Hodna et le Sahara» in *Rec. des Notes et Mém. Soc. arch. Constantine*, XXXIII, pp. 285-319.
- CAMPS, G.  
1978 «C.R.» in *Bull. S.P.F.*, 75, pp. 204-205.
- CERVICEK, P.  
1978 «Felsbilder Oberägyptens und Nubiens» in *Museen der Stadt Köln*, pp. 279-285.
- FROBENIUS, L.  
1937 *Ekade Ektab. Die Felsbilder Fezzans*. Leipzig.
- FUCHS, P.  
1957 «Felsmalereien und Felsgravuren in Tibesti, Borku und Ennedi» in *Archiv. für Völkerkunde*, XII, pp. 102-135.
- GABRIEL, B.  
1972 «Neuere Ergebnisse der Vorgeschichtsforschung in der östlichen Zentralsahara» in *Berliner Geogr. Abb.*, 16, pp. 153-156.
- GRAZIOSI, P.  
1938 «Graffiti rupestri e stazioni preistoriche nel Fezzan» in *Ann. dell'Afr. Ital.* I, vol. III-IV, an. XVII.  
1942 *L'arte rupestre della Libia*. Napoli, 2 voll.  
1970 «Recenti missioni per lo studio dell'arte rupestre nel Fezzan» in *Valcamonica Symposium*, pp. 329-343.
- HAYS, T.R.  
1976 «An examination of the Sudanese Neolithic» in *7° Cong. Panaf. Prehis.* Addis-Ababa, pp. 85-92.
- HUARD, P.  
1967 «Matér. archéol. pour la climatologie postglaciaire du Sahara oriental et tchadien» in *6° Congr. Panaf. Préhist.*, pp. 207-217.  
1967 «Nouvelles peintures rupestres du Tibesti oriental» *Ibid.*, p. 200.  
1978 «Die Felsbilder des Tibesti-Gebirges» in *Museen der Stadt Köln*, p. 275.
- HUARD, P. et LECLANT, J.  
1972 *Problèmes archéologiques entre le Nil et le Sahara*. Le Caire.

- 1976 «Les témoignages archéologiques égypto-soudanais» in 7° *Cong. Panaf. Préhist.* Addis-Abeba, pp. 285-300.
- HUARD, P. et MASSIP J.M.  
1966 «Nouveaux groupes de grands personnages du style gravé de Guirchi Niala Doia (Ennedi)» in *Et. et doc. tchad.* Mém. I, pp. 210-223.
- HUGOI, H.J.  
1974 *Le Sahara avant le désert.* Toulouse.
- JACQUET, C.  
1978 «Étranges gravures rupestres en Libye» in *Archeologia*, 123, oct., pp. 40-51.
- LAJOUX, J.D.  
1962 *Merveilles du Tassili n'Ajjer.* Paris.  
1977 *Tassili n'Ajjer.*
- LHOTE, H.  
1952 «Gravures, peintures et inscriptions rupestres du Kaouar, de l'Aïr et de l'Adrar des Iforas» in *Bifan*, XIV, 4, pp. 1268-1340.  
1952 in 2° *Cong. Panaf. Préhist.* Alger, pp. 737-8.  
1970 «Gravures rupestres de Tin-Terirt, Iharir, Aharar-Mellen, Amsedenet et I-n-Tebourbouga» in *Libyca*, XVIII, pp. 185-234.  
1973 *A la découverte des fresques du Tassili* (rééd.). Paris.  
1976 *Les gravures rupestres de l'Oued Djerat.* Mém. Crape, XXV, 2 voll., Alger.  
1976 *Vers d'autres Tassilis*, Paris.  
1978 «Die Felsbilder der Sahara» in *Museen der Stadt Köln*, pp. 70-80.
- MAITRE, J.P.  
1972 «Note sur deux conceptions traditionnelles du Néolithique saharien» in *Libyca*, XX, pp. 125-136.
- MORI, F.  
1956 «Ricerche paleontologica nel Fezzan» in *Riv. Sc. Preis.*, XI, pp. 211-227.  
1965 *Tadrart Acacus*, Torino.
- MUSEEN DER STADT KÖLN  
1978 *Sahara, 10.000 Jahre zwischen Weide und Wüst.* Köln.  
PREUSSNER, F.  
1978 «Die Farben der Tassili-Maler» in *Museen der Stadt Köln*, 290-319.
- RHOTERT, H.  
1952 *Libysche Felsbilder*, Darmstadt.
- ROSET, J.P.  
1976 «Nouvelles stations rupestres situées dans l'Est de l'Aïr» in 7° *Congr. Panaf. Préhis.*, Addis-Abeba, p. 306.
- SCHIFFER, H.  
1978 «Heinrich Barth auf dem Rückweg nach Tripolis» in *Museen der Stadt Köln*, p. 353.
- TSCHUDI, Y.  
1955 «Die Felsmalereien im Edjeri, Tamrit, Assakao, Meddak» in 2° *Cong. Panaf. Préhis.*, Alger, pl. V.  
1955 *Pitture rupestri del Tassili degli Azger*, Firenze.
- VAN NOTEN, F.  
1978 *Rock art of the Jebel Uweinat*, Graz.
- WINKLER, H.A.  
1938-1939 *Rock Drawings of Southern Upper Egypt*, London.
- ZIEGERT, H.  
1967 *Dor el Gussa und Gebel ben Ghnema*, Stuttgart.

## ASPECTS OF MEGALITHIC RELIGION ACCORDING TO THE PORTUGUESE MENHIRS\*

Varela Gomes, Mario, Lisbon, Portugal

The palaeolithic rock-art and the megaliths are both the two most spectacular European prehistoric phenomena produced by man.

In Portugal, the megalithism occurs all over the territory, although the Southern part of the country, in the province of Alentejo, one can find one of the largest concentrations of passage-graves, menhirs and megalithic enclosures known in Europe.

Based on writers of the sixth century B.C. and in the testimony of Ephoros (350 B.C.), Strabon refers to in his Geography, «*groups of three or four stones on different places*» on S. Vicente Cape, in the extreme South-West of the Iberian Peninsula, which has been interpreted as menhirs grouped in little cromlechs, surviving integrated in some Iron Age or Phoenician ritual.

Menhirs have been referred to in archaeological bibliography since the second half of the nineteenth century. Some of them are toponymically registered and mentioned on charts of rural cadastre from medieval times. But it was not until 1964, following the discovery of the menhir and the Almendres' cromlech, that an amazing quantity of menhirs and megalithic enclosures begin to appear in the South of the country (Ferreira, 1875; Veiga, 1879; Pina, 1971; Gonçalves, 1970, 1972, 1975, 1976).

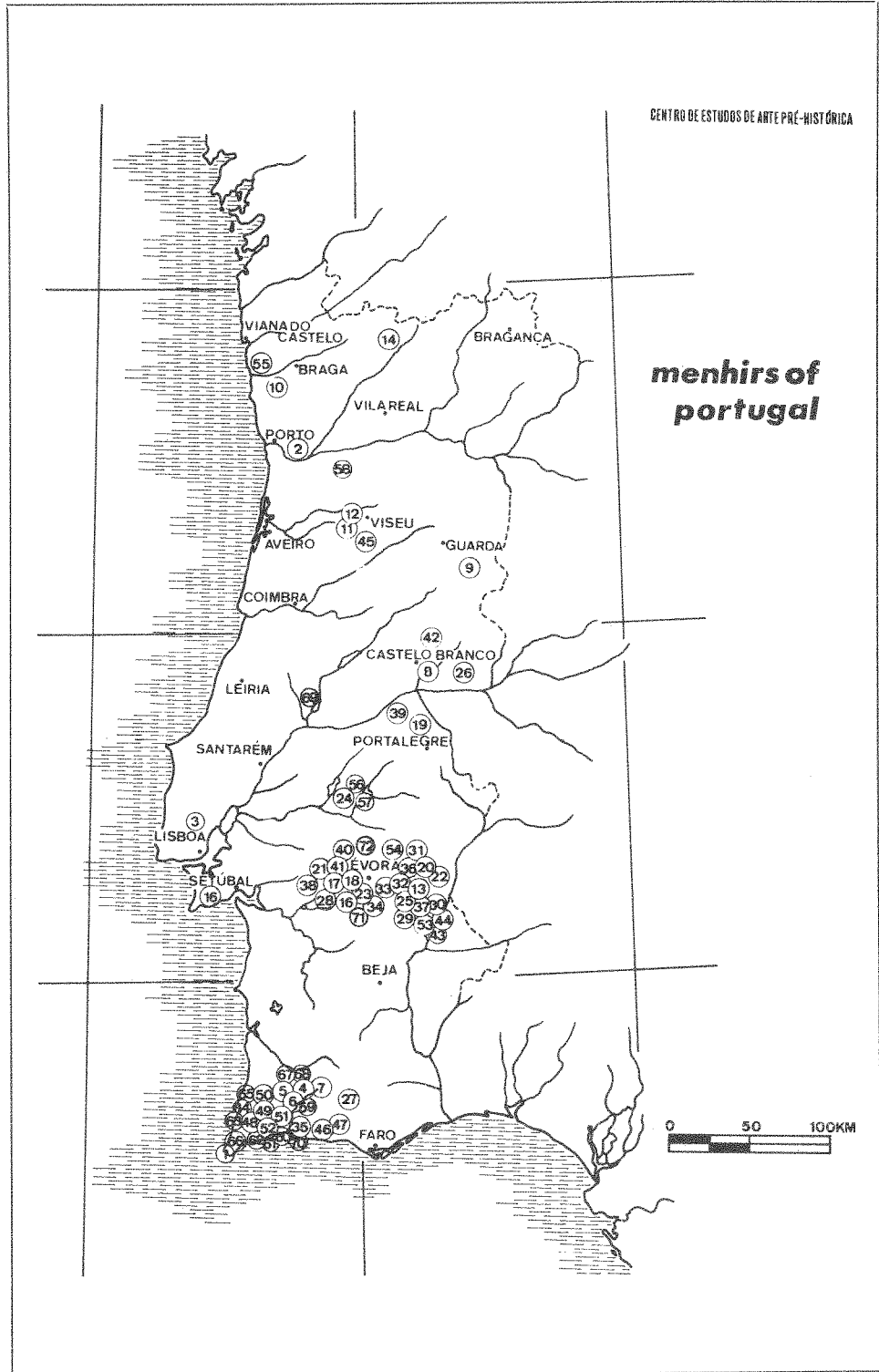
After 1975, work carried out by the author, and by E. Prescott Vicente (1979), also led to the identification of approximately a hundred menhirs in the South of the country, in the Algarve, some of which in the context of a Late Neolithic-Early Chalcolithic settlements (Monteiro and Gomes, 1978; Gomes, Monteiro and Serrão, 1978).

In the South of the river Tagus their geographic distribution is centralized especially in two different zones: one, in the Upper Alentejo centred in the surroundings of Evora, coincide with the greatest concentration of megalithic tombs known in Iberia. The other in the Algarve, situated on the meridional coast, in the occidental part of the province, not far from the sea and near Vila do Bispo, Budens, Lagos, Silves, Bensafrim and Lagoa. Also, some important monuments can be found in Central and Northern Portu-

Fig. 142

(The numeration of the monuments follows the chronologic order of discovery or publication and his localiza-tion is approximate).

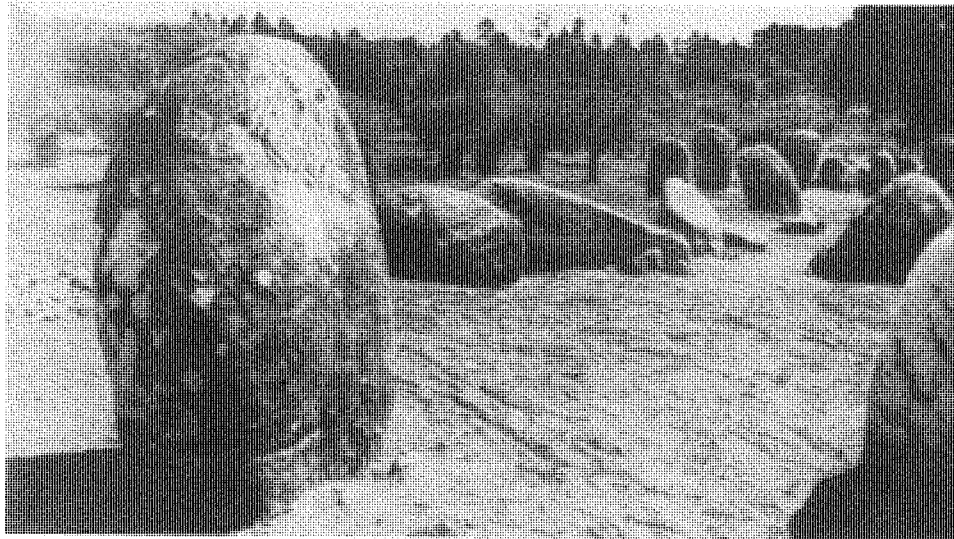
- 1 - Cabo de S. Vicente (?)
- 2 - Marco de Luzim
- 3 - S. João das Covas
- 4 - Monte Branco
- 5 - Monte da Pedra Branca
- 6 - Monte de Roma
- 7 - Cumeada
- 8 - S. Martinho
- 9 - Fôlba da Torre (?)
- 10 - Barcelos - cromlech (?)
- 11 - Fataunços
- 12 - Bicão dos Conqueiros
- 13 - Penedo dos Casamentos ou Rocha dos Namorados
- 14 - Turrinheiras (?)
- 15 - Vale-de-Rodrigo
- 16 - Vale da Palha
- 17 - Almendres - cromlech
- 18 - Almendres - menhir
- 19 - Póvoa e Meadas
- 20 - Outeiro
- 21 - Portela dos Mogos cromlech and menhir
- 22 - Bulboia
- 23 - Veladas
- 24 - Pavia, cromlech
- 25 - Ribeira do Álamo, cromlech
- 26 - Granja de S. Pedro
- 27 - Alto das Alagoas and Pedras Ruínas
- 28 - Herdade da Correia
- 29 - Farisoa, cromlech
- 30 - Xarez, themenos
- 31 - Pedra Açada
- 32 - Penedo Gordo
- 33 - Vale de Cardos, cromlech
- 34 - Perdigiões
- 35 - Vale da Lama
- 36 - Herdade da Capela, cromlech
- 37 - Vidigueira
- 38 - Courela da Casa Nova
- 39 - Vale Sobral
- 40 - Oliveirinha
- 41 - Casbarra
- 42 - Fonte Fundeira, cromlech
- 43 - Xarez, phallic menhirs
- 44 - Xarez II
- 45 - Caparrosa
- 46 - Caramujeira
- 47 - Areias das Almas
- 48 - Courela do Castanheiro
- 49 - Monte da Sabrosa
- 50 - Portela do Padrão, alinhemen
- 51 - Monte da Rocha
- 52 - Luz, Ferrel
- 53 - Gagos
- 54 - Santa Margarida
- 55 - S. Paio de Antas
- 56 - Monte de Tera
- 57 - Monte das Fontainhas Velhas, cromlech
- 58 - Penedo Comprido
- 59 - Monte da Rocha, Silves



- 60 - Atalaia, Budens
- 61 - Padrão, Budens
- 62 - Alcaria, Budens
- 63 - Aspradantas
- 64 - Monte da Pedra Branca, Raposeira
- 65 - Padrão, Raposeira
- 66 - Monte dos Amanites

- 67 - Alfarrobeira
- 68 - Gregórios
- 69 - Pedra dos Santos Mártires, Tomar
- 70 - Budens
- 71 - Mitra, Valverde
- 72 - Pedra Longa

Fig. 143  
 A - Cromlech of Xarez  
 (RXVII/75-8).  
 B - Cromlech of Almendres  
 (RII/80-3).



gal; they will be related to its Galician parallels and probably integrated in the Northern megalithism (Fig. 142).

This dispersion will be certainly the product of different dynamics, the coincidence of discoveries, destructions provoked by agriculture and by Christian religious ideals, not equal between the North and the South of the country.

Nowadays we are aware of some hundred menhirs, isolated, structured on either small or large cromlechs, with round, elliptical or quadrangular ground-plans, on alignments or associated with passage graves.

Portuguese menhirs are formally very variable. They present forms from natural outgrowths (Fig. 144A), sometimes rudely chiselled, enormous mobile egg-shaped boulders, also showing some rough human work, currently known at Alentejo as «pedras-talhas», some vaguely anthropomorphic (Fig. 143B), others with cylindric and conical profiles, to some naturalistic phallics and very well shaped (Fig. 145A). Megalithic enclosures show us elliptical ground-plans like the Almendres' cromlech, with its sixty meter length along its greatest axis, by thirty metre width, and constituted by ninety-five monoliths. Only in one case, at Xarez, we have a square ground-plan cromlech. When a central menhir exists, it is normally higher than those that surround it, as it occurs at Xarez and Fontainhas Velhas (Fig. 143A).

Fig. 144  
 A - Menhir of Pedra dos  
 Namorados (RXI/75-13).  
 B - Menhir of Bulhoa  
 (RIV/77-11).

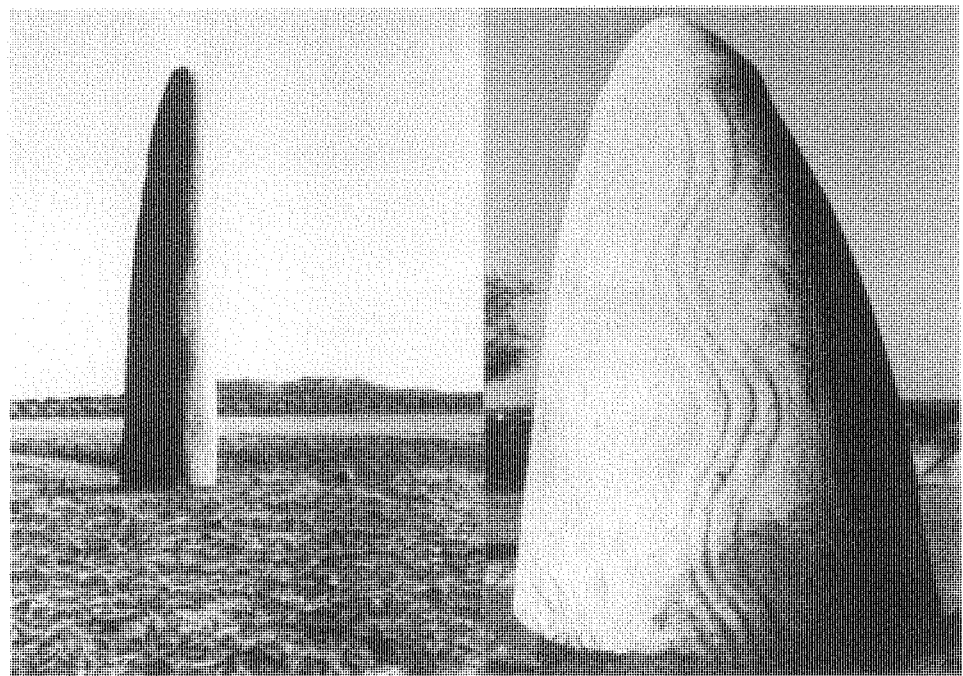
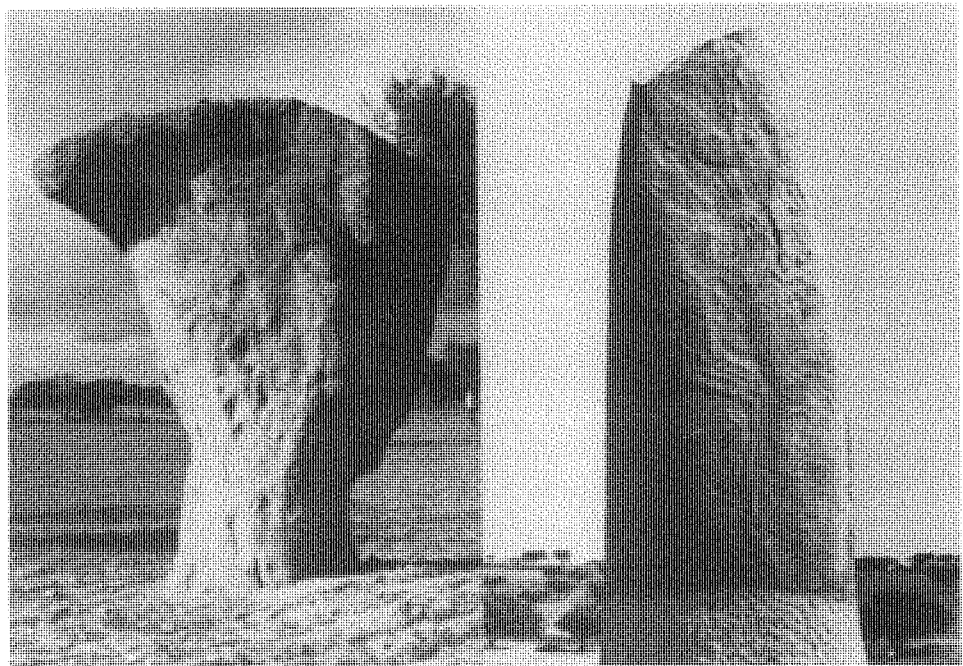


Fig. 145  
 A - Menhir of Outeiro  
 (RXI/75-27).  
 B - Menhir 1 of Caramujeira  
 (RII/76-20).

Granite is the principal raw-material chose by man for the carving of menhirs, in spite of this, menhirs from the Algarve are carved in white limestone or in red sandstone, the two more common rocks of that region. Menhirs are always chiselled with stone artifacts and when they are decorated, the motifs are also produced by the pecking with a stone implement like a quartz or a quartzit pebble.

The known menhirs from Alentejo are in general poorly decorated. They are mainly decorated with cup-marks, chaotically dispersed (Vale



Fig. 146  
 A - Menhir 15 of Caramujeira  
 (RXIV/75-10).  
 B - Menhir 6 of Caramujeira  
 (RVII/77-23).

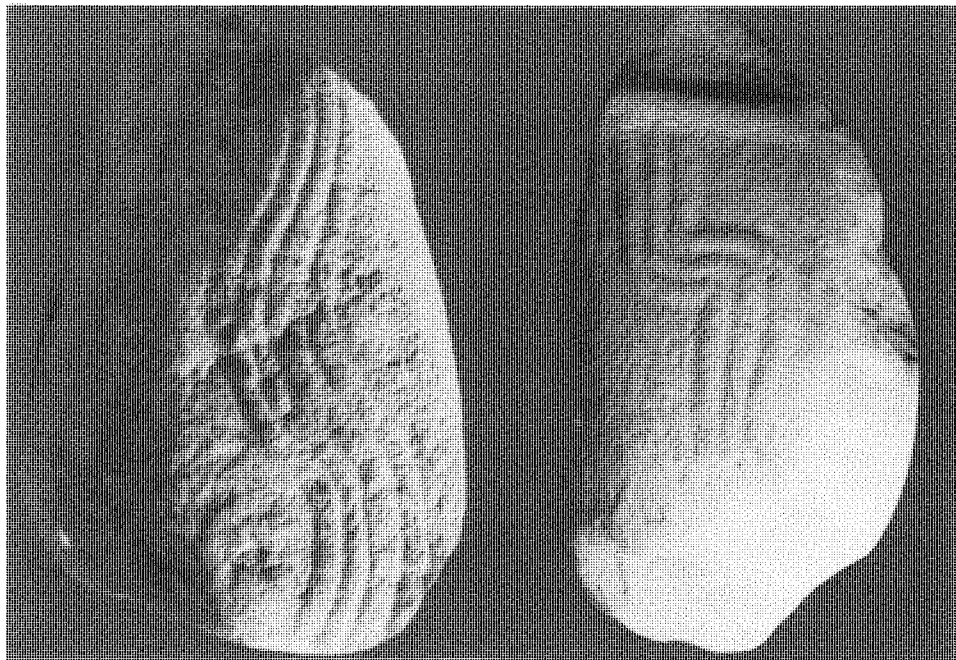
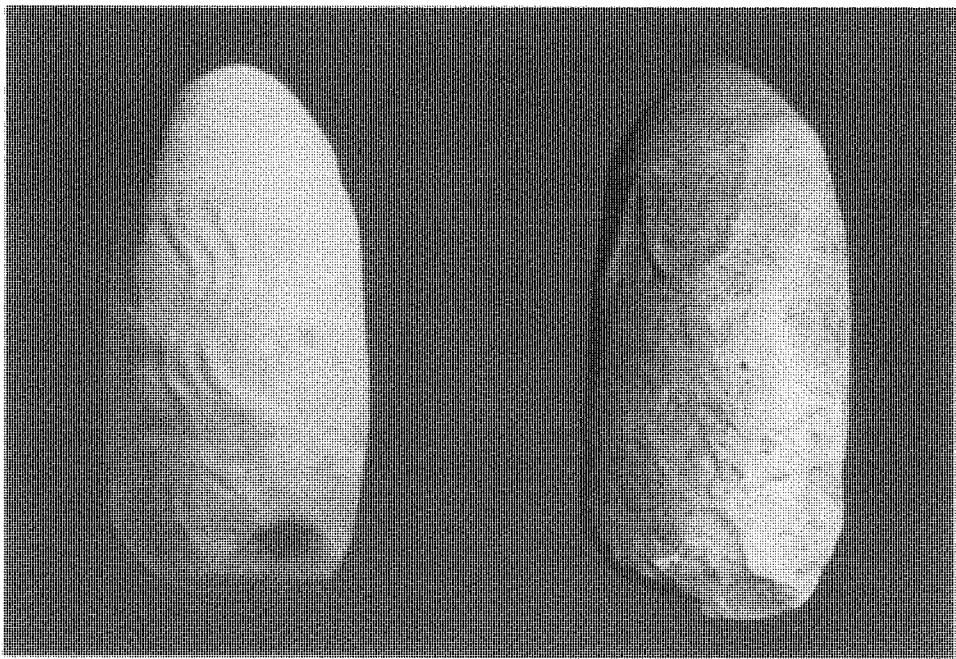


Fig. 147  
 Menhir 16 of Caramujeira  
 (RVII/77-28).  
 B - Menhir of Alcaria  
 (Budens) (RVIII/79-5).

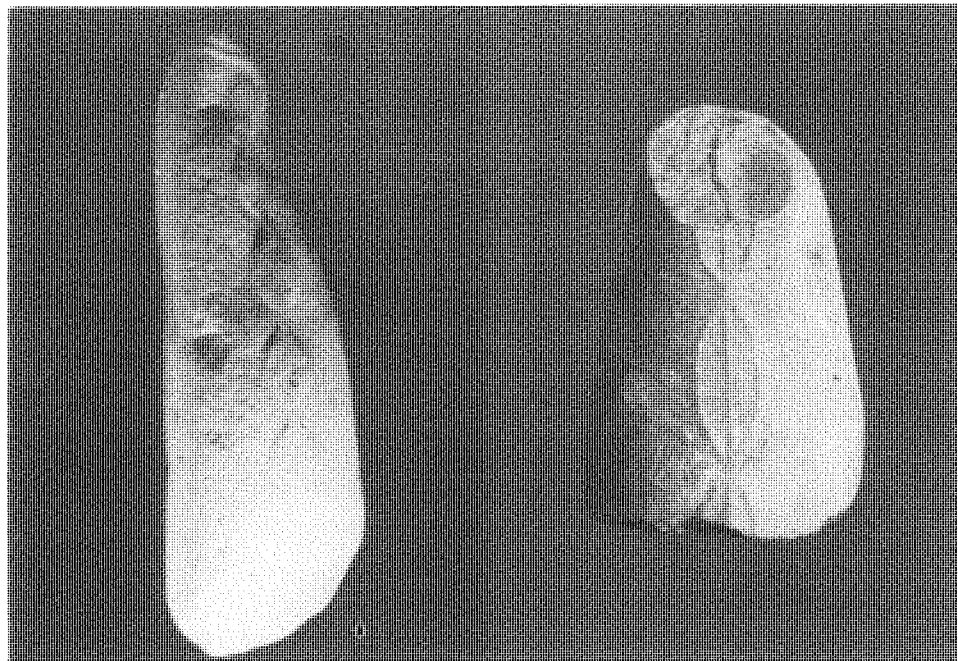


Sobral and Mogos) or set in a line emerging from the soil (Xarez).

This decorative pattern is carried out before the erection of the monuments, as we have verified on the menhirs of Vale Sobral and the central one of Xarez, decorated with thirteen aligned cup-marks, some of them invisible under the soil. This ambiguous and non-continuous situation may be interpreted as the connection between the subterranean and the aerial world, between the darkness and the light of a megalithic religious belief, that we will see other and more complete examples later on.

Another thematic pattern is the horse-shoe shape engraving that when

Fig. 148  
 A - Menhir 17 of Caramujeira  
 (RVII/77-25).  
 B - Menhir of Courela  
 do Castanheiro (RVI/76-2).



it is on the top of a menhir, gives in an aspect that will be linked to the anthropomorphic face (Vidigueiras).

Crosiers a characteristic megalithic grave goods of the evolved phase, has served to interpret a kind of a curved staff also represented engraved or sculpted on some menhirs (Bulhoa and Xarez) (Fig. 144B).

An interesting decoration whit bands of wavy lines linked to circles situated near the top of the menhirs is engraved on some of the Almendres monuments, and we can find this same motif on two of the Monte de Roma (Silves) menhirs in the Algarve (Figs. 143B, 149).

Bulhoa, the most extraordinary decorated menhir in Europe, presents on one face a carved composition divided in two registers: the upper part, has a splendid sun, where several bands of wavy lines come from and surround in the lower part a crosier. The other face, not yet completely studied, has also some bands of wavy lines.

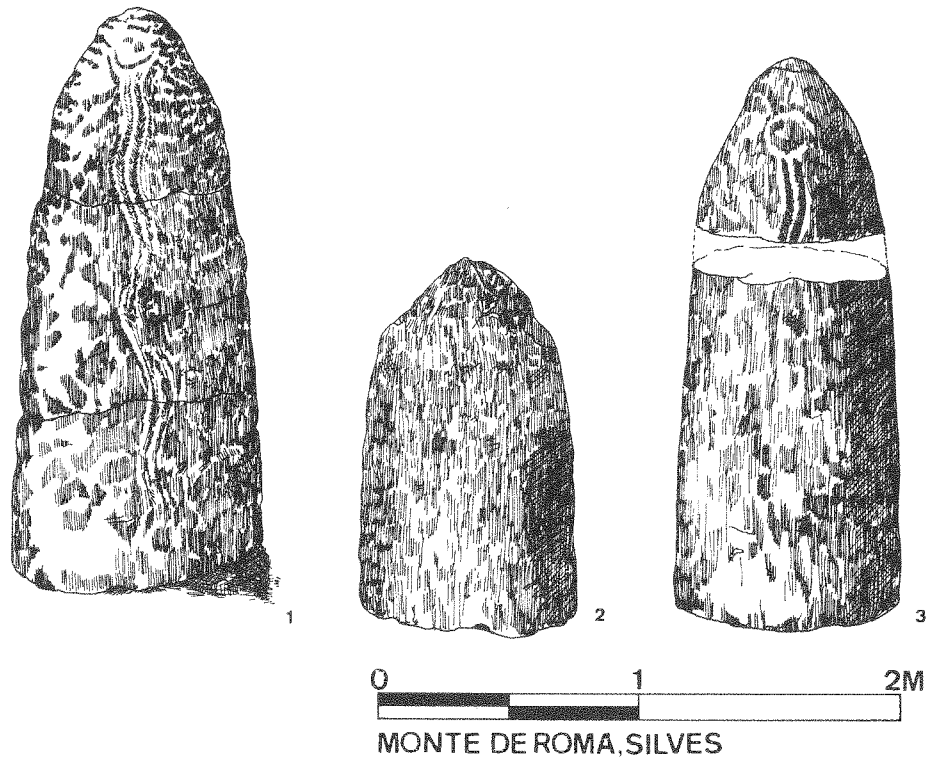
On the menhirs of the Algarve, bands of three, four or five sinuous lines and chains of connecting ellipses run vertically in relief along the sides, sometimes starting from a single or double phallic beltline which encloses the top in transversal direction. In most cases, menhirs of Algarve are decorated with two or three of these bands or chains (Figs. 146-148).

They seem to show us in synthesis a decorative conception extensive to some menhirs of Alentejo, including the decorated monument of Almendres and principally Bulhoa, which is the pragmatic example.

We are in the presence of an important ideological-religious message that begins with the site chosen where the monument would be constructed and the quality of the stone equally selected.

In a very empiric manner we verify that the implantation sites of the portuguese menhirs are sometimes connected with natural water lines, fountains or reservoirs (Vale Sobral, Perdigões, Pavia). Some of them had been set, marking hills or cairns as already mentioned before (Granja de S. Pedro, Vale de Rodrigo, Portela do Padrão, Aspradantas).

Fig. 149  
 Monte de Roma menhir's  
 (after A.J. Nunes da Glória, *Veiga*,  
 1891, 234/235).



Is also interesting to note that an amazing quantity of megalithic necropolis mainly in the Upper Alentejo are situated near the rivers or water lines, showing us a preferential or a necessary connection with that natural element and a possible choice based on a religious belief where water was an important fact.

Many of these monuments were transported by people over several kilometres expressing an intentional behaviour, neither conditioned nor determined by the immediate natural occurrences of raw-material, but overcoming and executing an autonomous programme. This is a mental activity and a behaviour that exists in the axis of the ideo-technical system, the contrary what happened with Rocha dos Namorados, Pedra Alçada and Penedo Gordo, where the form of these natural outgrowths determined the choice of a menhir.

In those cases we can detect a conceptual way from profane categories, like the simple landmark, with the sacred mountain as an archetype, to the sacredness that nowadays some of them still have, integrated in the popular and Christian tradition of agricultural and human propitiation, and giving to the nature a hierophanic category linked to the myth of renovation that supports the continuity and the existence of the human groups.

This folklore is very important because it is a living document of cults and rituals from the past.

The natural menhir called Rocha dos Namorados is even today linked to propitiatory practices of sexual basis and place of pilgrimage for the surrounding population which in times of drought goes to the menhir to invoke rain. It is carved with cup-marks and cruciformes and also displays a huge cross in relief, in baroque style, showing evidence of having been christianized in recent age.

We have in one extreme the natural outgrowths singularised by its natural attributes, receiving a religious or a mythic cargo, incorporating a

sacred dimension and simultaneously integrated in the order of the Universe, organizing the physical and psychic space that the *axis mundi* will be the perfect idea, differentiating the *chaos* and the *Cosmos* and linking the *Sky* and the *Earth*, a kind of indian *lingam* that also with phallic form was erected in the middle of the water (*joni*), showing the two responsible elements for the life.

In the extreme opposite we have forms totally created where raw-material is shaped under a precise ideological conception, that is consequence the revealed final form and the local selected for his erection, occupying and giving a different value to the space. Between these two systematic poles of ideo-technical creation we have some intermediate variation of types. In this moment of our investigation we think that the last religious result of the construction or election of a menhir is an identical one.

The building of a megalithic monument like a simple single menhir was certainly an important moment of social cohesion, a technical and religious event based on the work of a great number of people and perhaps from the cooperation of different tribes, guaranteed by the interchange of services and food supplies. The hardening and the great quantity of work dispensed may be interpreted as the phenomena that Mircea Eliade calls «the repetition of the cosmogony», «a ritual passage from profane to the sacred; from efemerous and from illusion to reality and to eternity; from dead to life; from man to divinity», «insuring the reality and the duration of a construction, not only by the transformation of a profane space into a transcendent space, but by the transformation of the concret time into a mythic time» (1978, pp. 33, 35).

The erected menhir is still a world of significance, a rhetoric image.

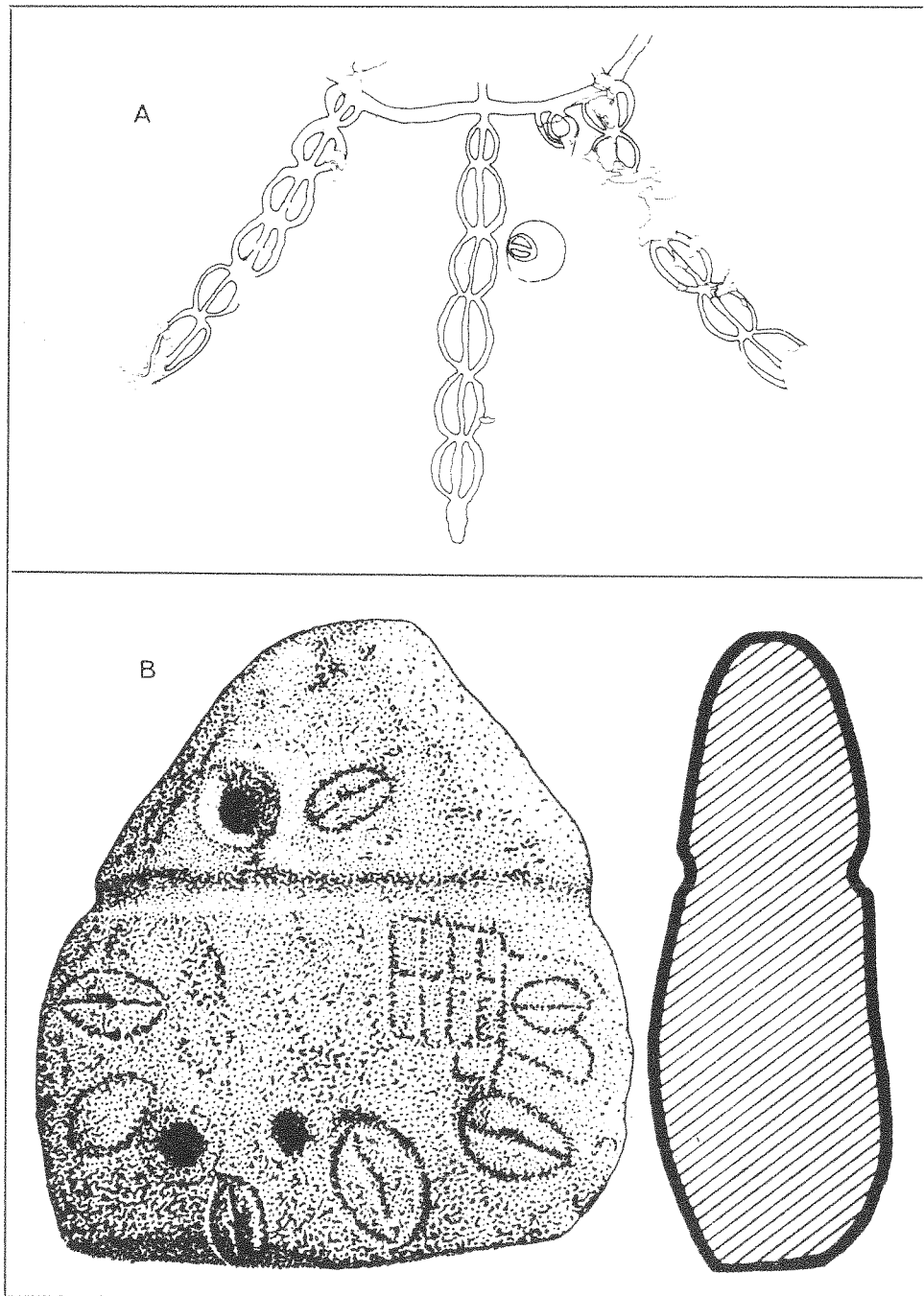
It may be compared with the Phoenician betyls or «the house of God» that in its mythology also means the name of the son of Uranus and his sister Gea, or, in another significant way, Betyl is the son of the Sky and the Earth, the son of the light and the darkness, of the *Chaos* and the *Cosmos*. From evidence, a menhir is the physical link between those two divided worlds. It is some kind of a third person that represents, links and contains the other two parts, as a whole.

Several of them, with phallic shape constructed in hard granite, perforate the earth, like the plough, also in stone, cut and provoke the fecundation of the land, are connected with the sexual act. «I am the Sky, says the husband, and you are the Earth» (Brhadaranyaka Upanisad, VI, 4, 20) a cosmic hierogamia repeated several times in the history of religions (Eliade, 1968, pp. 38-42).

But, in this third entity we also have sometimes the attributes of these two religious categories, that we cannot believe as a dualist religion but only as an aspect of megalithic dynamics, where the menhirs reproduce the Universe in this essence (*imago mundi*) imitating or repeating an archetype. We are thinking in the Bulhoa's menhir where we find an image of the Sun at the top and at the lower part, wavy lines, which perhaps represent water, involving a crosier. In this paradigmatic case, as we have pointed out, we are in the presence of the same dichotomic world, now more directly specified. He shows us the two complementary and opposite principles: the Sun and the water, the two greatest natural elements, so necessary for the prosperity of the food-producer communities.

Probably, the female sex is represented in some decorated phallic menhirs, where chains of connecting ellipses, drawn in contour or completely

Fig. 150  
 A) Vale da Lama; the decoration  
 ( $h=2m$ ); B) Menhir of Rodicol  
 ( $h=0,80m$ ) (After Gorbea, 1973,  
 272 and 276, fig. 71).



set off in relief, seems to substitute the wavy lines, integrating the same female principle and establishing the dualism based on the two opposite elements: female and male (Vale da Lama, Courela do Castanheiro and Caramujeira). Also three of the menhirs from Algarve (Caramujeira 1 and 15), have triangular figures linked to the phallic beltline, and in two of them they are intercalating the bands of wavy lines that run vertically along the sides; they seem to be also female sex figures to emphasize the female principle represented by the decoration and contrasts with the other principle, the male, giving by the clearly phallic shape of the menhir.

As to the cases of menhirs from Algarve and also as to some from Alentejo we have noted this semantic reason between form and decoration,

necessarily understood as an intrinsic category of a coherent religious structure. We note that the main decorative patterns with feminine significance, the bands of sinuous lines and the chains of connecting ellipses, are mutually exclusive, and we have not example at all showing both of those motifs.

The phallic menhir of Rodicol (Spain) (Fig. 150), that seems to us to belong to the same religious and ideological moment is also decorated with female motifs in form of ellipses, disposed side to side and not in a chain (Gorbea, 1973, pp. 272, 276).

The menhirs of Fondomil (Galicia) and of Pola de Allande (Asturias), are also decorated with wavy lines giving us a more complete extension of this religious phenomenon.

A similar ideological conception appears in some of the decorated passage graves in Northern and Central Portugal, in rock-art compositions from the *meridional period* of the Tagus River Complex and from painted rock-shelters of the Southwest Peninsula.

We find the Sun associated to wavy lines at Carapito, Antelas, also with a moon representation, Granja de Toniñuelo, and on a slab of unknown origin, today at Institute of Anthropology Dr. Mendes Corrêa, Oporto, where an anthropomorphic couple is also represented painted (Fig. 151).

Stylised representations of the Sun also associated with wavy and pointed lines, like in some of the Almendres' and Monte de Roma menhirs, are found at Peña Escrita de Tarbena (Alicante), Cueva de la Graja (Jimena de Jaén), Covacho del Moro (Soria), S. Servan and La Nogallera, all on painted rock-shelters (Breuil, 1933, 1935) (Fig. 152).

The Sun is associated with other anthropomorphic couples in the rock paintings of Los Buitres and Canforos de Peñarrubia (Jaen), on some of Fratel's rock engravings, on the River Tagus's banks, and with single anthropomorphic figures, generally phallics, like at El Retamoso, El Zarzalón, Cueva de los Letreros and also on several of the Tagus River rock engravings, where we have two very important examples in Fratel and Ficalho: phallic anthropomorphic figures supporting in their uplifted hands, the figure of a radiated Sun. This attitude identified as the orant, is the same as another more natural stylistic figure of S. Simão, belonging to the antecedent artistic period, which also with uplifted hands supports a dead deer. We have detected an important mutation in the prehistoric cult object, or in the form of his participation. We are on the frontier of a changing religious motif, of a changing artistic style and of a changing historical period (Fig. 152).

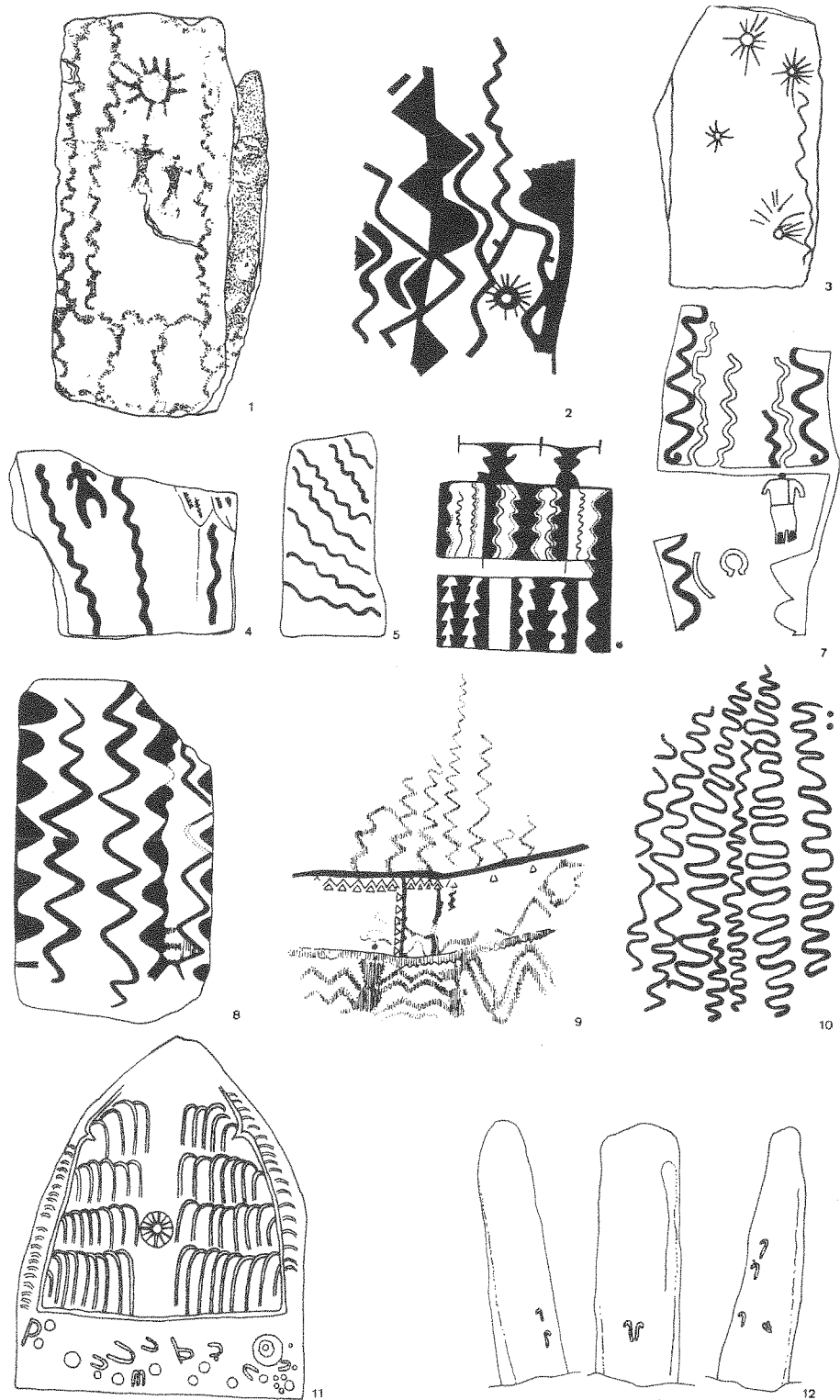
We are in the presence of the hunters tradition in neolithic times altered by the new religious beliefs of late neolithic-early chalcolithic communities, based on a kind of Solar religion or myth.

Certainly, an important religious implement is represented in the Bulhoa's menhir and has been interpreted as a crosier or a stick. We have found some parallels for this artifact, not only in the material culture, where the schist crosier is known, but also in the rock paintings and rock engravings. We find groups of crosiers at El Estanislado, La Silla, La Cimbarra, Cueva del Mediodía, Pilonos (Rio Palmonas), Palomas II and at the River Tagus Complex; they are associated with the single anthropomorphic figure at Peña-Tu, Monte Abraão and Pilonos, associated with couples at Peñon Amarillo and participating in a kind of ritual at La Fuente de los Molinos and Cueva de Los Letreros. At Fuente de Los Molinos an anthropomorphic figure in a dynamic movement supports in his left hand a crosier

Fig. 151

Megalithic Art: 1) Orthostat of unknown origin, today in the Institute of Anthropology Dr. Mendes Corrêa, Oporto ( $h=1,35m$ ); 2) Passage-grave of Antelas, Oliveira de Frades, Aveiro, orthostat n° 3 ( $h=2,2m$ ); 3) Carapito I, Aguiar da Beira ( $h=2,5m$ ); 4) Passage-grave of Padrão, Baltar, Oporto ( $h=0,53m$ ); 5) Passage-grave of Padrão, Baltar, Oporto ( $h=1,30m$ ); 6) Passage-grave of Pedralta, Côtá, Viseu, orthostat n° 2 ( $h=1,13m$ ); 7) Passage-grave of Antelas, Oliveira de Frades, Aveiro, orthostat n° 2 ( $h=2m$ ); 8) Passage-grave of Santa Cruz Chapel, Cangas de Onis, Asturias ( $h=2,25m$ ); 9) Passage-grave of Pedra Coberta, Jallas, Coruña, orthostat n° 1 ( $h=1,75m$ ); 10) Passage-grave of Roza das Mandias, tomb A, Muíño Pequeno, Vilalba, Lugo, orthostat n° 5 ( $h=1,65m$ ); 11) Passage-grave of Table des Marchands, Locmariaquer, Morbihan, head-stone ( $h=3m$ ); 12) Kermarquer menhir, Moustoirac, Morbihan ( $h=6,5m$ ).

1) after E. Shee, 1974, 113, fig. 4; 2) and 7) after Castro, Ferreira and Viana, 1957, pes V and V III; 3) after Leisner and Ribeiro, 1968, fig. 9; 4) and 5) after M. Corrêa, 1925-26, 128-136, figs 5 and 8; 6) and 8) after Breuil 1933, 59-62, fig. 37; 9) after G. Leisner, 1935, pl. 10; 10) after Someira, Varela and Rodriguez, 87 and 93, fig. 5; 11) after Breuil 1935, 107 and 108, fig. 61; after Breuil and Boyle, 1959, 109-112, pl. XXX; 12) after L'Helgouach, Bellancourt, Gallais and Lecornec, 1970, 514).



and is running towards another figure, acephalous, near a Sun that is associated with a wavy line.

A phallic figure almost naturalistically treated, with a strange composition on its head and having in each hand a crosier, is under a circle, certainly a Sun, at Cueva de Los Letreros (Fig. 152).

Are they some kind of medicine-men or shamans in a psychological

Fig. 152

Rock-Paintings  
and rock-engravings:

- 1) Peña Escrita de Tarbena, Alicante ( $b=0,09m$ ); 2) Cueva de La Graja, Jimena-de-Jaén ( $b=0,06m$ );
  - 3) Covacho del Moro, Monte Valonsadero, Sória; 4) San Servan, Abrigo VI ( $b=0,26m$ ); 5) Gabal, Vélez Blanco, Almería ( $b=0,07m$ );
  - 6, 7, 8) El Zorzálon, rock-shelter II, Batuecas ( $b=0,12m$ ); ( $b=0,15m$ ); rock-shelter I ( $b=0,07m$ ); 9) El Retamoso, Despeñaperros, Jaén ( $b=0,07m$ ); 10) Los Buitres, Peñalsordo, rock-shelter IX ( $b=0,12m$ );
  - 11) Canforos de Peñarrubia, Jaén ( $b=0,18m$ ); 12) La Fuente de los Molinos, Maimón, Vélez Blanco, Almería ( $b=0,40m$ );
  - 13) La Tabernera, Hoz del Río Frio, Sierra Morena ( $b=0,25m$ ); 14) Peña-Tu, Vidiago, Llanes, Asturias ( $b=0,10m$ ); 15) Passage-grave of Monte Abrado, Belas, Lisboa ( $b=0,17m$ );
  - 16) Peñon Amarillo, Solana del Pino, Sierra Morena ( $b=0,20m$ ); 17) Cueva de Los Letreros, Vélez Blanco, Almería ( $b=0,86m$ ); 18) La Silla, Abrigo Grande, Sierra de Hornachos, Badajoz ( $b=0,05m$ );
  - 19) El Estanislado, Cabeza de Buey ( $b=0,25m$ ); 20-21) La Silla, Abrigo Grande, Sierra de Hornachos, Badajoz ( $b=0,23m$ ); ( $b=0,07m$ ); 22) La Cimbarra, Poyo del Medio, 3th stone, Aldeaquemada, Jaén ( $b=0,20m$ );
  - 23) Cueva del Mediodia del Arabi, Yecla, Murcia ( $b=0,18m$ ); 24-25) Gabal, Vélez Blanco, Almería ( $b=0,08m$ ); ( $b=0,10m$ ); 26) Aral, Estrecho de Santonge, Almería ( $b=0,05m$ );
  - 27) Garábuey, Salamanca ( $b=0,35m$ ); 28) Vale do Tejo, S. Simão, Stone 158 ( $b=0,25m$ ); 29) Fratel, Stone, 126 ( $b=0,31$ ); 30) Ficalbo, Stone 12 ( $b=0,30m$ ); 31) S. Simão, Stone 158 ( $b=0,24m$ ).
- 1)-4), 6)-13), 16)-27), after Breuil, 1933 and 1935; 14) after Cabré; 15) after Almeida and Ferreira, 1966, fig. 2).



state, provoking the revelation, the extasis or waiting to communicate with natural elements using the croisier as a helping medium? Or are the croisiers only social and religious symbols of characterization? Other parallels for these so controversy objets are found also in the Tagus rock engravings where it is represented several times. At Cachão do Algarve the so-called croisier are composing a radiated Sun, substituting its rays (Fig. 152).

Similar representations of the croisier are also found engraved on several megalithic tombs and menhirs of Brittany, as at Petit-Mont, Mané-Rutual, Kermarquer and on the head-slab of Table-des-Marchands (Fig. 151) where, as in Bulhoa's menhir and in the composition already referred at Cachão do Algarve, is associated with the Sun.



Fig. 153  
Ceramic with symbolic decoration  
(eye and sun motives):

1) Tholos of Monte do Outeiro, Aljustrel, Beja; 2) Anta Grande do Olival da Pêga, Reguengos de Monsaraz, Évora; 3) 3-10, Los Millares, Almería.

1) after Schubart, 1965, fig. 2; 2) after G. and V. Leisner, 1951, pl. XXX; 3)-6) and 8)-10) after Breuël, 1935, 114-116, figs. 62, 64 and 65; 7) after Almagro and Arribas, 1963, pl. XVI).



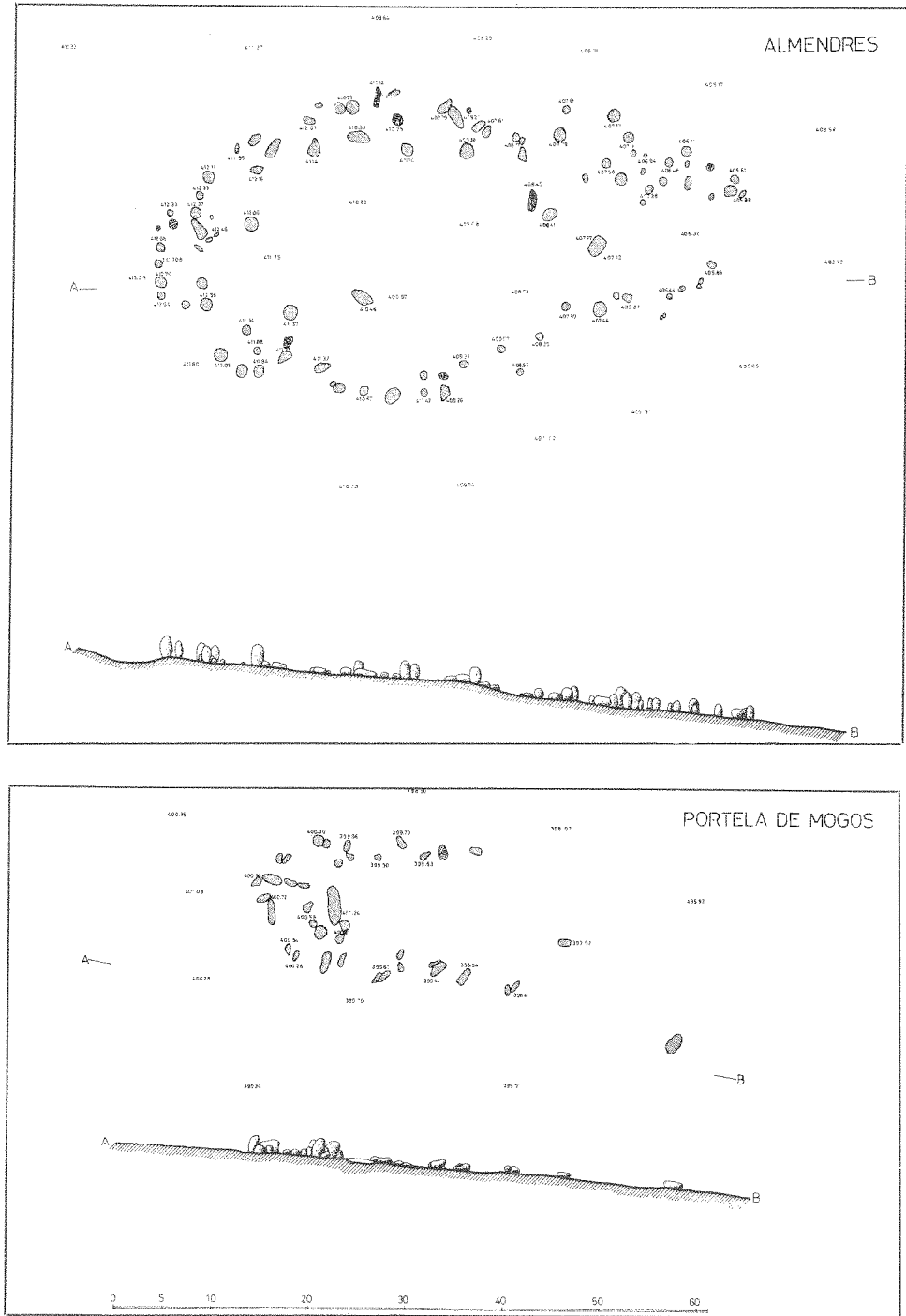
Also some of Languedoc's anthropomorphic statues show on their chest a similar object, representing the early ones male figures, and showing once more the association of those artifacts with male figures or with male symbols as the Sun.

An amazing quantity of Sun representations are found in the Early-Chalcolithic of the South-Western Iberian Peninsula, on decorated ceramics, schist plaques, phalanges and other idol-figures having sometimes Sun figures associated in pairs like eyes, anthropomorphising those artifacts, some of them also with female sex representations (Fig. 153).

As we have seen, strong connections between the different magic-religious objects are detected on the Portuguese menhirs and in their association with the cultural context. A more developed study of mobil art, rock-art scenes and archaeological contexts is necessary to continue a research on such important period of ideological-religious and iconographical innovation, situated in the Late Neolithic-Early Chalcolithic (IV-III millennium B.C.), when the first metalworks appeared and penetrated by the valleys of the great rivers into the Southern Iberian Peninsula.

The chronology of the portuguese menhirs has some difficulties concerning his archaeological contexts: in the North of Portugal and in Upper Alentejo, his distribution shows us a clear association with some passage graves. The menhirs of Luzim, S. Paio de Antas, Granja de S. Pedro and Vale de Rodrigo, are directly in context with passage graves or his barrows.

Fig. 154  
Cromlechs of Almendres and Portela  
dos Mogos (after Pina, 1971).



Vale de Rodrigo is a very special case where an Early Chalcolithic tomb of dolmen type is covered with a false vault structure of *tholos* type dated from the beginings of the III millenium.

Granja de S. Pedro maybe comparable to other monument of his type, like Carapito I, dated from the C-14 in  $2900 \pm 40$  B.C. (GrN-5110) and  $2640 \pm 65$  B.C. (GrN), decorated with Sun figures and wavy lines as we have already seen (Leisner and Ribeiro, 1968).

At Caramujeira and Areias das Almas, a late occupation of this settle-ments gives to the menhirs a datation in the late of the IV millenium, early times of the III B.C., a little more older that Vale-de-Rodrigo, and without

clear chalcolithical materials (Monteiro and Gomes, 1978; Gomes, Monteiro and Serrão, 1978).

It seems that the Portuguese menhirs are integrated in the cadre of the material expression of an ideological-religious belief, which at about the same time in the Late Neolithic-Early Chalcolithic (IV-III millenium), were found in several parts of the country. Concluding we believe that two groups of opposite elements of significant categories were defined and have different but complementary religious value: cosmos, light, Sun, stone, male, phallic form and chaos, darkness, earth, Moon, water, female and pubic triangle. Menhirs are the physical way of embodiment of two such groups, they are excellent propiciatory artifacts, linked with sky and astronomical phenomena and with earth and the world of the dead. So they are also associated with megalithic grave structures or with their barrows.

As we can learn from the agricultural cycles, life is a continuum, where the dead are an integrated part, and necessary for rebirth.

Menhirs are the third person born from the Earth and from the Sky; as the natural outgrowths, they have two dicotomic principles and they are also autonomous, a complete individuality able to germinate life.

## RÉSUMÉ

Premièrement l'auteur présente les caractéristiques structureaux, formelles et décoratives des menhirs portugais, ainsi comme une tentative d'interprétation religieuse de ces monuments dont le cas paradigmatique sera le menhir de Bulhoa.

Leur thématique décorative est étudiée avec d'autres manifestations artistiques et religieuses de la même époque (Neolithique Final - Chalcolithique Inicial, IV-III millénaire A.C.), surtout avec certaines décorations dolmeniques, avec quelques incisions rupestres de la vallée du Tage et quelques peintures des abris du Sud-ouest de la Péninsule Ibérique, ainsi comme avec l'art mobile de la phase plus évoluée du mégalithisme de l'Haut-Alentejo. Deux principes opposés mais complémentaires sont constatés dans la dynamique de la religion mégalithique de cette zone du pays: un est représenté par la lumière, le ciel, le soleil, la pierre, le phallos et le principe masculin, l'autre par l'obscurité, la terre, l'eau, le principe féminin et le triangle pubien.

Les menhirs seront le moyen physique de corporisation d'une religion qui a des aspects dualistes. Les menhirs sont des excellents objets propiciatoires liés avec le ciel, et ses phénomènes astronomiques et avec la terre et son monde des morts.

## SUMMARY

The author starts giving us a general view of structural, formal and decorative characteristics of the Portuguese menhirs.

As well as, he gives a religious approach to this kind of monuments, that the Bulhoa's menhir is the paradigmatic example.

Their decorative patterns were studied in relation with others artistic and religious manifestations belonging to the same epoch, (Late Neolithic-Early Chalcolithic; IV-III millenium B.C.), as certain decorated passage graves, some rock-art from the Tagus River Complex, some paintings from the rock-shelters of South-West Iberian Peninsula, as some mobile-art from the Late Megalithic context of the Upper-Alentejo.

Two very important principles, opposed but complementary can be found in the dynamic of the megalithic belief, in this zone of the country: Light, sky, sun, stone, male, phallus and darkness, earth, moon, water, female, pubic triangle.

Menhirs are the physical way of embodiment of two such groups. They are excellent propiciatory artifacts, linked with sky and astronomical phenomena and with earth and the world of the dead. So they are also associated with megalithic grave structures or with their barrows. As we can learn from the agricultural cycles, life is a continuum, where the dead are an integrated part, and necessary for rebirth. Menhirs are the third person born from the earth and from the sky; they have the two dicotomic principles and they are also autonomous, a complete individuality able to germinate life.

REFERENCES

- ALMAGRO, M. and ARRIBAS, A.  
 1963 *El Poblado y la Necrópolis Megalíticas de Los Millares*, Bibliotheca Praehistorica Hispana, Vol. III, 475 pp., 28 figs., CLXXXVIII ests., Madrid.
- ANATI, E.  
 1977 «Origine e significato storico-religioso delle statue-stele», *Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici*, Vol. XVI, pp. 45-56.
- ACOSTA, P.  
 1968 *La Pintura Rupestre Esquemática en España*, Memorias del Seminário de Prehistoria Y Arqueologia, Salamanca, 250 pp., 61 fig., 22 maps.
- ALMEIDA F. and FERREIRA, O.V.  
 1966 «Descoberta das Primeiras Insculturas com figuração humana estilizada nos arredores da Idanha-a-Velha», in *Lucerna*, Vol. V., (Actas do IV Colóquio Portuense de Arqueologia), pp 425-433, 4 ests.
- 1971 «Um monumento pré-histórico na Granja de S. Pedro (Idanha-a-Velha)» in *Actas do II Cong. Nac. de Arq.* (Coimbra, 1970), Vol. I, pp. 163-168.
- ARNAL, J.  
 1976 *L'art, La Préhistoire Française*, tomo II, Les Civilisations Néolithiques et Protohistoriques de la France, pp. 211-221.
- BAPTISTA, A.M., VARELA GOMES, M., de SANDE LEMOS, F., MARQUES, T., MARTINS, M., PINHO MONTEIRO, J., RAPOSO, L.F., SERRÃO, V.M., SILVA, A.C., QUEROL, M.A. and SERRÃO, E.C.  
 1974 «O complexo de arte rupestre do Tejo processos de levantamento» in *Actas do III Cong. Nac. Arq.* (Porto, 1973), pp. 293-323.
- BARATA, J.P.  
 1965 «O menir da Meada», in *Ethnos*, Vol. IV, pp. 139-140.
- BREUIL, H.  
 1933 *Les Peintures Rupestres Schématiques de la Péninsule Ibérique*, I Au Nord du Tage, Imprimerie de Lagny, 76 p., 40 figs., XXIV ests.
- 1933 *Les Peintures Rupestres Schématiques de la Péninsule Ibérique*, II Bassin du Tage, Imprimerie de Lagny, 192 pp., 50 figs., XLII ests.
- 1933 *Les Peintures Rupestres Schématiques de la Péninsule Ibérique*, III Sierra Morena, Imprimerie de Lagny, 125 pp., 54 figs., LIX ests.
- 1935 *Les Peintures Rupestres Schématiques de la Péninsule Ibérique*, IV, Sud-Est et Est de l'Espagne, Imprimerie de Lagny, 166 pp., 90 figs., XIV ests.
- BREUIL, H., and BOYLE, M.E.  
 1959 «Quelques dolmens ornés du Morbihan, Essai de déchiffrement de leurs décorations», in *Préhistoire*, XIII, 145 pp., 93 figs., XI ests.
- CASTRO, A., FERREIRA, O.V. and VIANA A.  
 1957 «O dólmen pintado da Antelas (Oliveira de Frades)», in *Comunicações dos Serviços Geológicos de Portugal*, XXXVIII, fasc. II, pp. 325-346, XI ests.
- CORRÊA, M.  
 1924 *Os Povos Primitivos da Lusitânia*, Porto, 390, pp., 53 figs.
- 1925 «As pinturas do dólmen do Padrão (Vandoma)», in *O Archeologo Português*, Vol. XXVII, pp. 128-136.
- 1928 «Novos documentos sobre a arte pré-histórica em Portugal», in *Revista Antropológica*, pp. 169-176.
- CORREIA, V.  
 1972 *Obras*, Vol. IV, Estudos Arqueológicos, Acta Universitatis Coimbragensis, 338 pp., Coimbra.
- ELIADE, M.  
 1968 *O Mito do Eterno Retorno*, Edições 70, 174 pp., Lisboa.
- FERREIRA, S.R.  
 1875 *Antiguidades do Porto*, Porto, 164 pp.
- GIOT, P.-R.  
 1967 «Le mégalithisme», in *La Préhistoire Française*, tomo II, Les Civilisations Néolithiques et Protohistoriques de la France, pp. 203-210.
- GIOT, P.R., L'HELGOUACH J., and MONNIER, J-L  
 1979 *Préhistoire de la Bretagne*, 444 pp., Rennes.
- GOMES, M.V., MONTEIRO, J.P., and SERRÃO E.C.  
 1978 «A estação pré-histórica da Caramujeira, Trabalhos de 1975/76», in *Actas das III Jornadas Arqueológicas da Associação dos Arqueólogos Portugueses*, 1977, Vol. I, pp. 33-72.
- GONÇALVES, J.P.  
 1970 «Menires de Monsaraz», in *Arqueologia e História*, 9ª série, Vol. II, pp. 151-176.
- 1972 «Arte Rupestre de Monsaraz», in *Arquivos do Centro Cultural Português* (F. Calouste Gulbenkian), Vol. V, pp. 489-502.
- 1975 «Roteiro de alguns megálitos da região de Évora», in *A Cidade de Évora*, n. 58, pp. 241-261.
- 1976 «O núcleo de menires da Casbarra», in *A Defesa*, ano LIV, n° 2782 (3 de Nov.).
- GONÇALVES, V. dos S.  
 1978 «Para un programa de estudo do neolítico en Portugal», in *Zephyrus*, Vol XXVIII-XXIX, pp. 147-162.
- GORBEA, M.A.  
 1970 «Las fechas del C-14 para la Prehistoria y la Arqueologia peninsular», in *Trabajos de Prehistoria*, nueva série, Vol. 27, pp. 9-43.
- GORBEA, M.J.A.  
 1968 «Los "Idolos Betilos" del Bronce I Hispano: Sus Tipos Y Cronologia», in *Trabajos de Prehistoria*, Vol. XXV, 83 pp., 23 figs., IX ests.
- 1973 *Los Idolos del Bronce I Hispano*, Bibliotheca Praehistorica Hispana, Vol. XII, Madrid, 354 pp. 98 figs. 57 ests.
- GROSSO, R.  
 1968 «Un aspect du culte solaire dans l'art schematique Nord-Mediterraneen, l'association des signes soléiformes et des signes anthropomorphes», in *Travaux de l'Institut d'Art Préhistorique*, Vol. X, pp. 104-135.
- HENRIQUES, F.J.R.  
 1974 «Recinto megalítico de Fonte Fundeira (Castelo Branco)», in *Jornal da Beira Baixa*, n° 1919 de 29 de Junho de 1974.
- JORGE, V.M. de O.  
 1977 «L'Architecture Megalithique - Menhirs du Portugal», in *Actes du Colloque du 150<sup>e</sup> Anniversaire de la Société Polymathique du Morbihan*, Vannes, pp. 99-124, 1 fig.

- LEISNER, G.  
1935 «Die Malereien Des Dolmen Pedra Coberta», in *Ipek*, pp. 23-44.
- 1944 «O dólmen de falsa cúpula de Vale-de-Rodrigo», in *Biblos*, Vol. XX, pp. 1-30.
- 1951 *Antas do Concelho de Reguengos de Monsaraz, Materiais para o estudo da cultura megalítica em Portugal*, Instituto de Alta Cultura, 322 pp., 7 figs., LXIII ests., Lisboa.
- 1956 *Die Megalithgräber der Iberischen Halbinsel - der Western*, Madrider Forschungen, vol. I, t. 1 (VIII+122 pp., 80 Ests.); t. 2 (XI+349 pp., 101 ests.), Verlag Walter de Gruyter & C. Berlin.
- LEISNER, V. and RIBEIRO, L.  
1968 «Die dolmen von Carapito», in *Madrider Mitteilungen*, Vol. 9, pp. 11-62.
- L'HELGOUACH, J.  
1976 «Les civilisations néolithiques en Armorique», in *La Préhistoire Française*, tomo II, Les civilisations Néolithiques et Protohistoriques de la France, pp. 365-374.
- L'HELGOUACH, J., BELLANCOURT, G., GALLAIS, C., and LECORNEC, J.  
1970 «Sculptures et gravures nouvellement découvertes sur des mégalithes de l'Armorique», in *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, t. 67, pp. 513-521.
- MARSILLE, L.  
1936 «Le menhir et le culte des pierres», in *Bulletin de la Société Polymathique du Morbihan*, Vannes, 67 pp.
- MONTEIRO J.P., and GOMES, M.V.  
1978 «Os menires da Charneca do Vale Sobral (Nisa)», in *Revista de Guimarães*, Vol. LXXXVII, pp. 189-206.
- NIEL, F.  
1972 *Dolmens et Menhirs*, Presses Universitaires de France, 122 pp., 23 figs.
- 1976 *Connaissance Des Mégalithes*, Robert Laffont, 330 pp.
- OCTOBON, C.  
1931 «Enquête sur les figurations Néo- et Énéolithiques, Statues-menhirs, stèles gravées dalles sculptées» in *Revue Anthropologique*, tomo XLI, pp. 297-365.
- PEREIRA, B.E.  
1962 *Vestígios do culto das pedras no Norte de Portugal*, *Actas do XXVI Congresso Luso-Espanhol para o Progresso das Ciências*, Porto, 7 pp.
- PINA, H.L.  
1971 «Novos monumentos megalíticos do distrito de Évora», in *Actas do II Cong. Nac. de Arq.* (Coimbra, 1970), Vol. 1, pp. 151-162.
- PROENÇA Junior, F.T.de  
1905a «Notice sur la préhistoire de Beira Alta et sur deux monuments trouvés en Portugal», in *Congrés Préhistorique de France*, pp. 282-285.
- 1905b *Notice sur deux monuments épigraphiques*, 14 pp., Coimbra.
- SÁA, M.  
1967 *As grandes vias da Lusitânia*, Vol. VI, Lisboa, 326 pp., 19 figs.
- SANTOS, M.F. dos  
1974 «Dolmens et menhirs de l'Alentejo, le grand plateau du mégalithisme portugais», in *Les Dossiers de l'Archéologie*, n° 4, pp. 10-18.
- SCHUBART, H.  
1965 «Zwei Belegungs-Phasen Im Kuppelgrab Vom Monte do Outeiro Bei Aljustrel in Portugal», in *Madrider Mitteilungen*, 6, pp. 65-73.
- SCHULTEN, A.  
1952 *Estrabão, Geografia da Iberia*, Fontes Hispaniae Antiquae, fasc. VI, Barcelona, 321 pp.
- 1955 *Avieno, Ora Maritima*, Fontes Hispaniae Antiquae, face I, Barcelona, 200 pp.
- SERRÃO, E., C., de SANDRE LEMOS, F., PINHO MONTEIRO, J., and QUEROL, M.A.  
1973 «Notícia de Novas descobertas no complexo de arte rupestre do vale do Tejo», in *Actas das II Jornadas Arq. da Ass. dos Arq. Port.* (Lisboa, 1972), Vol. I, pp. 159-169.
- SERRÃO, E.C., de SANDE LEMOS, F., PINHO MONTEIRO, J., QUEROL, M.A., LOPES S.P., and JORGE, V.O.  
1972 «O complexo de arte rupestre do Tejo (Vila Velha de Ródão-Nisa); notícia preliminar», in *Arqueologia e História*, 9ª série, Vol. IV, pp. 349-397.
- SERRÃO, E. C., de SANDE LEMOS, F., PINHO MONTEIRO, J. and QUEROL M.A.  
1973 «Notícia de Novas descobertas no complexo de arte rupestre de vale do Tejo», in *Actas das II Jornadas Arq. da Ass. dos Arq. Port.* (Lisboa, 1972), Vol. I, pp. 159-169,
- SHEE, E.  
1974 «Painted Megalithic Art in Western Iberia», in *Actas do III Congresso Nacional de Arqueologia*, Vol. I, pp. 105-123.
- SONEIRA, S.R., VARELA J.M.V. and RODRIGUEZ, J.V.  
1976 «Três túmulos megalíticos com grabados en el termino municipal de Villalba (Lujo)», in *Gallaecia*, n° 2, Ediciones des Castro, pp. 87-97, 12 figs e 8 ests.
- VASCONCELLOS J.L. DE  
1942 *Etnografia Portuguesa-Tentame de Sistematização*, Vol. III, Lisboa (Imprensa Nacional), VII+796 pp., 184 figs.
- VEIGA, S.F.M. E. da  
1879 *Antiguidades de Mafra, Historia e Memorias da Academia Real das Sciencias Moraes, Politicas e Bellas-Letras*, Nova Série, tomo V, parte I, 115 pp.
- 1891 *Antiguidades Monumentaes do Algarve*, Vol. IV, Imprensa Nacional, Lisboa.
- ZBYSZEWSKI, G., FERREIRA, O.V., NORTH, H.R. and LEITÃO, M.  
1977 «Nouvelles Découvertes de Cromlechs e de Menhirs au Portugal», in *Comunicações dos Serviços Geológicos de Portugal*, tomo LXI, pp. 63-73, 16 figs.
- WHITTLE, E.H. and ARNAUD, J.M.  
1975 «Thermoluminescent dating of Neolithic and Chalcolithic pottery from sites in Central Portugal», in *Archaeometry*, Vol. 17, pp. 5-24.



## THE «PIEDRA LABRA» ROCK ENGRAVINGS OF CERCOS VIEJO (ALMERIA, SPAIN)

Garcia del Toro, J.R., Murcia, Spain

### SUMMARY

The «Piedra Labra» is located along the mule-track linking the villages of Cercos and Cercos Viejo, in the midst of the Sierra de Los Filabres in the province of Almeria. The track follows the Rio Cercos Valley at about 80 m. above the level of the river-bed. The engravings are on two rocks of greyish metamorphic slate, which flakes easily; the rocks themselves being about 3 metres apart. Rock n. 1 contains only one engraved surface while rock n. 2 contains five which have been attributed the letters A, B, C, D, and E. The «Piedra Labra» has at times been given the name of «Written Rock» or «Moorish Rock» by the local inhabitants, the latter name being accounted for by popular habit of calling «moorish» anything ancient or rare. These are not deep engravings but shallow hammerings or chisellings, and most are only visible under light at certain times of day.

The subjects include:

- «Phi» shaped human figures with hands on hips, and idoliforms
- Quadrupeds; a bull, goats and asses
- Mounted warriors
- Two carts with four-spoked wheels
- Two six-pointed stars
- Various shapes much as horseshoes, «P» s, etc.

The significance of these figures will be discussed.

### RIASSUNTO

Il sito di Piedra Labra è ubicato lungo la mulattiera che congiunge i villaggi di Cercos e Cercos Viejo, nel mezzo della Sierra di Los Filabre. Il sentiero segue la Valle del Rio Cercos a circa 80 metri sopra il letto del fiume. Le incisioni sono su due rocce di ardesia metamorfica grigia, facilmente squamabile. Le rocce distano fra loro circa 3 metri. La roccia n. 1 contiene un solo tipo di istoriazioni mentre la n. 2 ne contiene 5, classificate con le prime 5 lettere dell'alfabeto. Gli abitanti del luogo hanno dato alle rocce il nome di «Roccia delle scritte» o «Roccia moresca». Quest'ultimo termine viene usato nella regione per ogni cosa ritenuta rara o antica. Le incisioni non sono profonde, ma a martellina e scalpellina leggera. La maggior parte delle figure sono visibili soltanto in particolari condizioni di luce. Sono presenti:

- figure umane a phi, o con le mani appoggiate ai fianchi e idoliformi.
- quadrupedi: un toro, capre e asini.
- guerrieri a cavallo.
- due carri con ruote a 4 raggi.
- due stelle a sei punte.
- varie figure di cui molte a forma di ferro di cavallo, di P, S, etc.

Viene discusso il significato di queste figurazioni.

## RÉSUMÉ

La pierre «Labra» se trouve sur le chemin de terre battue qui lie le petit village de Chercos à celui de Chercos Viejo, en pleine Sierra de Los Filabres, province d'Almeria. Ce chemin suit, sur une hauteur de 80 mètres, la vallée du Chercos (fleuve). Les gravures se trouvent représentées sur des roches métamorphiques éloignées les unes des autres de trois mètres. La roche n. 1 ne présente qu'un seul panneau incisé; la roche n. 2 offre cinq panneaux gravés que nous avons identifiés par les lettres A,B,C,D, et E. En réalité il ne s'agit pas d'incision très profondes, mais plutôt de traits piquetés ou martelés et très superficiels, ne pouvant être vus que par un effet de contre-jour ou bien à certaines heures de la journée. En ce qui concerne les thèmes représentés, ils sont divers:

- Des figures humaines en «PHI», dites «bras en aile» («brazos en asa») ou bien «idoliformes».
- Des quadrupèdes: un taureau, des chèvres, des ânes.
- Des guerriers à cheval.
- Deux (2) chars à roues de quatre, rayons.
- Deux étoiles de six pointes.
- Des signes divers en «P», en fer à cheval et autres.



## COPPELLE, PALETTE, PROTOERPICI

Probabili simboli rituali del debbio (ignicoltura): una tecnica di caccia-allevamento-coltivazione predominante sulle Alpi, dalla preistoria al medioevo.

Forni Gaetano, Milano, Italia

PARTE I  
*I dati ecologico-ergologici*  
*Considerazioni concettuali*

*Nuove analisi per una più adeguata interpretazione delle civiltà protocoltivatrici.* Il problema che lascia perplesso anche il più comune uomo di cultura interessato alla preistoria è la mancanza di documentazione ergologica specifica, riguardante i primi stadi dell'economia coltivatrice. Questa dovette essere comunque imponente se, come ci informano i paleobotanici: «(a cominciare dalla fine del Mesolitico e soprattutto nel Neolitico)... il polline delle piante arboree diminuisce rapidamente... e noi troviamo in sua vece un brusco incremento del polline delle piante erbacee, e l'emergenza dei cereali e di nuove piante ruderali e infestanti, in particolare la Piantaggine, l'erba che gli Indiani del Nord America chiamarono 'l'impronta dell'uomo bianco'» (Iversen, 1956, p. 36). Ciò significa che gli indirizzi seguiti dagli archeologi per documentare questi primi stadi dell'agricoltura: la deludente ricerca di zappe e strumenti affini di pietra o d'osso, che in realtà non vengono quasi mai reperiti, come essi stessi riconoscono (Rittatore Vonwiller, 1972, p. 113), mancano evidentemente di fondamento, per cui occorre seguire altre piste d'indagine, con nuove ipotesi di lavoro, nuove impostazioni.

Il pensare che l'incipiente agricoltore fosse un coltivatore alla zappa è dovuto al fatto che l'archeologo è portato, dalla sua esperienza culturale di europeo moderno, a proiettare agli albori dell'agricoltura il contadino, per lui ancora primitivo, di certi piccoli poderi terrazzati, mediterranei o alpini privi di aratro (Grassi, 1976, p. 473) a causa dell'eccessiva pendenza o ristrettezza e asperità dei campicelli, sostituendo la lama di ferro del piccolo coltivatore mediterraneo con quella foggata nel materiale più duro a disposizione dell'incipiente agricoltore preistorico: l'osso o la pietra.

Il mancato reperimento degli strumenti ipotizzati significa allora che questi impostava la sua attività coltivatoria secondo modalità, tecniche, strumenti del tutto diversi.

*L'interpretazione di incisioni preistoriche su roccia di incerta comprensione.* Queste nuove analisi, queste diverse visuali d'indagine possono anche suggerire interpretazioni più adeguate di incisioni preistoriche su roccia sinora di difficile o controversa spiegazione, come le coppelle e le palette di Valcamonica, gli erpici furciformi e rastriiformi di Valtellina e Valcamonica, quelli scaliiformi di Monte Bego, le mappe punteggiate di Valcamonica e Monte Bego, e così via.

Ma per proporre nuove prospettive d'indagine occorre innanzitutto esaminare in chiave ecologico-storico-religiosa il comportamento e il contesto in cui operavano i primi coltivatori, onde partire con una corretta ed obiettiva impostazione.

*L'uomo preistorico come fattore ecologico.* Le scienze fitoecologiche e la genetica vegetale hanno posto in evidenza che la flora di un dato territorio o località (nicchia ecologica) ha una costituzione e si evolve non solo a seconda delle specifiche condizioni di suolo e di clima, ma altresì a seconda delle popolazioni animali che vi abitano.

Tra queste certamente la più dinamica dal punto di vista ecologico è quella umana. Anderson (1956) riunisce in quattro categorie i modi con cui l'uomo pre-agricoltore modificava, in relazione alla flora, l'ambiente: a) costituendo depositi di rifiuti; b) con il calpestamento del suolo, c) mediante la radurazione di boschi e macchie con strumenti meccanici e d) soprattutto con il fuoco.

Aggiungerei due altri modi di condizionamento ecologico: e) la raccolta dei vegetali; f) la caccia, in quanto, rivolta generalmente ad animali erbivori, ne riduceva il carico sulla vegetazione.

Ovviamente, l'influenza dell'uomo preistorico sull'ambiente e quindi l'intensità della sua pressione selettiva ed evolutiva erano in relazione con il grado di sedentarietà (che ovviamente concentrava e localizzava gli effetti della presenza umana) e il livello d'efficacia degli strumenti tecnici posseduti ed impiegati.

*Il fuoco, il più sconvolgente e diffuso strumento ad effetto ecologico, impiegato dall'uomo preistorico.* Narr (1956, p. 411 e 1966 p. 77) giustamente considera la capacità dell'uso del fuoco un criterio che, accanto e dopo quello del possesso del linguaggio e quello delle tecniche di produzione, di manufatti, ci permette di distinguere lungo l'arco evolutivo l'essere umano da quello ancora a livello animale. Poiché la più antica documentazione sull'uso del fuoco è da scriversi al *Sinanthropus*, ciò significa che almeno un quarto di milione di anni fa si conosceva l'uso del fuoco (Stewart, 1956, p. 117), ma è evidente che potrebbero reperirsi testimonianze ancor più antiche (Narr, 1956, p. 411). Dalle tradizioni ancora conservate presso le popolazioni attuali a livelli tecnici pre-coltivatori si evidenzia (Bartlett, 1956, p. 693) come il fuoco, oltre che come mezzo di difesa contro le fiere, gli insetti, ecc., strumento di riscaldamento e di cottura dei cibi, *sia ampiamente impiegato per snidare la selvaggina e attiarla con la tenera erba, i delicati virgulti che rispuntano nella steppa e nella boscaglia incendiate.* Presso popolazioni coltivatrici e allevatrici di tutti i continenti, compresa l'Europa, prima della rivoluzione industriale il fuoco era lo strumento fondamentale per radurare la foresta e la boscaglia e trasformare le aree così acquisite in orti, campi, prati e pascoli. È in questo modo che grandissima parte delle terre disponibili dei cinque continenti sono state disboscate e messe a cultura. Immane è la documentazione raccolta al riguardo: oltre ai tre volumi di sola bibliografia del Bartlett (1955, 1957, 1961), ricordiamo per l'Europa la ricerca dello Steensberg (1955) e le recenti opere del Sigaut (1975) e dello Schneiter (1970). Per gli altri continenti, si veda Kuhnholz-Lordat (1939) e Aubreville (1949), e ancora Steensberg (1955).

L'impiego del fuoco come tecnica di caccia-allevamento-coltivazione nell'area europea e alpino-padana in particolare. Intere, amplissime regioni nel cuore delle Alpi e della Scandinavia hanno acquisito il loro nome attuale dalla tecnica di caccia-allevamento-coltivazione con il fuoco. Svizzera e Svezia derivano infatti la loro denominazione attuale da (Brand) *Schwizen*, (Brand) *Schweden*, cioè paesi, radure (aperte con il fuoco). Infatti Schneiter (1970, p. 49, 52) documenta come tali denominazioni risalgano a termini dell'antico germanico, quali il gotico *svith*, da collegarsi con i termini successivi *suedan* e *suiz* come pure col dialettale *Schwenden*, con lo svedese *swedje* (da cui *Swedjeland*) e con l'antico inglese *swidden*, ora utilizzato dagli etnologhi e paletnologhi come termine internazionale per designare tale tipo di economia (Sigaut 1975, pag. 180). Ancora oggi la celebrazione della festa nazionale per la fondazione della Confederazione Elvetica è celebrata con i falò sulle montagne, e la località storica ove avvenne tale fondazione si chiama *Rütli* (*Grütli*) = bruciato.

Ma anche l'Italia alpina e padana è ricchissima di tale documentazione. L'antica toponomastica e microtoponomastica, solitamente di origine preromana, talora preindeuropea, ci evidenzia un gran numero di località che traggono la loro denominazione dall'uso del fuoco a scopo di caccia-allevamento-coltivazione.

1. Innanzitutto i toponimi *Debbio* (La Spezia), *Debbia* (Reggio Emilia), in dialetto *Debe(duse)* (La Spezia), spesso linguisticamente modificati come *Bovecchio* (La Spezia), «*ndebovecio*», cioè «in debbio vecchio» (secondo informazioni di R. Formentini), diffusi su tutto l'Appennino ligure-tosco-emiliano, ma con diramazioni sino alla Corsica ed alla Sardegna. In essi «debbio» da *tepa* (*deba*), voce ancor più antica (preindeuropea secondo il Meyer-Lübke e altri Autori) e diffusa (dalla Padania alla Calabria e alla penisola iberica), cioè stoppia, zolla, cotica erbosa, o più precisamente: «*terra inculta et viridi cespite coperta*» (Du Cange), che appunto era oggetto di combustione per la messa a cultura. La denominazione compare più volte nella *Tavola di Veleia* (I sec. d.C.), con il riferimento a *Debelis* (ad es. «fund. Metilianum Lucil. Anneianum cum casis et silvis et meridib(us) et debelis qui est in Veleiate Pag (o) Ambitrebio» - CIL - XI - 1147), con cui si designavano gli appezzamenti marginali sfruttati con il fuoco alla fine del riposo, anziché con la più impegnativa pratica del maggese (Sereni 1955a). Quest'ultimo implicava infatti, come è noto, ripetute arature durante il riposo.

Alla diffusione del termine «debbio» anche nell'area toscana si deve la sua attuale introduzione come voce agronomica «italiana».

2. Diffusissimi nelle zone montuose della Padania occidentale e centrale, dal Piemonte sino a Padova e Vicenza, sono i toponimi *Motte*, *Motti*, *Mottera*, *Motta*, che in qualche caso possono avere origine diversa, ma più generalmente si riferiscono ai mucchi di zolle, cespi di ramaglie, costituiti nei campi al fine di abbruciarli. Significativa al riguardo la traduzione di *mota*, *motera*, *motass* = debbio, fornello, che dà V. di Santalbino nel suo Dizionario Piemontese. E specifica: *fe d'motere* = debbiare.

Anche questi toponimi sono antichissimi e, per la più parte degli Autori, pre-indeuropei (Battisti-Alessio, Meyer-Lübke), come conferma l'estrema ampiezza dell'areale. Infatti abbiamo nell'antico tedesco *motten* = radurare, dissodare, bruciare, cioè appunto debbiare.

Termini dialettali affini sono *mutten*, *muttlen* (Steensberg, 1955), pag. 98). In Francia, *faire des mottes* = debbiare è usato dalla Provenza alla Costa del Nord (Sigaut, 1955, p. 178/9).

3. Ma la documentazione più interessante ci è offerta dalla storia dei termini *Furnus*, *Furna*, *Furnil* da *(Ca)verna*, *(ca)ferna*, *(Ca)furna* significanti originariamente (Meyer-Lübke, voce *Furnus*) caverna, come si desume anche dal fatto che questo significato si conserva ancora nelle regioni periferiche, ad es. in Portogallo, ma anche qua e là altrove, ad es. nel Friuli, ove *For* = caverna (Olivieri, 1961, p. 130), poi cavità infocata, forno.

Ma come avvenne tale trapasso semantico? Proprio con il debbio: le *motte* di cespi e di ramaglie, specie se umide, dovevano esser disposte a grotta, nel cui interno si ponevano rami più secchi, paglie, che bruciando, formavano una cavità infocata, appunto il *(ca)furnus*. È soprattutto nella Francia alpina e nel Massiccio Centrale, nel Giura, nella Provenza, che debbiare si esprime (Sigaut, 1975, p. 179) come *fournachage*, *faire des fournaches*, *des fournelles* (*fournelage*).

Ma questo termine è diffuso anche in Liguria, in Piemonte e nella Padania montuosa centro-occidentale ove nel medioevo è documentato il termine arcaico latinizzato di *fornelare* (Rossi, 1896) usato poi anche in italiano: «fare fornelli», come sinonimo di «debbiare».

Con la successiva introduzione delle tecniche di fusione dei minerali per l'estrazione dei metalli, di cottura delle ceramiche e del pane, l'originario *(ca)furna* del disboscamento divenne, in epoche più tardive, il forno metallurgico, il forno del vasaio. Ma nelle campagne, ancora nel medioevo, seguendo una tradizione preromana, i dissodatori, i disboscatori erano chiamati *forneroni*, o anche *quei dei forni*. Ciò spiega anche l'origine di cognomi ancora diffusi, sebbene ovviamente non si possono talora escludere derivazioni tardive da «forni» di carattere non agricolo.

In pari modo nelle aree montane e collinari, ove si praticava il *fornelare* venivano a generarsi toponimi come *Forniglio* (Alessandria), *Forngengo* (Vercelli), *Fornero* (Novara), *Fornelli* (Torino), *Fornico* (Brescia), ecc., derivati dall'impiego di tali tecniche.

4. Infine sono da ricordare i toponimi come *Brusada*, *Brusuglio*, *Brissago*, *Brusera*, *Bruseghin*, in Lombardia; *Brossasco*, *Brusasco*, *Brusnengo*, *Brusson*, in Piemonte; *Bruson*, *Brusai*, *Brusego*, *Brusegana*, *Brusadel*, *Brusara*, *Brustolai*, *Bruso*, *Bruse*, in Veneto e in Trentino.

Giustamente il Bosshard (1938, pag. 110 n. 2) evidenzia la corrispondenza semantica di *brusare*, *bruxare*, *brusegare*, diffusissimo nei documenti medievali (v. ad es. Rossi 1896; Bosshard 1938) con l'antico tedesco *schwenden*, *schwitzen*. Dobbiamo aggiungere che, mentre i precedenti termini *debbiare*, *fare le motte*, *fornelare* si riferivano ad una forma più elaborata di combustione del manto vegetale, che implicava la decorticatura del suolo e la costituzione dei fornelli, *brusare* si riferisce semplicemente alla combustione del manto vegetale. Quindi si tratta certamente di una forma più arcaica del *debbio*. Per Alessio-Battisti (1968, voce *bruciare*) è termine preindeuropeo. Esso è da collegarsi (cfr. *brousse*, *brosse* francesi = sterpaglia, boscaglia) con termini come *bruca* (tamerice), *bruga* (erica), cioè con gli arbusti della macchia mediterranea o delle brughiere padane postglaciali, nelle quali l'uso del fuoco era più diffuso e, specie nel secondo caso, necessario sotto il profilo chimico. Infatti la natura acida del suolo delle brughiere lo rende inadatto alla più parte delle piante coltivate originarie da ambienti circummediterranei, caratterizzati da suoli alcalini o neutri. La cenere della combustione costituiva quindi un indispensabile correttivo.

5. Anche se di significato più generale, ma spesso con il valore semantico di *debbiare*, abbiamo (Sereni, 1955a, p. 19, n. 23) i termini *ex-agrare*, *cal-*

*vare* (togliere la vegetazione selvatica), *runcare* (mettere a coltura, dissodare), documentatissimi negli statuti medievali e nella toponomastica di tutta l'Alta Italia, ma anche nella Penisola, come risulta dai glossari medievali già citati (Bosshard, Rossi, ecc.). Completeremo più avanti questa documentazione dal lato paleobotanico, come pure dal lato linguistico (toponomastico-onomastico). Infatti se imponente è, a quest'ultimo riguardo, la documentazione diretta: etimi e toponimi che si rifanno all'uso del fuoco, ingentissimo è quello relativo agli effetti dell'uso del fuoco: lo sviluppo di erbe, virgulti, e quindi la formazione di prati, virgulteti che ci permette di risalire a fasi ancor più antiche e a voci diffuse nell'intero areale Euroasiatico. Ma per fare questo è necessario ampliare le nostre conoscenze di base più essenziali.

*Fuoco, domesticazione vegetale e animale, protocoltivazione e protoallevamento.* Ma l'eccezionale rilevanza dell'uso del fuoco a riguardo della genesi e del primo sviluppo della coltivazione e dell'allevamento è dimostrata anche dai seguenti fatti:

a) La più parte dei cereali è costituita da piante pirofite. Le piante coltivate prevalenti nelle regioni temperate e, si potrebbe affermare, nel mondo, sono i cereali. Questi, come ha evidenziato Lewis (1972, pp. 206 e sgg.), sono per la più parte graminacee ruderali *pirofite* (od ignicole) o discendenti da pirofite. Anche oggi del resto, in gran parte del nostro Paese, il ringrano è preceduto dalla bruciatura delle stoppie, ultimo residuo di una plurimillennaria pratica di preparazione del terreno alla semina mediante il fuoco.

b) Incremento e poi prevalenza delle pirofite a partire dal mesolitico e neolitico. L'analisi palinologica pone in evidenza, come già si è accennato, la spiccata preponderanza, con l'inizio della coltivazione, delle piante pirofite quali le graminacee, alimentari e non, assieme ad altre di carattere ruderale, quali la piantaggine (*Plantago lanceolata*), nonché gli arbusti (nocciolo, rovo, ecc.) e gli alberi (betulla, salice, ontano, quercia, rosacee fruttifere, ecc.) che si sviluppano successivamente alla distruzione della foresta primaria mediante il fuoco. Naturalmente, questa preminenza è presente o assente, e anche la sua presenza è di entità variabile a seconda dei luoghi, in relazione all'economia, come ha precisato Iversen (1956, p. 36).

Si tratta di piante favorite dal fuoco in quanto o posseggono un apparato radicale resistente ad esso, o, se si tratta di erbe, essendo «annuali», sfuggono al danno da questo provocato. In entrambi i casi, i loro semi germinano con facilità e rapidamente sul terreno parzialmente privato della precedente vegetazione, traendo grande vantaggio, oltre che dall'effetto concimante e alcalinizzante delle ceneri, anche dalla migliore aereazione del suolo e dalla riduzione della vegetazione concorrente.

Nell'ambito peri-mediterraneo l'uso del fuoco come strumento di caccia-allevamento-coltivazione, cui si aggiunge la frequenza della combustione spontanea (almeno il 5% circa degli incendi del manto vegetale in Italia, secondo Sereni, 1955 a, n. 20, ha questa origine) ha creato, a partire da circa 20 millenni or sono, quel piroclimax (Lewis, 1972, p. 207) che ha determinato la caratteristica vegetazione a macchia, la *garrigue*, le lande a timo, ginestra spinosa, e la prevalenza di determinati animali erbivori.

In Italia vari Autori hanno condotto analisi palinologiche e paleobotaniche illuminanti questi aspetti (ampia bibliografia in Forni, 1979). In particolare per la Valcamonica, di cui più specificamente ci occupiamo in questa sede, i dati forniti da Horowitz (1975) sembrano confermare le indicazioni date dall'analisi quantitativa delle incisioni rupestri per una relativamente li-

mitata attività di colti-allevamento, almeno sino al 3000 a.C. circa, nel neolitico medio. Infatti è in tale epoca, poco dopo la metà del periodo Atlantico (caldo-umido) che, secondo le ricerche di Horowitz, cominciano ad incrementarsi le graminacee. Queste raggiungono poi un primo acme nel 2000 a.C., nel periodo di transizione calcolitico-bronzo, ed un acme più accentuato e duraturo in quello di transizione bronzo-ferro, poco dopo il 1000 a.C.

È da notarsi che i dati di Horowitz sono tratti dalle torbiere a sud del lago d'Iseo, all'imboccatura meridionale della valle, zona questa diversa, sotto il profilo ecologico e, quindi, economico, da quella mediana, sede della più parte delle incisioni rupestri. Infatti il carattere palustre dell'ambiente delle torbiere può aver parzialmente ostacolato, ridotto o, all'inizio, impedito, l'attività dei protocoltivatori che di conseguenza, analogamente a quanto avvenne nelle vallate acquitrinose del Nilo e del Tigri-Eufrate, possono aver qui ritardato l'inizio della loro attività agricola. Nel caso delle torbiere d'Iseo è opportuno tuttavia ricordare che questi avevano a disposizione anche i territori collinari morenici antistanti agli acquitrini, e quelli rocciosi e scoscesi a fianco di essi. Questi non presentavano le difficoltà del bassopiano paludoso e poterono forse essere in precedenza coltivati e messi a prato anche se poco fertili. In tal modo, parte del polline delle graminacee (coltivate e non) cadeva nelle sottostanti torbe. Questo può essere il significato del lieve incremento delle graminacee verificatosi a metà della fase Atlantica (4500 a.C.). Interessante, sotto questo profilo, il raffronto dei dati sopra riportati con quelli desunti dall'analisi palinologica effettuata dal medesimo Autore nelle torbiere del Tonale, a 1885 m di altitudine e quindi nell'attuale zona inferiore dei pascoli alpini che – come si sa – si estendono oltre i 2000 m. Qui l'incremento della percentuale delle graminacee si manifesta già verso il 5000 a.C., dopo la breve parentesi di freddo secco, tra la fase Boreale (calda) e la fase Atlantica (caldo-umida), anticipando cioè di 2000 anni l'analogo processo delle torbiere dell'Iseo. Indubbiamente non trascurabile nella regione del Tonale deve essere stata, sullo sviluppo delle graminacee, l'influenza della variazione climatica (maggiore umidità). Tuttavia anche qui non è da escludere in toto, come vedremo più avanti, la funzione antropica nella combustione di boschi e macchie, al fine di estendere e migliorare le aree prative, come usavano e usano gli allevatori primitivi e non primitivi di tutto il mondo. Vi è anche da precisare che l'ubicazione in località ventosa, presso il Passo del Tonale, delle torbiere analizzate, può aver influito sulla proporzione di pollini depositati. Ciò in quanto i venti possono aver introdotto una quantità non indifferente di pollini provenienti da livelli altimetrici, e quindi ecologici, diversi (correnti calde ascendenti di giorno e fredde discendenti di notte). La presenza (5%), in fase subatlantica fresca, di polline di castagno, pianta che non supera gli 800 m. di altitudine sulle Alpi, costituisce una significativa conferma di questo fatto.

Comunque, se al Tonale gli acmi delle graminacee si presentano durante le fasi fresche del Preboreale e del Subatlantico, e se l'incremento notato nell'Atlantico (caldo-umido) in confronto al minimo del Boreale (caldo) può ricondursi all'effetto favorevole della maggiore umidità propria dell'Atlantico, l'ulteriore sviluppo delle graminacee notato nel Sub-boreale (caldo) è quasi certamente da ricondursi all'influenza antropica, documentata archeologicamente sulle Alpi, anche oltre i 2000 m. di altitudine (ad es. nelle stazioni dello Schlieren-Sciliar in Alto Adige).

Parallelamente, ritornando alle torbiere di Iseo, qui non è da ascrivere alla maggiore umidità dell'Atlantico l'incremento delle graminacee verifica-

tosì nella seconda metà di tale periodo. E ciò perché detto fenomeno si è manifestato solo alla fine dell'Atlantico, con un ritardo quindi di oltre 2000 anni in rapporto alla variazione climatica. Per cui esso è senz'altro da ascrivere, nella bassa Valcamonica, in linea preminente all'azione antropica.

Sarebbe stata comunque preziosa, per fugare eventuali dubbi, un'analisi pollinica che, almeno per le torbiere dell'Iseo, si fosse differenziata nell'individuazione dei pollini di cereali. Altri dati importanti che, non solo in questo caso, ma purtroppo generalmente vengono omessi, o trattati di sfuggita, sono quelli relativi alla presenza stratigrafica di ceneri. È quanto lamenta Lewis (1972, p. 203): «...il fuoco... viene omesso o soltanto citato incidentalmente di sfuggita nelle discussioni archeologiche e nella ricostruzione degli ecosistemi della preistoria». Anche quando le ceneri sono citate nelle relazioni di scavo – continuano le osservazioni di Lewis che qui sunteggiamo – non viene specificato se costituiscono strati estesi o materiale di spazzatura o fondi di focolari. Quindi non se ne può trarre le dovute conclusioni di carattere ecologico-tecnologico. Per questo l'uso del fuoco come strumento di caccia-coltivazione-allevamento può essere dedotto solo indirettamente dall'analisi pollinica. Oltre all'incremento delle piante pirofite come le graminacee, è significativo, nell'esempio da noi riportato relativo alle torbe d'Iseo, il parallelo sviluppo di piante specifiche delle foreste secondarie (Iversen 1956, pag. 36), innanzitutto *Betula* (pianta dei climi freschi e che invece riemerge massicciamente nel caldo Sub-boreale), *Alnus* e *Salix*, accanto ad altre un po' meno specifiche, come *Prunus*, *Carpinus*, *Quercus*, *Corylus* e *Castanea*.

c) L'uso di strumenti in legno non può esser disgiunto dall'impiego del fuoco per dissodare. Si è accennato prima che scarsi o nulli sono i reperti di zappe d'osso o di pietra (Rittatore Vonwiller, 1972, p. 113); analoghi concetti sono espressi anche da altri (v. ad es. Smith et al., 1972). La spiegazione di questo fatto è stata data da un acuto e documentato studio di Höltker (1950), passato inosservato dagli archeologi. In esso l'Autore faceva osservare come gli strumenti per la lavorazione del suolo dei primitivi attuali, non ancora in possesso del ferro, *siano esclusivamente di legno*: vanghe, zappe, ecc. Nei rarissimi casi in cui vengono usati strumenti con lame in osso, pietra, conchiglia, sembrerebbe che ciò avvenga per influenza e imitazione di chi possiede strumenti in ferro. Per cui ci si chiede come mai gli archeologi, pur tramontata la fase ingenua a cavallo tra il secolo scorso e l'attuale in cui ogni ascia di pietra levigata era interpretata come zappa o vanga o vomere d'aratro, continuino ad accanirsi a riconoscere in corni di cervo e in schegge d'osso o di pietra tali strumenti. Tra l'altro, ci si dovrebbe almeno render conto che nessuno delle ormai diverse decine di esemplari preistorici di aratro – strumento sottoposto nella parte lavorante: il vomere, a rapidissima usura – reperiti in fondi palustri è apparso munito di vomere in pietra, osso o bronzo. Quanto ampia fosse la gamma di questi strumenti in legno lo ha dimostrato la ricerca di qualche archeologo più avvertito che, riconoscendo l'importanza e soprattutto l'esistenza di una grande varietà di essi, ha dovuto riservare molte pagine all'elencazione e illustrazione di quelli reperiti in un singolo scavo (v. ad es. Müller-Beck, 1965).

Anche agli archeologi meglio informati tuttavia inevitabilmente sfuggono quegli strumenti lignei non elaborati dall'uomo, che non rientrano nel loro bagaglio conoscitivo. Così ad es. i proto-erpici, semplici rami o cime d'albero non elaborate dalla mano dell'uomo, usati ancora sino alla prima metà di questo secolo nei Paesi dell'Europa Orientale e Settentrionale, per

interrare le sementi nel suolo delle foreste o boscaglie distrutte col fuoco (Steensberg, 1955, Linnard 1970), non sono mai citati dagli archeologi, malgrado la loro possibile amplissima diffusione nella preistoria. Unica eccezione di rilievo il Clark, il quale, nel suo celebre lavoro: *L'Europa preistorica - I fondamenti della sua economia*, ne accenna in forma generica, quando si riferisce ai rastrelli o erpici usati nell'agricoltura primitiva per lo scopo suddetto (traduz. ital. 1969, p. 123).

Proprio quest'ultima considerazione ci evidenzia una fondamentale implicazione dell'uso di strumenti di legno. L'impiego di questi, specie nei climi temperato-caldi con scarso deposito di humus, non può esser disgiunto da quello del fuoco. Chiunque può infatti constatare con un elementare esperimento (il dissodamento di un piccolo tratto di terreno con uncini ricavati da biforcazioni di rami, usati come zappe, e con bastoni usati come vanghe) che gli strumenti di legno sono praticamente inutilizzabili sia per la scarsa penetrazione, sia per la rapidissima usura specie nei suoli mediterranei. In questa regione, infatti, i terreni torbosi e quelli eminentemente umosi o leggeri sabbiosi (in cui, data l'elevata sofficità o scioltezza, si potrebbero usare detti strumenti) rappresentano delle rarissime eccezioni.

Del tutto diversa la situazione se il suolo, a bosco o macchia, viene previamente combusto. In questo caso, l'abbruciamento di alberi, arbusti, cespugli, della cotica erbosa, del fitto intreccio di radici superficiali, provoca una cottura e disgregazione dello strato superficiale che viene ridotto in polvere quasi come la cenere, la quale per altro ne costituisce una buona percentuale.

Ecco allora che l'impiego del fuoco non poteva esser disgiunto, nella generalità dei casi, da qualsiasi tipo di coltivazione. E ciò non solo per: 1) effettuare il disboscamento, decespugliamento, 2) correggere l'eventuale acidità del suolo e concimarlo (apporto dei sali di fosforo e potassio contenuti in abbondanza nelle ceneri), ma anche per 3) disgregare il terreno e renderne possibile la lavorazione con gli strumenti disponibili, onde effettuare tutte le operazioni culturali, a cominciare dalla semina.

In altri termini, prima dell'impiego di strumenti di ferro, il lavoro di dissodamento era compiuto dal fuoco. Questo strumento chimico compiva quindi opera di natura fisico meccanica: la disgregazione dello strato coltivabile del suolo. Il lavoro svolto con gli strumenti a mano e con lo stesso aratro ne costituivano il completamento. Il progressivo indurimento del suolo, oltre all'impovertimento in sali nutritivi, rendeva necessario il riposo del suolo per riformare la foresta secondaria.

La validità di questa asserzione è comprovata anche dall'esame ergologico delle incisioni di aratri precedenti l'età del ferro in Valcamonica, come a Monte Bego. La generalità di tali strumenti presenta ceppo-vomere tendente al verticale. Questo è infatti il tipo di aratro impiegato sino a qualche decennio fa nelle regioni ove si praticava il debbio (Sigaut 1975, pag. 23-26 e 225-233). Esso è caratterizzato da un alto centro di gravità che ne rende faticosa la guida, ma permette all'aratore, sollevando e spostando lateralmente lo strumento, di superare gli ostacoli quali radici e grosse pietre, che evidentemente permangono anche dopo la combustione (Forni, 1981a).

Certamente anche questo tipo di aratro monovomere attesta una coltivazione già alquanto intensiva, nel senso che l'aratro veniva introdotto laddove la tecnica del lungo riposo del suolo, con la formazione di una vera e propria foresta secondaria e conseguente costituzione di uno spesso strato



di terreno organico, per l'aumentata popolazione o comunque per la necessità di una maggiore produzione, era stata abbandonata e sostituita con un riposo più ridotto. Nei terreni molto ricchi di materiale organico l'uso dell'aratro dopo la profonda combustione è infatti inutile: basta passare con un semplice ramo (proto-erpice a ramo) per rimescolare il terreno seminato e interrare le sementi, come giustamente fa notare il Sigaut (1975, p. 219). D'altra parte, in Valcamonica e a Monte Bego non siamo in presenza di terreni sciolti e leggeri anche in profondità, e da tempo messi a coltura, come quelli prossimi al Lago di Ledro o al lago di Garda, che permettevano l'uso di aratri a ceppo-vomere orizzontale, quali quelli reperiti nelle vicinanze di tali laghi e risalenti all'età del bronzo (per l'aratro di Ledro, v. illustrazione in Battaglia 1943; per l'aratro di Desenzano, scoperto da Perini e collaboratori nel 1978, cfr. Forni, 1980).

d) L'uso del fuoco nella caccia e nel proto-allevamento è dimostrato sia dall'analisi del comportamento delle popolazioni cacciatrici e pastorali primitive contemporanee, sia dalla documentazione archeologica. Lewis (1972) ad esempio, per il Prossimo Oriente, ha raccolto le testimonianze (pp. 206-9) circa la presenza di strati di cenere già dal mesolitico e la più estesa diffusione di vegetali ignicoli assieme all'incremento di animali erbivori, come si è sopra accennato, sin da 20.000 anni fa. Dal che deduce (p. 216) che i tre processi fossero tra loro correlati, in quanto connessi con il pyroclimax instaurato dall'uomo. Questi, col fuoco, estendeva l'habitat (le econicchie) delle graminacee a grani commestibili altamente nutrienti e in coincidenza degli erbivori: pecore, capre e buoi selvatici, onagri, gazzelle, avidi di tali alimenti. In tal modo, erbe alimentari ed animali erbivori dipendevano dall'uomo tramite il fuoco.

Secondo Lewis, questo processo di antropofilizzazione costituì la premessa per la domesticazione e l'allevamento/coltivazione consapevoli. Per quel che riguarda gli animali, tale sbocco non si verificò in modo totale per tutti gli erbivori coinvolti. Ad es., le gazzelle non furono mai pienamente domesticate. D'altra parte, il processo non si verificò solo nel Prossimo Oriente, ma lungo tutte le propaggini della Catena Alpino-Himalaiana, dalla Corea all'Atlante, in Africa Settentrionale.

Sulle Alpi, in Valcamonica, la grande massa di rappresentazioni riguardanti i cervi evidenzia come questi fossero gli erbivori antropofilizzati dell'ambiente alpino, anche se poi non sfociarono nella domesticazione piena. Jarman (1971, 1972) ha confermato con le sue ricerche osteologiche tale natura dei rapporti cervo-uomo cacciatore in Alta Italia. Come per tutti gli animali in fase di semi-allevamento, anche nel caso del cervo erano cacciati gli animali giovani ed i maschi, mentre venivano preservate le femmine. È la tecnica di semi-allevamento che si usa ancora oggi nelle riserve di caccia e, in un certo senso, nei cosiddetti parchi naturali. La stessa che praticavano gli Indiani d'America a riguardo delle mandrie di bisonti.

L'analisi pollinica del Tonale ci permette di completare al riguardo il quadro delle tecniche impiegate nella Valcamonica preistorica per il semi-allevamento del cervo e forse dello stambecco (Forni, 1983).

Il massiccio incremento di graminacee verificatosi in tutta la media ed alta Valle (abbiamo visto che la presenza di polline di castagno alle torbiere del Passo del Tonale a 1900 m di altitudine, in periodo fresco quale il Subatlantico conferma la presenza di venti ascendenti persistenti, per cui il quadro pollinico fornito dalle ricerche di Horowitz nelle torbiere del Tonale riguarda non solo la vallata a livello del Passo, ma anche la porzione mediana

sino dagli 800/1000 m) a partire dall'Atlantico e quello ancor più vistoso che si verifica nel Sub-boreale sono certamente da porsi in relazione con pratiche di adescamento di questi animali e di estensione dell'habitat a «parco» (cioè di bosco rado, che permette un ampio sviluppo delle erbe) ad essi favorevole, mediante l'impiego del fuoco.

Tale economia di caccia razionalizzata (e semi-allevamento) non è disgiunta da un certo *tipo di transumanza indotta*, proprio a questo genere di economia, in cui i branchi di erbivori *semiantropofilizzati*, spostandosi spontaneamente lungo la valle a seguito del progressivo scioglimento delle nevi in primavera-estate e dell'estendersi inverso della copertura nevosa in autunno-inverno, ai vari livelli di altitudine, guidavano e determinavano una locale nomadicità dei cacciatori semi-allevatori. Di questa transumanza indotta, propria dei cacciatori semi-allevatori epipaleolitici e protoneolitici, analoga a quella dei già accennati cacciatori di bisonti, si ha ormai un'abbondante documentazione archeologica anche per il nostro Paese (Forni, 1979). Questo tipo di transumanza ci spiega l'artificiale estendersi del bosco rado lungo la media ed alta valle, dopo il 5000 a.C., evidenziato dall'analisi palinologica delle torbiere del Tonale.

e) La documentazione fornita dalla toponomastica, dall'onomastica e dalla nomenclatura di cose e strumenti. Un imponente riflesso di questa economia d'incendio (per usare il significativo termine tedesco *Brandwirtschaft*), preziosissimo sotto il profilo documentario, ci è offerto dalla paleontologia linguistica (Pisani, 1947, pp. 141 e segg.), cioè dai relitti linguistici tratti dalla toponomastica delle regioni messe a coltura con queste tecniche, nonché dalla nomenclatura di oggetti e strumenti ad esse connessi. Già in precedenza avevamo indicato alcuni di questi termini specifici delle tecniche di combustione del manto erboso, fossilizzatisi, per così dire, nella toponomastica e nella terminologia tecnica documentata negli statuti medievali, ma risalenti certamente a tradizioni preromane. Si tratta ora di effettuare un ulteriore balzo nella profondità del passato, indagando i termini relativi agli effetti di tali tecniche: lo sviluppo di praterie e di virgulteti, l'allevamento di erbivori dopo la radurazione con il fuoco, sin dai primordi del loro impiego.

La diffusione di tali termini su di un amplissimo areale che coincide grosso modo con quello della coltura dei nostri cereali tradizionali (frumento, orzo, miglio) e quindi con gran parte dell'Eurasiatica, evidenzia la remota antichità del processo, certamente anteriore alla differenziazione e cristallizzazione delle grandi famiglie linguistiche attuali di tale aggregato continentale: la camito/semiteica e l'indoeuropea. Si tratta cioè di termini, appellativi, o sorti in epoca in cui permaneva ancora una certa nomadicità generalizzata (epipaleolitico-mesolitico), in cui esistevano, su grandissimi spazi, miriadi di dialetti tra loro apparentati e compenetrati, oppure relativi a tecniche coltivatorie/allevatorie sorte in epicentri ristretti (quelli circummesopotamici ad esempio) e diffuse poi direttamente o indirettamente a tutto l'areale con le specifiche piante ed animali domestici.

Si tratta quindi di termini definiti dai linguisti come indomediterranei, paleoeuropei, ecc., che le due grandi famiglie linguistiche attuali (l'indoeuropea e la camito/semiteica) hanno acquisito dal complesso linguistico precedente, l'indomediterraneo, inserendoli nelle proprie strutture e modificandoli onde adattarli e omogeneizzarli con esse (Pisani, 1978 p. 83). Si parte così da termini propri alla fase antropofilo-semiinconscia del processo e relativi ad elementi e condizioni propri anche alle civiltà cacciatrici/raccoglitorie dell'epipaleolitico, come l'erba e la primavera, agli effetti della tecnica

antichissima (anch'essa epipaleolitica) del *bruciare*, per estendere artificialmente il *prato* e il *prato-parco* e prolungarne il germogliamento dei virgulti e adescare i branchi di *erbivori*, in tal modo semi-allevati. Successivamente (neolitico), tramite il *debbio*, la combustione serve per dissodare mediante il fuoco stesso il terreno e coltivarlo, e la toponomastica documenta tale evoluzione.

Naturalmente, solo una parte della nomenclatura risale a tali epoche antichissime: si tratta di quella primaria. Ad essa si è aggiunta di millennio in millennio, di secolo in secolo, quella secondaria, con l'estendersi e l'intensificarsi del processo. È da un'analisi della relazione parole/cose che, in qualche caso, può risultare l'individuazione dei vari livelli cronologici in cui i termini si sono originati. Così, ad esempio, i termini toponomastici in *alb-/arp-/arv-* si riferiscono in qualche caso a prateria, pascolo. In altri casi ad altura (le Alpi) a pascolo, infine ad altura fortificata, città fortificata (Alba, Albenga). Risulta evidente dall'analisi dell'evoluzione semantica l'antichità dei singoli termini.

L'aggregato linguistico di origine pre-indeuropea, pre-semiteca, di cui qui ci occupiamo, è quello costituito dal complesso di basi: *(v)erv-/(b)erb-/alb-/alp-/arp-/erp-/erd-/ard-/arv-/urv-* diffuso dall'India alla Spagna, dalla Scandinavia alla Calabria, all'Africa Settentrionale e in qualche caso alla Somalia (tramite il camito-semiteco). E esso, più di quello piuttosto ristretto connesso al termine *debbio* e analizzato dal Sereni (1955a) può evidenziare l'entità e la diffusione del processo. I significati dei termini connessi in questo aggregato linguistico sono tra loro strettamente correlati e vanno, come si è detto, da *erba* a *primavera*, a *erbivoro*, a *prateria*, all'*abbruciamento di erbe*, agli *strumenti impiegati per la semina: l'erpice e l'aratro* (Forni, 1979b, c; 1981b; 1982).

Dando una particolare preminenza a quelli alpini, elenchiamo i toponimi ed i termini che si rifanno al suddetto aggregato di basi.

1) Più specificatamente si rifanno alla base *(v)erv-* significante erba: il latino *herba* (erba), *verbena* (erbe, germogli), l'antico irlandese *fer*, avestico *urvara*, sanscrito *virudh*, danese *urt*, russo *verba*, lettone *virba*, e nomi specifici di erbe: *verbena*, *vermena* (francese *verveine*, catalano *berberia*), *verbascum*, *ervum* (veccia), *ver(v)atrum*, ecc. E, per animale *erbivoro*, il latino *verbex*, *berbex*, *verbix*, gotico *witbrus*, irlandese *ferb*, lettone *virve* (gregge) e sloveno *veruga* (gregge) donde i toponimi connessi vuoi con *(v)erv-* di *herba*, vuoi con *vervex* di *erbivoro*; *Verva* (vari ruscelli in ambienti erbosi in Valtellina), *Berbenno* (Bergamasco e Valtellina), *Vervio* (Sondrio), *Vervò* (Trento), *Vervoz* (Aosta), *Vervei* (Ampezzano), *Verbanus* (lago), *Berbentina* (Marche), *Velva* (La Spezia), *Ver(v)ona* (Toscana, Veneto), *Vervierse*, *Vervius* (regione franco-belga), *Vervece* (Sorrento), *Vervicaro* (Cosenza), *Gerbo*, *Gerbido*, *Gerbola* (Liguria-Piemonte), *Zerbo*, *Zerbolo*, *Zerba* (Emilia settentrionale, Lombardia meridionale), *Ilva*, *Elva*, *Elba* (Liguria, Toscana), *Elbe* (fiume germanico), *Arbios* (Creta), *Alpi* (catena di monti) da connettersi con *alpe*, nome comune di prato, pascolo, e in basco pendio erboso, da cui i vari centri abitati costituiti in località prative: *Alba* (Alba Longa, nel Lazio, Alba Pompeia, in Piemonte, Albe, oggi Arvi, a Creta, Alba Helvia in Francia, ecc.), nonché i toponimi *Albaredo* (Pavia, Sondrio), *Albate* (Como), *Albegno* (Como), *Albonese* e *Albuzzano* (Pavia), *Albate*, *Albizzate*, *Albairate*, *Albignano* (Milano), *Arvenno* e *Arviago* (Brescia), *Arva* (Novara).

È forse non inutile ricordare la vasta sequela di toponimi collegati ad *herba*, come, in Lombardia, *Erba*, *Erbanno*, *Erbusco*, ecc.

Connessi con *herba, vervex*, abbiamo gli etnici *Vervasses, Beruenses, Verbigeni, Veragri, Ilvates, Helvii, Helvetii* (tutte popolazioni alpine o circum alpine). I nomi propri di persona, divinità: *Verbeia, Vervinius, Vervius, Perpenna, Vervecius, Verveceus* (appellativi di Giove), *Berbenus*, ecc.

2) È interessante notare che con *herba* sono da collegarsi anche i termini indicanti la terra erbosa: *erw* (gallese), *ero* (greco), *airpa* (gotico), *erda* (antico germanico), *ert* (antico inglese); quelli indicanti la primavera: *ver* (latino), *ear* (greco antico), *vaar* (danese), *errach* (irlandese); nonché il suo colore: *verde* (italiano), *gwer* (antico bretone), *viridis* (latino) e gli onomastici *virzys* (lituano = mirtillo), *veres* (russo = mirtillo), *verza* (italiano = cavolo), *virksne* (lettone = legume) e i toponimi *Verzaglio* (Alessandria), *Verzano* (Arezzo), *Verzino* (Catanzaro), *Verzasca* (Canton Ticino), *Verzée, Verzy, Verzenay* (tutti francesi), da collegarsi anche con i nomi comuni *verzjere* (italiano = ortaglia), *Vrzel* (sloveno = siepe); ecc.

3) Più interessante ancora il fatto che la base (*v*)*erv* di erba è connessa linguisticamente e semanticamente con la base *ur(v)* di dissodare (con il fuoco), per cui, se si ha l'avestico già citato *urvara* = erba, e il latino *urus* = erbivoro selvatico, bue selvatico, si ha anche *urere* (in latino = bruciare), *fiur* (antico alto germanico = fuoco), *vuur* (olandese = fuoco), *pur* (greco antico = fuoco) e il gallo romanzo *ouvo* = cenere (Sereni, 1955a, pag. 20) ed altre connessioni evidenziate dal Lahovary (1954, p. 204) in quasi tutte le lingue mediterranee, perimediterranee, dravidiche, sino al camito-semítico (somalo ed etiopico).

La connessione linguistica e semantica tra le basi (*v*)*erv*- / *ur(v)*- significanti erba e fuoco, appare più comprensibile se si considera quanto evidenziato da Lewis (1972, pp. 207-208) che già abbiamo riportato, e cioè che nell'ambito indo-mediterraneo, da ben venti millenni almeno, l'uomo ha instaurato il *piroclimax*, cioè ha sviluppato, più che introdotto (in quanto in questo ambiente già si produceva frequentemente da solo) il fattore *fuoco* come agente ecologico. È infatti appunto in questa vastissima area ove l'uomo con il fuoco, dopo aver bruciato boschi e macchie facendo nascere in quantità massiccia *erbe* e *virgulti*, estendeva la *prateria* e il *pascolo*, che, in questi 20 millenni, assieme al piroclimax, si generava la civiltà del fuoco e tutto il patrimonio lessicale che ne costituiva il riflesso linguistico.

Ecco quindi che in latino *urvare* = dissodare, mettere a coltura, perché ciò in origine avveniva attraverso l'impiego del fuoco. Poi si sono impiegati anche strumenti, per cui *urvum* = parte dell'aratro, o aratro intero (conservato in sardo), e il prato, o campo dissodato, era chiamato *arvum* (*arvom*), da cui i termini onomastici prelatini (Battisti, 1959, p. 181) *Arbenius, Arvenius, Arvenusa*, ecc.

La connessione *urv-*, *erv-*, *arv-* tra strumento: il fuoco, e l'erba, il prato da esso prodotti, e poi l'aratro, prima complementare, indi sostituto del fuoco, si arricchisce di ulteriore coerenza se si allarga l'indagine al camito-semítico (Aro, 1964, Daher, 1970, Deimel, 1934, Fronzaroli, 1960, Salonen, 1968).

Qui in origine non si aveva distinzione tra erpice e aratro in quanto l'accadico *harbu* = aratro (egiziano *hb*) significava all'inizio anche erpice (Forni, in stampa, Copenhagen), probabilmente il *proto-erpice a ramo*. Di esso abbiamo già riferito che fosse il più antico strumento non elaborato dall'uomo, impiegato per completare l'opera del fuoco. E questa connessione tra campo ed erpice (e aratro), oltre che con fuoco ed erba, si può individuare anche in latino ove, se *arva* erano i terreni messi a cultura, *hirpex* o *herpex*

era l'erpice (in greco *harpaghe* e in slavo (boemo) *brabe*, danese *barv*). Ma ovviamente l'erpice latino non era strumento per dissodare ed implicava, come si è detto, l'impiego del fuoco, che in origine non si impiegava per produrre campi, ma prati. Un'ulteriore spiegazione della connessione fuoco/erba/dissodamento è offerta dal termine antichissimo *vervagere* = dissodare, ma in realtà *verv-agere* = produrre erba con il fuoco, da cui la toponomastica, l'etnomastica e l'onomastica già citate: *Vervasium*, *Vervasses*, *Vervactor*...

4) Con il *vervagere* il Meyer-Lübke (1972) connette il gallo-latino *vercaria* e tutta una serie di termini franco-iberici come *verqueiro*, *verseiro*, *varsai*, indicanti la terra dissodata. *Vercaria* starebbe allora per *ver(va)caria*. Il Du Cange, interpreta invece *vercaria* come prato-pascolo: «locus vervecibus alendis idoneus», cioè *vercaria* starebbe per *ver(ve)caria*.

Più evidente, nel quadro della nostra interpretazione, è la derivazione di *vercaria* da *virga/verga/verca*: germoglio, virgulto. Esso sarebbe quindi ancora una volta da connettersi con il bosco o la boscaglia radurata con il fuoco, in cui i germogli: *virgae* spuntano in massa. *Vercaria* quindi = *vergaria*. Numerosi sono i toponimi connessi: *Vercaria*, *Vergonzano*, *Vergonese* e *Vergello* (Como), *Vercurago* (Bergamo), *Verghera*, *Vergiate* e *Vergobbio* (Varese), *Vergano* (Como e Varese), *Vergonzona* (Cremona), *Vergagni* (Alessandria), *Vergante* (presso Baveno), *Vercelli*, *Vercelle* (Toscana), *Vercellod* (Aosta), *Vercceia* (Sondrio). E inoltre *Bergonzaro* (Toscana), *Bergamo*, *Bergoro* (Varese), *Bergolo* (Cuneo), *Berga* (antico nome di Vicenza), *Berceto* e *Bergotto* (Parma), *Berchiotto* (Aosta), *Berchidda* e *Berchiddeddu* (Sassari), nonché una vasta serie di toponimi preromani mediterranei (Battisti 1959, pag. 29), quali l'iberico *Bergium* e inoltre *Bergusia*, *Bergula*, *Berganza*, i vari orientali *Pergamo* (Ponto, Cilicia, Creta, ecc.), il tracio *Bergulae*, il celtico *Belgae*.

Diffusissimi i toponimi germanici di origine paleoeuropea (Scardigli 1960, pp. 46-47) in *-berg*: essi indicano altura, ma in origine prato-pascolo, per cui appare chiaro che il termine ha subito la medesima evoluzione subita da *alb-*.

Al termine *virga*, *verga* sono da riferirsi nomi di persona e divinità preromani, quali *Vercorius*, *Vercobius*, *Vergentius*, *Verbius*, *Vercolius*, *Verconius*, *Vercana*, e inoltre *Verginna*, *Bergimos* (antica divinità ligure) *Vercobretus* (magistrato dei Galli Edui cui competevano anche funzioni direttive agricole, cfr. Sereni, 1955 b, p. 218).

*Ergologia e religione.* Evidenziata l'esistenza, dal Tardo Paleolitico al Medioevo, di un piroclimax in relazione con una economia di caccia/allevamento/coltivazione imperniata sul fuoco (la cosiddetta ignicoltura) si sono indagate le relative connessioni ecologico-ergologiche e la documentazione botanico-linguistica. Il processo ha avuto il suo areale di maggiore intensità di tipo ecologico nell'ambito indo-mediterraneo. Ma un'importante incidenza ergologico-culturale si è verificata in tutta la regione temperata dell'Eurasia.

Si tratta ora di indagarne la documentazione archeologica indubbiamente esistente, partendo dal vastissimo complesso monumentale a carattere artistico-religioso rappresentato dalle incisioni rupestri alpine.

Per questo fine, e per una proficua impostazione, preziosi appaiono i risultati di precedenti ricerche, iniziate negli anni '50, inerenti alle relazioni esistenti tra religione e tecnica (Forni, 1961, 62, 70, 75,76) e che ora dob-

## PARTE II

*Relazioni tra arte, religione e tecnica.*

*Il valore euristico di una impostazione metodologica*

biamo ulteriormente approfondire e perfezionare. Sia alla base dell'ideazione di strumenti tecnici: asce, zappe, ecc., come alla base di una concezione religiosa, sta il potere d'astrazione proprio dell'intelletto umano. Nel primo caso si tratta di astrarre da dati reali la forma e gli altri caratteri essenziali del nuovo strumento, in relazione al contesto fisico-biologico in cui esso dovrà operare. Ad es., nel caso della fabbricazione di una zappa, i dati reali saranno costituiti dalle caratteristiche del suolo da lavorare, come da quelle del legname o del ferro disponibili con cui si fabbricherà lo strumento. Nel caso della concezione religiosa, si tratta di *astrarre* dalla situazione (il *non-io*) le origini e la fonte più profonda del condizionamento di ogni essere umano, il tutto unificato e simboleggiato in entità soprannaturali/metafisiche, quali la Divinità, la Necessità storica, il Caso (acutamente definito da Oraison - 1971 -: il Dio che opera giocando a dadi).

Da questa struttura genetica unitaria del fatto tecnico come del fatto religioso, entrambi dipendenti dal potere di ideazione/astrazione umano, derivano alcune fondamentali conseguenze. Innanzitutto, se da un lato l'*Homo faber* tende, con tecniche sempre più perfezionate, ad addomesticare l'ambiente a suo favore, dall'altro emerge un *nucleo* sempre più profondo, una risultante ultima, assoluta, che lo condiziona. Tra gli elementi più evidenti di questo condizionamento, il più caratteristico e simbolico è la nascita, per cui ciascuno dipende, nasce da un altro... È proprio dell'*Homo religiosus* il rendersi conto di questo condizionamento/dipendenza.

Tra i due poli: l'*Homo faber* e l'*Homo religiosus* costituenti l'*unicum* umano, nasce una formidabile tensione che si scarica con l'adorazione/invocezione e/o l'attivismo/dedizione, e si manifesta con il mito, il rito, l'arte religiosa, l'arte socio-religiosa, ecc.

Tensione tuttavia non significa necessariamente opposizione e condizionare non significa porre delle condizioni esclusivamente limitanti; alcune potrebbero essere stimolanti. Un Dio che è concepito come Padre, ad esempio, non è infatti in contrapposizione con la capacità tecnica dell'Uomo nel suo modellare l'ambiente. D'altro canto, l'uso di una tecnica non significa di per sé sicurezza, garanzia di un risultato. Ogni tecnica al contrario quanto più imponente, importante, d'ampio uso, tanto più implica un rischio ed è fonte di tensione. Tanto più quindi sarà coinvolta nel mito, nel rito, nell'arte religiosa e socio-religiosa.

Ma tutto ciò non manca di implicazioni di tipo euristico per il ricercatore:

1. Dimostrato il livello d'importanza e l'entità di una tecnica, ne deriva una probabile esistenza, con proporzionata corrispondenza di una espressione artistico-religiosa. Ciò è tanto più vero quanto più ci si riferisce a grandi complessi artistici. È il caso delle incisioni rupestri preistoriche alpine, che comprendono centinaia di migliaia di raffigurazioni.

2. Se *Homo faber* e *Homo religiosus* non solo coincidono nelle radici, ma si implicano vicendevolmente, se non sarà sempre il caso di concepire come fatto religioso uno strumento tecnico, sarà tuttavia inevitabile che le origini dell'*Homo faber* implichino e coincidano con le origini dell'*Homo religiosus* e che in ogni *facies* culturale siano inseriti e potenzialmente reperibili sia la componente tecnica che quella religiosa.

È evidente che questa seconda constatazione appare feconda soprattutto per indagini sull'origine della religione, dei miti, dei riti e dell'arte.

3. Quanto più rilevante, sotto l'aspetto socio-religioso, è l'oggetto di un simbolo specifico, tanto più, in epoche successive alla formazione del

simbolo, questo subisce il cosiddetto processo di *transfert* di sacralità e diventa esso stesso *induttore* di sacralità. Noti sono gli esempi dei simboli del sole, della vacca, del pugnale, degli organi sessuali. Questi, in date concezioni religiose, sono stati considerati o divini o diretta espressione divina.

Una volta creati i relativi simboli, questi, per l'effetto *transfert*, sono stati concepiti come essi stessi carichi e quindi induttori di quel tipo di sacralità, di *forza* divina (luce, invincibilità, fecondità, ecc.) proprio alla divinità che rappresentavano e quindi venivano raffigurati ovunque e quando necessitava indurre tale tipo di forza.

*Economia e simbologia religiosa. Il significato di palette, coppelle, protoerpicci.* Dimostrata la grandiosa rilevanza, nell'Europa preistorica e in particolare nell'ambito alpino, dell'uso del fuoco sotto il profilo ecologico e tecnico, e l'imponenza del relativo riflesso linguistico, tenendo ora presente l'analisi del processo religioso sopra effettuata, ne deriva la conseguenza che la sua rappresentazione nell'ambito delle incisioni rupestri alpine non può mancare. Non solo, ma l'entità di tale rappresentazione sarà proporzionale all'incidenza e soprattutto al livello di coinvolgimento psichico, alla rischiosità dei risultati che l'impiego del fuoco ai fini di caccia, allevamento, aveva nella vita dei popoli alpini.

Il nostro assunto risulta tanto più facilmente verificabile in quanto si riferisce non a manifestazioni sporadiche di arte religiosa, solo parzialmente rilevate, ma ad un immane complesso di centinaia di migliaia di raffigurazioni, ubicate lungo tutto l'arco alpino, dalla Liguria, alla Valcamonica, alle Alpi austriache, e riferentesi ad una decina di millenni, attivamente indagato e posto in luce da dinamiche équipes di studiosi, tra le quali eccelle quella che opera in Valcamonica. Essa ha recentemente reperito (Anati, 1982 pp. 44-61, 73, 85-86, 209-10) una abbondante documentazione archeologica di un culto del fuoco, ancora incerta per l'Epipaleolitico (p. 53), ma chiaramente evidenziata (culto del falò) nell'antica età del Bronzo. È da notare che coppelle, e ciclomorfi in genere, sono evidenti simboli di falò visti dall'alto.

È ovvio che hanno costituito oggetto privilegiato della nostra indagine soprattutto quei simboli risultati finora di difficile o incerta spiegazione. Occorre precisare che le nostre interpretazioni costituiscono solo delle proposte, dotate alcune di maggiore, altre di minore verosimiglianza, come specificheremo; in ogni caso, esse sono generalmente conciliabili con i tentativi di spiegazione effettuati da altri Autori.

a) *Palette.* Come risulta all'analisi etnografica (Baumann, 1944, Raum, 1977), palette e doppie palette a corto e anche cortissimo manico sono impiegate da primitivi coltivatori di vari continenti per rimuovere il suolo dissodato generalmente con il fuoco e procedere alla semina. Adeguate ricerche archeologiche le hanno evidenziate anche in stazioni preistoriche (Steensberg, 1973, Lerch, 1977).

Palette con manico un po' più lungo sono state usate nella igni-agricoltura tradizionale europea sino a pochi decenni fa (Sigaut, 1975).

Che le palette, nelle incisioni, siano poste frequentemente vicino a cervi ed altri erbivori, ciò non contraddice il fatto che esse siano state usate per livellare, spianare il suolo per la semina. Si è visto infatti che il Camuno preistorico fu soprattutto un cacciatore semi-allevatore, quindi anche l'impiego del fuoco per sviluppare nuova vegetazione, come abbiamo evidenziato in precedenza, ha soprattutto lo scopo di adescare, attirare erbivori da cacciare. Va da sé poi che tali palette, come ogni simbolo particolarmente importante, da un significato particolare (quello della semina per adescare

animali da cacciare, e soprattutto del fuoco) siano passate, per un processo di *transfert*, nell'arco dei tre millenni in cui furono rappresentate in Valcamonica, ad un significato più generale: quello della fecondità, dell'abbondanza, della vittoria, non solo sull'animale, ma anche sul nemico. Per questo si riscontrano accanto ad altri simboli religiosi come dischi solari, organi sessuali, animali sacri come i cani e a fianco delle rappresentazioni di uomini in preghiera.

La stessa evoluzione, dallo specifico al generale, è stata evidenziata infatti, come si è detto, per altri simboli: sole, pugnale, collare, ecc. Quindi anche la più parte delle altre spiegazioni (Anati, 1964, Ferri, 1975) possono essere confermate e accettate come completamento della nostra.

b) *Coppelle e mappe punteggiate*. Le prime sono costituite da piccole incavature tondeggianti, spesso con diramazioni, e sono diffuse tra le incisioni di Valcamonica come in quelle delle altre valli alpine. Anche qui, a nostro parere, siamo in presenza di una simbologia in evoluzione. Le coppelle con diramazioni di Sonico (Valcamonica) rappresentano molto realisticamente un appezzamento prima a bosco, in fase di radurazione. In esso, dopo una prima combustione, tronchi e ramaglie sono posti in cumuli (motte, fornaci, fornelli) di grandezza irregolare a distanza disforme, con tronchi e rami che penzolano da ogni parte, come si vede al riguardo nelle numerose fotografie riportate da Schneiter (1970) e da Steensberg (1955). Alcune di tali fotografie riportano invece debbiature più regolari, cioè cumuli uniformi ed equibratamente distanti. È il caso delle coppelle disposte in modo regolare, in particolare nelle mappe punteggiate (Anati, 1974). È evidente poi che anche per le coppelle può esser successa la medesima evoluzione con *transfert* dalla simbologia specifica a quella più generale, che si è evidenziata per le palette. Per questo esse, come simbolo del fuoco generatore di fecondità e di abbondanza, appaiono inserite anche nei più diversi contesti.

c) *Protoerpici furciformi-rastriformi e scaliformi*. I primi sono documentati soprattutto in Valtellina (Pace 1972, tav. XXII, fig. 2), ma non mancano in Valcamonica. Se ne conoscono a due, tre, quattro e cinque denti: servivano per smuovere il terreno incenerito e interrare le sementi, come abbiamo in precedenza indicato. Avevano quindi una funzione complementare a quella del fuoco, non a quella dell'aratro, come avviene nell'agricoltura moderna. Per questo li denominiamo *protoerpici*, per distinguerli dagli erpici moderni, aventi funzione, come si è detto, diversa.

Un sigillo ammonita del 3000 a.C. evidenzia come erano usati (Salonen 1968, tab. X, 2). Ma anche le già citate fotografie di debbiature riportate da Schneiter (1970) sono significative al riguardo. Gli erpici furciformi a due/tre denti sono impiegati anche come forche (bidenti, tridenti) sempre nella debbiatura, per gettare nei cumuli di fuoco le ramaglie e le cotiche (cfr. ancora Schneiter 1970, varie fotografie). Da questo uso è derivata la simbologia della forca come strumento diabolico.

La scena del diavolo (Anati 1964, pag. 187) può evidenziare una scena di debbiatura mitizzata in cui l'uomo che usa la forca per spostare le ramaglie nel fuoco assume la forma diabolica. Gli altri operatori attorno sono in atteggiamento di ammirazione attonita, di venerazione, commista ad incipiente terrore.

Gli erpici scaliformi zootrainati sono rappresentati solo a Monte Bego (Bicknell 1972, Tav. III). Essi rappresentano erpici più evoluti, che servono a livellare il terreno e ad interrare le sementi, dopo l'aratura e la semina. Essi quindi corrispondono all'uso più moderno dell'erpice, e quindi non li



definiamo come proto-erpici, veri e propri. Gli erpici scaliformi erano ancora usati sulle Alpi trentine sino agli anni '50.

## CONCLUSIONI

*L'evoluzione nell'impiego  
del fuoco nella caccia,  
allevamento, coltivazione*

Dimostrata la grande rilevanza dell'impiego del fuoco come strumento diretto o indiretto di caccia, allevamento, coltivazione i cui effetti sono verificati dall'analisi palinologica, si è tentato di individuarne l'inevitabile manifestazione nell'ambito delle centinaia di migliaia di raffigurazioni rupestri preistoriche alpine. Tra i simboli di tali tecniche, particolarmente significativi sembrano essere le coppelle, vivide rappresentazioni delle *motte, forni, fornelli*, e quelli degli strumenti impiegati in tali tecniche: le palette, le forche, i protoerpici rastriformi e scaliformi.

È ovvio che tutte le interpretazioni proposte implicano ulteriori indagini o verifiche. Ma già allo stato attuale delle ricerche, *le forche e i protoerpici rastriformi*, spiegati come strumenti impiegati originariamente nella debbiatura, al di là delle successive mitizzazioni come simboli diabolici, ci sembrano interpretazioni altamente verosimili. Un po' più dubbie, anche se al presente costituiscono sempre le ipotesi esplicative a nostro parere più plausibili sotto l'aspetto storico-genetico, sono quelle delle palette e delle coppelle.

Per i cosiddetti erpici scaliformi di Monte Bego potrebbe trattarsi della rappresentazione di *trebbie* o *tregge*. Queste ultime, come è noto, hanno costituito l'antenato immediato del carro e sono tuttora impiegate nelle località montane prive di strade (Kothe, 1953, Caselli, 1975). Ma *trebbie*, *tregge*, erpici scaliformi sono ergologicamente affini.

Ed ora una considerazione conclusiva sulla evoluzione della debbiatura. Innanzitutto, una precisazione terminologico-ergologica: analogamente a quanto hanno effettuato gli ergologi di altri Paesi occorre distinguere, come si è già accennato, tra:

1. la semplice combustione (che può avvenire anche per autocombustione spontanea in ambienti secchi) senza decorticatura del terreno e che noi proponiamo di chiamare col termine antichissimo di origine preindeuropea di *brusare* (altre forme: *brusegare, bruxare*) e che corrisponde a quello che gli ergologi francesi chiamano *essarter* (Sigaut 1975);

2. il *debbiare* propriamente detto (altri sinonimi: *mottare, fornellare*), che implica il taglio preventivo della boscaglia e, nel caso dei prati, la decorticatura. Con tali materiali si costituiscono i fornelli, le motte. Il *debbiare* corrisponde al francese *écobuer*.

Effettuate queste precisazioni, è possibile offrire una più precisa panoramica storica.

L'acme della *debbicoltura* (intesa in senso lato, meglio si dovrebbe dire *ignicoltura*) si ha nel periodo che precede l'impiego degli strumenti di ferro. Come si è visto infatti gli strumenti di legno, compreso l'aratro, generalmente non si potevano usare se non successivamente all'impiego del fuoco. Con l'età del ferro si va quindi incontro ad un inesorabile decadimento della *debbicoltura*, anche se ovviamente lentissimo.

Come evidenziano i nostri medievalisti, a cominciare dal Serra (1958), ma come rilevano anche il Bognetti, U. Formentini e altri, e come è stato verificato dal Sereni (1955 b) nelle regioni montuose l'influenza della tecnologia e delle strutture sociali romane è stata limitatissima. L'influenza maggiore di Roma era costituita dalla pacificazione e dall'esazione dei tributi in seguito all'instaurazione del suo potere politico. Per questo, in ambito montano, le pratiche arcaiche del debbio sono continuate sino al tardo Medioe-

vo ed oltre (nelle Alpi Liguri, secondo documenti del 1817 riportati da Sereni – 1955 a, n. 41 – il debbio era «operazione a quell'epoca generalmente praticata»), mentre nelle regioni più profondamente romanizzate esse furono presto sostituite dal maggese. Ciò appare chiaro dall'analisi accurata dei testi degli agronomi latini: Plinio (XVIII, 8), Columella (VI, 23), Palladio (I, 6 e IX, 4), per non citare che i principali, si riferiscono sì all'impiego del fuoco, ma solo come pratica marginale per mettere a coltura nuove terre, o, come precisa Virgilio (Georg. I, 84 e sgg., ergologicamente commentato da Ulpiani, 1927, pag. 27 e sgg.) in casi speciali, per correggere terreni acidi, dissodare suoli compatti, disinfestare i campi dalle gramigne. È in questo senso che ne parla anche nel secolo XIV il Crescenzi (III, cap. XXI), quando accenna alla semina della segale, nelle terre di montagna fertilizzate dalla cenere.

Analoghe osservazioni sono effettuate nel secolo XVI da Gallo (1550, giornata II). Un'altra spinta potente all'eliminazione dell'uso del debbio venne dall'introduzione della proprietà privata, avvenuta già in epoca preromana nell'ambito delle popolazioni più culturalmente urbanizzate, come abbiamo evidenziato in una precedente ricerca (Forni, 1972). Ancora nei secoli XVII, XVIII e XIX il debbio, e più ancora il *brusare*, rimaneva diffuso nelle zone di montagna, solo dove erano estese le terre comuni (le cosiddette università agrarie). Là i singoli coltivatori, sulle *prese*, *presaglie*, *sciarti* d'incerto e provvisorio confine, assegnato per sorteggio nell'ambito di una lunga rotazione poliennale, riscontravano l'impiego del fuoco come essenziale per la messa a coltura dopo il lungo riposo e l'automatica concimazione (Schneiter, 1970, pp. 114-115; Sereni, 1955 a, p. 21).

Con l'estinzione o la drastica riduzione delle terre comuni dopo l'unità d'Italia, con l'instaurazione dello Stato liberale fondato sulla preminenza della proprietà individuale, le pratiche del debbio residuarono come tecniche eccezionali per terreni acidi, anche qui ulteriormente limitate dall'impiego dei correttivi e dei fertilizzanti chimici. Vennero anche combattute dalle leggi ecologiche, per il pericolo di incendio dei boschi che esse rappresentavano. Ultimo residuo veramente significativo sembra essere la combustione delle stoppie nel ringrano, pratica questa ancora abbastanza diffusa.

## SUMMARY

Many scholars have analysed the use of fire, since the late Palaeolithic, formerly as a primitive hunting technique (for driving game to graze in newly cleared areas) and later as a technique for cultivation. In fact, with the burning ground developed the first grains: the origin of today's cereals. The use of fire was not restricted to plant cultivation alone, though as the process of attracting animals to graze also started domestication.

Pollen analysis and toponym research have confirmed the importance of this process, which had often been overlooked by archaeologists. From an archaeological standpoint, it is possible that certain rock engravings depicting utensils, that once were interpreted with much difficulty, are symbols of swidden cultivation. Certain engravings from Valtellina show rakeshaped proto-harrows, probably used in the same way as the shovels for sowing, levelling and planting. Monte Bego engravings show ladder-shaped proto-harrows drawn by animals; and in Valcamonica are found cup marks, symbols of heaped burning matter, and dotted plots, symbols of areas being cleared. The religious significance of these rock representations would seem to be specifically linked with sowing and pre-sowing rites.

## RÉSUMÉ

Plusieurs spécialistes ont mis en évidence, dès le paléolithique tardif, l'importance de l'usage du feu comme une technique de chasse primitive (débusquement du gibier, son attraction par les herbes poussant dans les clairières) puis de culture. En effet, avec la combustion du maquis des plantes «ignicoles» se développent, par exemple les graminées, dont

nos céréales sont dérivés. De là naissent non seulement l'agriculture mais aussi l'élevage car l'attraction des animaux par les jeunes pousses entraîne leur domestication.

L'analyse des pollens et la recherche sur les toponymes ont confirmé l'importance de ce processus qui avait quelque peu été négligé par les archéologues. Ainsi, du point de vue archéologique il est possible de considérer comme symboles rituels de l'essartage (c'est à dire de la culture sur brûlis) certaines gravures rituels rupestres figurant des outils qu'on ne pourrait autrement interpréter qu'avec difficulté. Il s'agit des palettes de Valcamonica, outils ayant pu servir à écraser et niveler les mottes brûlées ainsi qu'à enfouir les graines; des proto-herses de la Valteline en forme de râteaux dont l'utilisation peut rejoindre celle des palettes; des proto-herses du Monte Bego, en forme d'escalier et à traction animale; des cupules et pièces pontuées de Valcamonica qui peuvent représenter les unes, des dépôts de matériaux en combustion, les autres des terrains en cours d'essartage.

La signification religieuse de ces gravures rupestres est à mettre en rapport avec des usages rituels liés aux semailles (enfouissement des graines) ou encore à des opérations précédant les semailles.

## RIASSUNTO

Numerosi studiosi hanno evidenziato la funzione predominante dell'impiego del fuoco a partire dal Tardo Paleolitico come tecnica di caccia prima (snidamento della selvaggina, adescamento della stessa con le erbe germogliate negli spazi radurati), di coltivazione poi. Infatti con la radurazione si sviluppano piante ignicole, come le graminacee, da cui si sono originati successivamente i nostri cereali. Ma non solo di coltivazione, anche di allevamento, perché l'adescamento degli erbivori prodotto dalle radure sfociò nella domesticazione animale. L'analisi pollinica e l'indagine toponomastica hanno evidenziato l'importanza del processo. Raffigurazioni rupestri di strumenti quali le palette (che l'autore interpreta come strumenti usati in origine per spargere, livellare le zolle combuste e per interrare le sementi, poi come simbolo generale di fecondità etc.), gli erpici rastri-furciformi delle incisioni rupestri valtellinesi; quelli scaliformi zootrainati, delle incisioni di Monte Bego; le coppelle (simbolo di cumuli di materiale di combustione) e gli appezzamenti punteggiati (simbolo di aree in fase di debbitura) delle incisioni di Valcamonica, potrebbero essere considerati simboli rituali della debbicoltura, cioè della coltivazione mediante combustione (debbio) delle boscaglie e delle cotiche erbose.

Il significato religioso di queste raffigurazioni rupestri sarebbe più specificamente da connettersi con pratiche rituali inerenti alla semina (interramento dei semi) o ad operazioni pre-semina nell'ambito appunto della debbicoltura cerealicola alpina.

## BIBLIOGRAFIA

- ALESSIO, G. e BATTISTI, C.  
1968 *Dizionario etimologico italiano*, Firenze.
- ANATI, E.  
1964 *Civiltà preistoriche della Valcamonica*, Milano.  
1974 *Arte preistorica nella Valcamonica*, Milano.  
1975 *Evoluzione e stile nell'arte rupestre Camuna*, Capo di Ponte.  
1982 *Luine collina sacra*, Capo di Ponte.
- ANDERSON, E.  
1956 «Man as a maker of new plants and new plant communities», in *Man's Role in Changing the Face of the Earth*, Univ. Press, Chicago.
- ARO, J.  
1964 «Gemeinsemitische Ackerbauerterminologie», in *Z. d. deutsch. Morgenländ. Gesell.*, Leipzig.
- AUBREVILLE, A.  
1949 *Contribution à la paléobistoire des forêts de l'Afrique Tropicale*, Paris.
- BARTLETT, H.H.  
1955-1957-1961 *Fire in relation to primitive agriculture and grazing in the tropics: annotated bibliography*, Voll. I, II, III, Ann Arbor, Univ. of Mich. Press.
- 1956 «Fire, primitive agriculture and grazing in the Tropics» in *Man's Role in changing the face of the Earth*, Chicago, Univ. Press.
- BATTAGLIA, R.  
1943 *La palafitta del lago di Ledro nel Trentino*, Mem. Museo St. Nat. Venezia Tridentina, Trento
- BATTISTI, C.  
1959 *Sostrati e parastrati nell'Italia preistorica*, Firenze.
- BAUMANN, H.  
1944 «Zur Morphologie des afrikanischen Ackergerätes», in *Koloniale Völkerkunde*, Horn, Berger ed.
- BICKNELL, C.  
1972 *Guida alle incisioni rupestri preistoriche nelle Alpi Marittime Italiane*, Ist. Intern. St. Liguri, Bordighera.
- BOSSHARD, H.  
1938 *Saggio di un glossario dell'antico Lombardo*, Leo S. Olschki, Firenze.
- CASELLI, G.  
1975 «La treggia; nota preliminare per uno studio dei materiali delle culture non-urbane in Italia» in *Archeologia medievale*, Firenze.
- CLARK, J.G.D.  
1969 *Europa preistorica*, Einaudi, Torino.

- COLUMELLA  
*De re rustica*, VI, 23.
- CRESCENZI, P. DE  
*Liber ruralium commodorum*, III, 21.
- DAHER, Y.  
 1970 *Agricoltura anatolica*, Soc. Orientalis Fennica, Helsinki.
- DEIMEL, A.  
 1934 *Sumerisch - akkadisches Glossar*, Ist. Biblico, Roma.
- DU CANGE, C.  
 1883-1887 *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Paris.
- FERRI, S.  
 1975 «Il significato delle palette nell'arte rupestre della Valcamonica» in *Valcamonica Symposium 1972*, Capo di Ponte.
- FORNI, G.  
 1961 «Domestikation, Tierzucht und Religion» in *Zf. Tierzücht. u. Züchtgs-biologie*, Berlin-Hamburg.  
 1962 «Scoperta della tecnica di coltivazione e religione dei coltivatori» in *Riv. St. Agric.*, Roma.  
 1970 «Arte preistorica e struttura, analogia, individualità delle culture» in *Valcamonica Symposium*, Capo di Ponte.  
 1972 «Società e agricoltura preistoriche nelle regioni montane della Padania» in *Atti Congr. Naz. St. Agr.*, Milano 1971, Parma.  
 1975 «Relazioni tra religione, società, economia, ambiente e storia» in *Valcamonica Symposium 1972*, Capo di Ponte.  
 1976 «La genesi della domesticazione animale: l'interazione tra allevamento e coltivazione ai primordi del processo» in *Riv. St. Agric.*, Firenze.  
 1979 «Origini delle strutture agrarie dell'Italia preromana. Le grandi epoche dell'evoluzione agricola preistorica in Italia» in *Atti Convegno «L'Azienda agricola»*, Verona 1978;  
 1979b «Ureren arere, arare e le ascendenze indomediterranee della connessione storico-genetica bruciare --- arare». *AMIA n. 5*, in *Riv. St. Agr.*, Firenze.  
 1979c «Paleontologia linguistica semito-camitica ed indeuropea», *ibid.*
- 1980 «Recent archaeological finds of tilling tools and fossil ard traces in Italy» in *Tools and Tillage*, IV, Copenhagen.
- 1981a «Dalla ignicoltura cerealicola del Prossimo Oriente alla genesi dell'aratrocoltura in Italia» in *Riv. St. Agricoltura*, Firenze.
- 1981b «Negli antichissimi termini collettivi dei cereali eurasiatici il segreto della loro origine» in *Atti Convegno «La difesa dei cereali nell'ambito dei progetti finalizzati CNR, Ancona»*, Roma.
- 1982 «Il trapasso da caccia/raccolta a coltivazione/allevamento nell'ambito della "Burning Economy" dal Prossimo Oriente alla regione alpina» in *Studi in onore di F. Rittatore Vonwiller*, Como.
- 1983 «Ignicoltura, allevamento del cervo e significato dei ciclomorfi (coppelle ecc.) nelle incisioni rupestri europee: una teoria unitaria d'interpretazione).  
 In corso di stampa: «A problem of plough typology in ancient Mesopotamia. Many shared ploughs or harrows» in *Silver Jubilee Symposium*, Copenhagen, May-June 1979.
- FRONZAROLI, P.  
 1960 «Le origini dei Semiti come problema storico» in *Rend. Accad. Naz. Lincei, Scienze Morali*, ser. VIII, 15, Roma.  
 1976 «La trasmissione della cultura» in S. Moscati, *L'alba della civiltà*, UTET, Torino.
- GALLO, A.  
 1588 *Le dieci giornate della vera agricoltura e piaceri della villa*, Torino.
- GRASSI, C.  
 1976 «Parole e strumenti del mondo contadino», in *Storia d'Italia*. 6. Atlante, Einaudi, Torino.
- HÖLTKER, G.  
 1950 «Steinerne Ackerbaugeräte. Ein Problem der Vor-u. Frühgesch. in Völkerkundlicher Beleuchtung» in *Anthropos*, Posieux - Fribourg.
- HOROWITZ, A.  
 1975 «Holocene Pollen Diagrams and Palaeoenvironments of Valcamonica, Northern Italy» in *Boll. Centro Camuno St. Preistorici*, Capo di Ponte.
- IVERSEN, J.  
 1956 «Forest Clearance in the Stone Age» in *Scientific American*, New York.
- JARMAN, M.R.  
 1971 «Culture and economy in the North Italian Neolithic» in *World Archaeology*, vol. II.  
 1972 «European Deer economies and the advent of the Neolithic», in Higgs, E.S., *Papers in economic History*, London.
- KOTHE, H.  
 1953 «Verbreitung und Alter der Stangenschleife» in *Ethn.-archäol., Forschungen*, Berlin.
- KUNHOLTZ-LORDAT, G.  
 1939 *La terre incendiée. Essai d'agronomie comparée*, Nîmes.
- LAHOVARY, N.  
 1957 *La diffusion des langues anciennes du Proche-Orient*, Francke, Bern.
- LANTERNARI, V.  
 1960 «Scienze religiose e storicismo: note e riflessioni» in *Nuovi argomenti*, Roma.
- LERCH, G.  
 1977 «Double Paddle-Spades in Prehistoric Contexts in Denmark» in *Tools and Tillage*, Copenhagen.
- LEWIS, H.T.  
 1972 «The role of fire in the domestication of plants and animals in Southwest Asia: a Hypothesis», in *Man*, London.
- LINNARD, W.  
 1970 «Terms and Techniques in Shifting Cultivation in Russia» in *Tools and Tillage*, Copenhagen.
- MEYER-LÜBKE, W.  
 1972 *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Winter, Heidelberg.
- MONOD, J.  
 1972 *Il caso e la necessità*, Mondadori, Milano.
- MÜLLER-BECK, H.  
 1965 *Seeberg Burgäschisee-sud. 5. Holzgeräte und Holzbearbeitung*, Stämpfli, Bern.
- NARR, K.J.  
 1956 «Early Food-producing Populations», in *Man's Role in changing the face of the earth*, Chicago, Univ. Press.  
 1966-1975 *Handbuch der Urgeschichte*, Francke, Bern-München.

- OLIVIERI, D.  
1961 *Toponomastica veneta*, Venezia-Roma.
- ORAISON, M.  
1971 *Il caso e la vita*, S.E.I., Torino.
- PACE, D.  
1972 *I petroglifi di Grosio*, Monza.
- PALLADIO, R.T.E.  
*Opus Agriculturae*, I, 6 e IX, 4.
- PISANI, V.  
1947 *Linguistica generale e indeuropea*, Milano.  
1978 *Mantissa*, Brescia.
- PLINIO  
*Naturalis Historia*, XVIII.
- POKORNY, J.  
1949 *Indogermanisches etymolog. Wörterbuch*, Bern.
- RAUM, O.F.  
1977 «Die Kulturgeschichtliche Bedeutung des Xhosa-Spatens» in *Tools and Tillage*, Copenhagen.
- RITTATORE VONWILLER, F.  
1972 «Analisi delle testimonianze di agricoltura nella protostoria della Valpadana» in *Atti Congr. Naz. St. Agric.*, Milano, 1971, Parma.
- ROSSI, G.  
1896-1909 *Glossario medievale ligure*, Torino.
- SALONEN, A.  
1963 «Agricultura Mesopotamica nach sumerisch-akkadischen Quellen» in *Ann. Acad. Scient. Fennicae*, Helsinki.
- SANT'ALBINO, V. DI  
1859 *Gran Dizionario Piemontese-Italiano*, Torino.
- SCARDIGLI, P.G.  
1960 *Elementi non indeuropei nel Germanico*, Firenze.
- SCHNEITER, F.  
1970 *Agrargeschichte der Brandwirtschaft*, Graz.
- SERENI, E.  
1955a «Il sistema agricolo del debbio nella Liguria antica» in *Mem. Accad. Lunigiana Scienze, Lettere, Arti*, La Spezia.  
1955b *Comunità rurali nell'Italia antica*, Roma.
- SERRA, G.  
1958 *Lineamenti di una storia linguistica dell'Italia medioevale*, Liguori, Napoli.
- SIGAUT, F.  
1975 *L'agriculture et le feu*, Mouton, Paris-Le Haye.
- SMITH, P.E.L. e YOUNG, T.C.  
1972 «The evolution of early agriculture and culture in Greater Mesopotamia: A trial model» in Brian Spooner, ed., *Population Growth: Anthropological implications*, MIT Press, Cambridge.
- STEENSBERG, A.  
1955 *In crackling flames* (Kuml, Aarhus)  
1973 *Ein 6000 Jahre altes Pfluggerät*, Tilling Tillage, Copenhagen.
- STEWART, O.  
1956 «Fire as the first great force by Man» in *M.R.C.F.E.*, Chicago, Univ. Press.



## L'ALLINEAMENTO DI PONTEVECCHIO IN VAL DI MAGRA ED IL SIGNIFICATO DELLA RAPPRESENTAZIONE FEMMINILE NEI VARI GRUPPI DI STATUE-MENHIRS EUROPEE

Formentini, Romolo, La Spezia, Italia

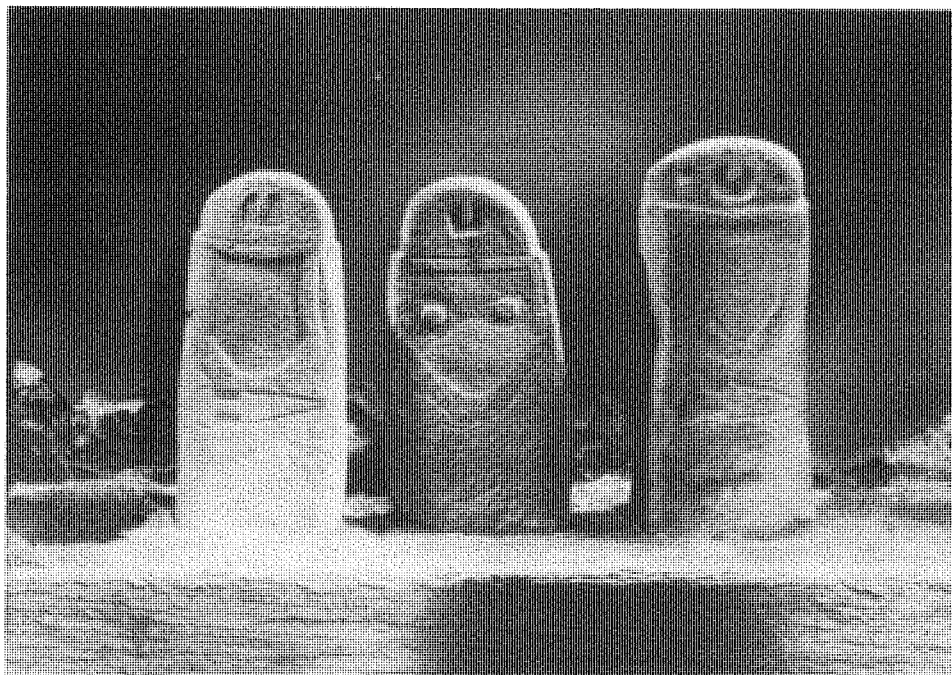
Abbiamo avuto occasione altrove di sostenere la tesi della funzione direttamente funeraria, ed il più delle volte particolarmente riferita al rito della doppia deposizione, per i monumenti del tipo statue-menhirs e statue-stele (in Europa almeno), basandoci su di una serie di osservazioni relative a vari gruppi «locali» di tali monumenti (Sion ed Aosta, Corsica, Gard, Provenza, Nord della Francia, Russia meridionale), che consentono una reciproca integrazione delle testimonianze particolari; quando ovviamente si sia affermato, e generalmente accettato, come oggi si può dire sia di fatto avvenuto, il principio della fondamentale unitarietà del fenomeno culturale di cui questi monumenti sono espressione.

Non ripeteremo qui tali considerazioni, per non essere questo l'argomento del nostro intervento attuale, che è dedicato invece al problema del valore della rappresentazione antropomorfa sulle statue di questo tipo, e, ancora più in particolare, al rapporto fra la rappresentazione femminile e quella «armata», che sono i due motivi pressoché esclusivi della tematica di questi monumenti.

Non mancheremo di rilevare, con l'occasione, che una più attenta considerazione del caso di «allineamento» di statue-stele di Pontevecchio in Val di Magra (9 stele), confrontato con quello di Lagundo in Alto Adige (4 statue rozzamente antropomorfe), e con il caso delle «piattaforme per incinerazione» della Valcamonica (sulle quali conosciamo soltanto gli accenni fatti dal Prof. Anati al Convegno sulla *Lunigiana prima dei Romani*, La Spezia, 1978), ci consente ora di proporre una più precisa definizione per quanto riguarda la destinazione finale delle ossa riesumate dal primo interrimento, almeno in Val di Magra e in Alto Adige appunto, e probabilmente anche nelle altre zone in cui non si sono mai trovate tracce di resti funerari (Rouergue? Valcamonica?), ipotizzando quel rito della incinerazione secondaria di cui esistono numerose tracce sicure nella preistoria europea, come nella etnografia del mondo intero (Gasparini, 1973, p. 612 sgg.).

Pure in questo caso infatti il principio della unitarietà del fenomeno culturale ci consente, anche soltanto con il confronto fra Pontevecchio e Lagundo, di dare buon fondamento a tale tesi, mostrando ed evidenziando il ripetersi di circostanze che, appunto perché ripetute, perdono ogni carattere di casualità, e che ben difficilmente possono trovare tutte insieme altra ragionevole spiegazione.

Fig. 155



E queste circostanze elenchiamo qui di seguito, senza particolare ordine di importanza:

1) I monumenti sono precisamente allineati ad una distanza assai breve che pare suggestivamente corrispondere a quella delle fosse di inumazione in un cimitero;

2) Intorno alla statua si è riconosciuto, in ambedue i casi, a livello della infissione nel suolo, uno strato di terreno scuro e grasso, che gli occasionali rinventori delle stele di Pontevecchio descrivono genericamente come «terra nerissima e pastosa come il burro», stimandone lo spessore «dai dieci ai venti centimetri»; mentre lo studioso che ha con assai maggior rigore scientifico controllato l'impianto delle statue atesine parla più precisamente di uno strato di 4-5 cm che contiene, immerse nella terra scura, bruna, anche azzurrognola («in dunkler, brauner, auch bläulicher Erde»), brevi schegge di carbone dello spessore di un centimetro, che sono *nerissime*, e, maneggiandole, si disfanno in particelle minute e *grasse* al tatto; aggiungendo più avanti che le schegge carboniose sono sparse in un tratto di due metri davanti alla faccia figurata delle statue, mentre poco più lontano e nella zona anche immediatamente retrostante si nota solo, a quello stesso livello, un terreno «da un poco bruno a scuro» (etwas gebräunte bis dunkle Erde) (Ladurner-Parthanes, 1952);

3) Gli interi complessi, comprese le statue ancora ritte e confitte al suolo, sono stati deliberatamente sepolti dalla mano dell'uomo sotto un forte cumulo di terra e sassi (2 metri a Pontevecchio e addirittura più di 5 metri a Lagundo);

4) Uno almeno degli elementi statuari è stato deliberatamente spezzato prima dell'interramento (Ladurner-Parthanes, 1953); ciò che costituisce certamente un residuo della più antica pratica dell'abbattimento generale, accompagnato spesso dall'inserimento dei frammenti nelle strutture di grandi tombe collettive (per esempio a Sion e ad Aosta).

Confermata dunque quanto meno la funzione direttamente funeraria





dei monumenti anche là dove mancano le tracce evidenti di una seconda deposizione, rileviamo sia a Pontevecchio che a Lagundo la presenza sicuramente contemporanea del tipo femminile e del tipo armato, che altrove sembrerebbero piuttosto in alternativa topografica o cronologica: soltanto il tipo armato in Corsica e forse in Valcamonica; soltanto il tipo femminile nel Nord della Francia, nel Gard ed a Castelluccio dei Sauri; mentre nel Rouergue alla più antica rappresentazione del tipo armato si aggiunge più tardi, talvolta sostituendosi con la modifica di uno stesso elemento statuario, qualche rara rappresentazione del tipo femminile.

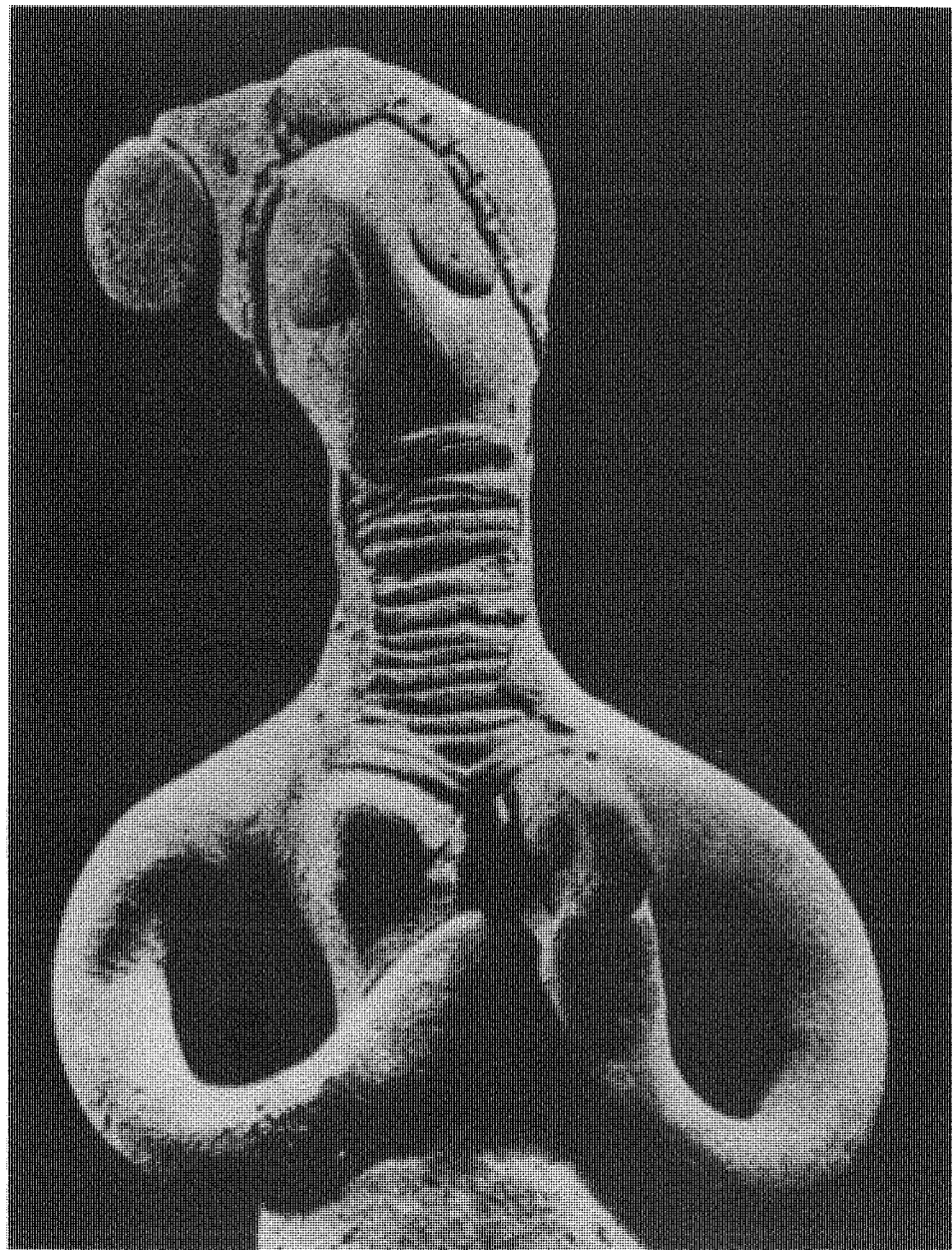
Ciò che ci fa certi che i due tipi (femminile e armato) hanno una origine diversa, ma una funzione, o meglio una finalità, identica, nella quale possono alternarsi o anche associarsi.

Consideriamo allora, per poter definire la diversità dell'origine culturale nella concomitanza della funzione, le caratteristiche particolari di ciascun tipo.

E constateremo che per il tipo femminile il motivo fondamentale, presente praticamente in ogni gruppo, con maggiore o minore evidenza, ma sempre sicuramente riconoscibile, è quello della rappresentazione delle attrattive muliebri, che può essere naturalistica o stilizzata, ma è sempre in qualche modo enfatizzata, talvolta anche con l'aggiunta (o la sostituzione) della rappresentazione di un atteggiamento di provocazione sensuale (esposizione dei seni o della natura); mentre il tipo armato è sostanzialmente definibile come la figura di un custode di pietra munito di armi, esclusivamente offensive, di ogni specie: pugnale, daga, spada, accetta, arco con frecce, perfino il tridente (nelle statue del gruppo di Laconi in Sardegna), e forse anche un bastone (nella stele di Troia I).

Chiaramente riconoscibile è dunque la funzione di seduzione del tipo femminile, ed il suo legame con le «veneri» paleolitiche, dalle quali discende il tratto naturalistico che caratterizza anche alcuni elementi della serie delle statue-stele, e con le «figurine» neolitiche, che sono contemporanee delle

Fig. 158



stele più antiche, e mostrano anch'esse in grande parte il diffondersi del tratto stilizzato, conseguente appunto alla rivoluzione culturale dell'età neolitica.

Meno chiara è la funzione delle statue armate, per le quali verrebbe naturale proporre un ruolo di custode del morto contro i violatori, che è peraltro manifestamente assurdo, perché anzitutto non esiste alcun bene concreto da difendere, in quanto, almeno nella fase di utilizzazione primaria del monumento, il morto era sicuramente ignudo e privo di corredo; e inoltre i potenziali violatori avrebbero avuto, e tutto quel che sappiamo di quel mondo ce lo fa credere, più paura del morto che di una statua di pietra.

Se riflettiamo un poco più a fondo però non possiamo non intendere che deve essere proprio nei confronti del morto che l'immagine di pietra esercita la sua funzione di custode; e precisamente contro la minaccia di un suo ritorno, probabilmente ostile (e comunque irrelativo), nel mondo dei vivi.

Il terrore del «revenant» è stato certamente il primo ed il più grave assillo intellettuale delle popolazioni primitive (e non soltanto di quelle). E ce lo confermano sia la documentazione preistorica che quella etnografica.

L'immagine di pietra ha intanto già attitudine a tale funzione per il fatto appunto di essere di pietra. Il morto è «debole», e la pietra è pesante e incorruttibile. E il modo più antico di assicurarsi contro il ritorno del morto è stato quello di fargli pesare addosso una grande pietra.

Ma nella statua-stele scolpita agisce anche il potere «magico» dell'immagine. E ciò vale soprattutto per la rappresentazione dell'arma metallica, che a livello neoeneolitico rappresentava sicuramente, per la sua novità e rarità, anche un simbolo di forza, di autorità, di potenza, che, tradotto nella pietra, si indirizza, per tradizionale relazione, ai morti.

Dobbiamo dunque riconoscere alle statue armate una funzione di minaccia, di intimidazione, in definitiva di impedimento violento al ritorno del morto, e una origine del «tipo» nelle società di pastori predoni che diffondono in Europa le nuove culture eneolitiche.

E quindi concluderemo, per ora, il discorso, riassumendolo nei termini più semplici: nelle statue-menhirs e statue-stele europee il tipo femminile, che ha il suo prototipo nelle «veneri» paleolitiche, si associa, o si alterna, al tipo armato, concepito nel mondo intellettuale delle società neoeneolitiche. E ambedue i tipi concorrono, il primo con la funzione della seduzione muliebre, e l'altro con quella della minaccia violenta, ad un'unica finalità, che è quella di impedire, o almeno ostacolare, il ritorno irrelativo del morto nel mondo dei vivi (De Martino, 1958, p. 211 sgg.).

#### SUMMARY

Of the nine statues-stelae aligned at Pontevecchio, only two show the characteristic dagger with a lunate pommel which appears in all groups located in the Alpine Region. Three are clearly female, presenting breasts, and four are devoid of explicit anthropomorphic distinction. The author considers these statues to have had a funerary function, which was precisely that of marking to primary burial.

As an evidence, this claim, a comparison is made with Lagundo alignment in Alto Adige. The exact repetition of characters and circumstances is stressed, as there appears to be no other plausible explanation. The female features, both at Pontevecchio and at Lagundo, are undoubtedly of the same period as the statues with weapons (in contrast with Rouergue, where, in Arnal's opinion, it is possible to recognize only a feminization of masculine features). The author reviews the circumstances of the occurrence of female features in the various European groups of statues, and reaches the conclusion that the two features (female and male with weapon) may have had exactly the same function: that of holding the newly dead at bay by seduction and threat and preventing them from harming the living.

#### RÉSUMÉ

De l'alignement de neuf statues stèles à Pontevecchio, deux seules portent le poignard caractéristique avec la poignée sémidiscoïdale, répandue dans tous les groupes de la région alpine; trois sont clairement féminines, reconnaissables aux seins représentés; quatre autres n'ont pas de distinction spécifique cependant l'on peut voir que ce sont des figures anthropomorphiques. L'auteur soutient la fonction funéraire de ces monuments et plus précisément celle de signaler l'enfouissement premier d'une série successive de défunts. Comme preuve de sa thèse il met en comparaison l'alignement de Lagundo dans le haut Adige, soulignant la répétition précise des caractères et des circonstances, qui justement ne semblent pas trouver d'autre explication crédible.

Quant à l'élément féminin, tant à Pontevecchio qu'à Lagundo, il ne peut être contemporain aux figures masculines avec poignard; contrairement à la Rouergue où, selon Arnal on reconnaît seulement le phénomène de la féminisation d'éléments masculins. L'auteur, examinant les circonstances de sa présence justement dans les différents groupes européens, conclue avec l'hypothèse que les deux motifs (féminin et armé) ont une seule

fonction, celle de retenir le mort récent avec la séduction et la menace pour l'empêcher de nuire aux vivants.

#### RIASSUNTO

Delle nove statue-stele allineate a Pontevecchio solo due portano il caratteristico pugnale con l'impugnatura semidiscoidale, diffuso in tutti i gruppi della regione alpina, tre sono chiaramente femminili per la rappresentazione dei seni, e quattro non hanno distinzione esplicita, pur nella definizione genericamente antropomorfa.

L'A. sostiene la funzione di questi monumenti; e più precisamente quella di segnacoli dell'interramento primario di una serie successiva di defunti. A prova della tesi porta il confronto con l'allineamento di Lagundo in Alto Adige, sottolineando la precisa ripetizione di caratteri e circostanze che appunto non sembrano trovare altra credibile spiegazione.

Quanto all'elemento femminile, che sia a Pontevecchio che a Lagundo non può che essere coevo con l'elemento armato (a differenza del Rouergue, dove, secondo Arnal, si riconosce soltanto il fenomeno della femminilizzazione di elementi virili), l'A., esaminando le circostanze della sua presenza appunto nei vari gruppi europei, conclude con l'ipotesi che i due motivi (femminili ed armato) abbiano un'unica funzione: quella di trattenere il morto recente, con la seduzione e con la minaccia, per impedirgli di nuocere ai vivi.

#### BIBLIOGRAFIA

GASPARINI, E.

1973 *Il matriarcato slavo*, Firenze (Sansoni)

LADURNER-PARTHANES, M.

1952 «Die Algunder Menhire» in *Der Schlern*, 1952, pp. 310-325.

1953 «Nachtrag zum Algunder Menhir I» in *Der Schlern*, 1953, p. 324.

DE MARTINO, E.

1958 *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, Torino (Einaudi).

## IL SIGNIFICATO MAGICO-RELIGIOSO DEL LABIRINTO NELL'ARTE RUPESTRE CAMUNA

Zanettin, Annamaria, Lovere, Italia

Per iniziare la trattazione di questo complesso argomento è necessario anzitutto disaminare alcune interpretazioni dell'etimologia del nome «labirinto».

La comparazione linguistica assume, fin dalle più antiche fonti a cui possiamo risalire, un significato fondamentale per intendere la nascita e l'evoluzione di un mito.

Usener per esprimere questo concetto si avvale di una immagine molto familiare nello studio dei labirinti: «La ricerca delle forme nominali in cui le singole rappresentazioni simboliche trovano la loro cristallizzazione, è il filo di Arianna grazie al quale soltanto possiamo trovare un sicuro orientamento nel labirinto del pensiero mitico».

Esiste senza dubbio un nesso tra il nome di ogni cosa e l'essenza del suo significato (il «nomen est omen» dei latini), e che la forza del significato risieda nel nome stesso è, anche a parere di Cassirer, un presupposto fondamentale dell'intuizione mitica.

L'antica etimologia di labirinto proposta dall'Evans sulla base della derivazione di *labyrinthos* da «*labrys*», ascia (per le rappresentazioni di quest'ultima trovate nel palazzo labirinto di Cnosso), sembrerebbe da scartare se, come sembra, all'epoca della costruzione del palazzo l'ascia era ancora chiamata «*peleky*» e non «*labrys*».

Inoltre il suffisso *-intos*, proprio dell'ambiente pre-ellenico, ci indurrebbe a classificare il termine «*labyrinthos*» come non greco.

Sono possibili accostamenti etimologici con le parole di origine anatolica come il lidio «*labrus*», il licio «*labra*», e di nuovo il lidio «*lap(i)risa*» = pietra, ma rimangono per ora solo possibili ipotesi.

Nella lingua greca appare spesso come suffisso «*-inda*», riferito a giochi di fanciulli, ad esempio nella parola «*labrinda*» = gioco della caverna.

È quindi molto chiaro il legame che unisce il concetto di labirinto con quello della caverna e delle profondità della terra, e con alcuni riti che vi si praticavano.

Ancora legato alle etimologie greche troviamo «*labyros*» = cavità, e qualche etimologo ha voluto riconoscere una derivazione di labirinto da «*lambano*» = prendere e «*rinao*» = ingannare.

Lo stesso senso di ingannare si ritrova anche nel significato secondario

delle parole del celtico «troian» e del medio inglese «trowen», che significano soprattutto «girare».

La stessa radice etimologica si ritrova nell'«andruare» latino, la danza dei Salii, con significato di «girare intorno».

Infine la radice orientale «twr», da cui il «tiranu» babilonese, è connessa al senso di «casa delle viscere» e quindi alla divinazione ed alla magia aruspicina in genearle.

La verità probabilmente risiede nel fatto che il nome dato ad un oggetto o ad un simbolo ne racchiude il valore originario, e lo studio dell'origine del nome potrebbe portare ad una migliore esegesi del suo significato. In ciò è insito il valore di ogni ricerca etimologica.

È necessario a questo punto dare una definizione precisa del termine «labirinto», superando tutte le definizioni che i vari autori hanno dato nel tempo, nel tentativo di operare una sintesi di molti concetti complessi, mettendo da parte tutta la vasta casistica dei labirintiformi, dei meandriiformi, spiraliiformi e così via.

Definiremo il labirinto: «una rappresentazione grafica o architettonica, dotata di evidente simmetria, ad andamento tortuoso e con un percorso obbligato che dall'esterno porta al centro e dal centro riporta naturalmente verso l'esterno». Il discorso particolare di questo intervento, che vuole insistere soprattutto sul significato di questo simbolo, assume validità e consistenza solo se visto in funzione dell'insieme; sarà quindi necessario considerare anche il significato delle figure accompagnatorie e in generale degli insiemi rappresentati. Da questa prospettiva scaturisce una duplice considerazione: quella del labirinto che assume un significato ed un ruolo preciso nel contesto di ideologie di vari ambienti culturali, e quella del labirinto che contribuisce al chiarimento di taluni aspetti della vita intellettuale preistorica ancora in gran parte poco noti.

#### *Descrizione dei labirinti camuni*

*Naquane roccia 1:* si compone di 7 linee concentriche ad andamento irregolare. Il tracciato del labirinto segue la linea stessa dell'incisione. Sovrapposizioni: nella parte sinistra del labirinto una figura maschile dal corpo quadrato, incisa con martellina molto sottile, si sovrappone in più punti alle linee del labirinto, ed è quindi posteriore a questo. Figure accompagnatorie: accanto al labirinto, in alto a sinistra, due figure animali: un unguato e un uccello acquatico. Sopra il labirinto una paletta e un busto d'orante armato. A destra due guerrieri in atteggiamento di contesa. Datazione: l'analisi degli elementi ci propone una valutazione cronologica anteriore alla fase IV E e non precedente alla fase IV C dell'arte camuna.

*Campanine:* il percorso del labirinto segue lo spazio tra le linee incise (7 linee concentriche). Sovrapposizioni: presso l'entrata del labirinto sono sovrapposte 2 asce a corta lama quadrata. Figure accompagnatorie: in basso a destra 6 asce a corta lama quadrata dell'età del ferro. Sopra il labirinto 3 coppelle. Datazione: sulla base della attribuzione cronologica delle asce, si può classificare il labirinto nella fase Camuna IV C.

*Zurla 1:* Si compone di 9 linee concentriche. Il tracciato segue le linee dell'incisione. Sovrapposizioni: in basso a destra, una coppella è sovrapposta al labirinto.

*Zurla 2:* A poca distanza dal precedente, molto più piccolo, a 4 linee concentriche. Il percorso è sulla linea dell'incisione. Sovrapposizioni: nessu-

na. Le figure accompagnatorie sono da leggere nello stesso contesto per tutti e due i labirinti, essendo molto vicini sulla stessa roccia: si tratta di alcune figure umane a corpo schematico, sicuramente anteriori al IV periodo camuno, di una figura umana a corpo quadrato, e di due gruppi di coppelle. Datazione: I labirinti, ad una prima determinazione stilistica, sono attribuibili ad una fase tarda del IV periodo camuno.

*Dos del Merichì, roccia 1:* Si discosta strutturalmente da tutti gli altri labirinti camuni per il tracciato irregolare delle ultime linee esterne. Il percorso segue la linea dell'incisione. Sovrapposizioni: una linea continua si sovrappone alle ultime due linee esterne in basso del labirinto partendo da una coppella. In alto due figure umane sono sovrapposte all'ultima linea. Figure accompagnatorie: il labirinto è al centro di un gruppo di incisioni composte quasi esclusivamente da figure di armati, stilisticamente diversi tra loro, e che rientrano in un orizzonte cronologico che va dal periodo IV B in seguito.

*Luine, roccia 34:* labirinto composto da 7 linee concentriche. Il centro è evidenziato da una coppella. Il percorso segue lo spazio tra le linee incise. Unico tra i labirinti della Valle presenta l'entrata rivolta verso l'alto e si trova sul versante orografico sinistro. Sovrapposizioni: la linea più esterna del labirinto è sovrapposta al piede di una figura umana e ad un'arma impugnata da un armato. Figure accompagnatorie: alcune raffigurazioni di armati di età del ferro. Datazione: dall'analisi del contesto e delle sovrapposizioni il labirinto potrebbe risalire ad una fase non troppo tarda del periodo IV.

#### *Analisi delle figurazioni associate ai labirinti*

Un mito, o comunque qualsiasi espressione di interesse spirituale che nell'ambito preistorico o attuale si avvalga per esprimersi di rappresentazioni simboliche, non si può di solito cristallizzare in una sola espressione, ma presuppone in genere una serie di figure accompagnatorie, a volte espresse, a volte sottintese.

Facendo un rapido riassunto delle figure associate ai labirinti, in generale si rileva una situazione di questo genere: in tutti i casi, tranne che a Campanine, troviamo delle raffigurazioni umane, armate o no, a brevissima distanza dai labirinti, spesso sovrapposte ad essi. In particolare le rappresentazioni di armati, nella quasi totalità dei casi, appartengono al periodo IV.

È evidente l'esaltazione della figura umana e probabilmente dell'eroe, preparata nel culto delle armi dei periodi precedenti. Un altro elemento accompagnatorio molto comune è l'ascia: labirinto e ascia appaiono spesso vicini anche in molti esempi al di fuori della Valcamonica. Nel discorso sul significato religioso dell'ascia nei tempi preistorici, occorre introdurre una digressione abbastanza significativa.

Ogni attività umana corrisponde ad un preciso processo mentale e si compie in maniera tale che tra l'uomo e le cose subentra a poco a poco una relazione mediata. Tra il volere e l'oggetto del desiderio si inseriscono quindi degli oggetti intermedi.

Nella sfera tecnica dell'uomo preistorico questo corrisponde all'invenzione dello strumento, che non rimane però qualcosa in cui l'inventore si riconosce come creatore, ma diventa qualcosa dotato di forza propria. In particolare l'ascia fin dai tempi preistorici è stata uno degli oggetti investiti di sicuro significato religioso. In particolare nel mondo orientale assume attributi di forza e di potenza, e per conseguenza passa anche a sostenere un significato di fecondità.

Trasferendosi dal mondo orientale a quello occidentale, a contatto con civiltà principalmente guerriere, sembra dimenticare il suo valore «sessuale» per accrescere il significato originario di potenza.

L'uso culturale dell'ascia si spande dall'Asia Minore a Creta e Micene fino ai Balcani ed all'Europa del Nord fino alla Svezia. Anche in Valcamonica le asce assumono dunque un valore simbolico rituale.

Quanto espresso precedentemente può aiutare a comprendere la difficoltà di stabilire per i labirinti camuni un ben preciso inquadramento cronologico, ricordando che l'analisi e la valutazione cronologica delle figure associate dà un contributo notevole ma non determinante alla collocazione dei labirinti, perché le sole analisi comparative del tipo di martellina e la considerazione culturale dei significati legati al complesso di figure incise non escludono il perdurare nel tempo di forme e concetti molto radicati nell'uso e nella mentalità preistorica.

I labirinti camuni sarebbero comunque stati incisi tra la II metà dell'VIII secolo a.C. e la prima metà del VI.

Per un arco di tempo di poco meno di due secoli, l'ideologia del labirinto si è imposta nelle concezioni religiose della Valle, creandosi un significativo posto tra le incisioni dell'età del ferro, testimoniando l'appartenenza della civiltà camuna ad un vasto movimento culturale e di idee che nella prima parte del I millennio a.C. percorreva l'Europa da Oriente fino alle coste atlantiche e che configurava nel labirinto una delle forme più significative di un complesso mondo spirituale e religioso.

Dall'analisi dei contesti siamo giunti al punto di poter tentare di cogliere, in una visione sintetica, il significato delle varie scene con labirinti incise sulle rocce camune. A Naquane il labirinto si inserisce in una composizione dal chiaro valore simbolico accentuato dalla rappresentazione di un «combattimento rituale», che sembra ben collocarsi nell'iconografia classica dei giochi funebri. A sinistra del labirinto non è trascurabile la figura di volatile, animale connesso in moltissime tradizioni ai concetti di morte e di rinascita. A Campanine la composizione raggiunge il massimo di stilizzazione, ma bastano le asce a rassicurarci sul suo significato simbolico. A Zurla i labirinti sembrano essere posteriori alle rappresentazioni di figure umane, ed è probabile che i labirinti siano stati incisi su questa roccia in un ambiente figurativo che già si prestava a delle interpretazioni simboliche. In altri casi il labirinto è letteralmente circondato da raffigurazioni di armati, che sembrano essere stati «attirati» da lui. In questo caso pare che il labirinto sia più antico e che sia proprio la sua presenza a richiamare le successive figure di guerrieri.

Il labirinto sembra dunque inserirsi in composizioni di una certa logica, in cui le figure accompagnatorie recitano ciascuna la propria parte, variando di volta in volta la propria sfumatura di significato.

Le più importanti tematiche connesse al labirinto sono la danza, la musica e il gioco, soprattutto il gioco rituale.

Proprio attraverso il rituale credo che l'uomo cerchi un legame con ciò che spesso non è in grado di avere con le proprie forze, e in pratica è sempre più la ricerca di un legame con la divinità. Si può seguire, attraverso queste danze, un filo di Arianna naturale per tutto il mondo degli indoeuropei, dal Caucaso alla penisola di Kola, passando per Creta, l'Italia del Nord, la Spagna, il Portogallo, il Marocco, la Gran Bretagna, la Scandinavia.

I labirinti nordici in particolare portano a seconda dei luoghi i nomi di Ninive, Jericho, Troja, Trojeborg, Troborg, Trelleborg, Troy Town, Walls



of Troy, Jungferndanz, Jekkendanz, Adamsdanz, ponendo due ordini di considerazioni. I primi nomi designano infatti Troia come centro del culto del labirinto, i secondi insistono su come l'idea della danza sia inseparabile da quella del labirinto.

Che queste danze siano collegate a qualche simbologia religiosa è fuori dubbio. Molti archeologi e antropologi hanno rilevato come i labirinti e i «giochi di Troia» siano in qualche modo da considerarsi connessi alla rinascita della natura in primavera, dopo il sonno invernale, o alla liberazione del sole dopo la lunga schiavitù voluta dal demone dell'inverno. Queste ed altre considerazioni ci riportano all'idea che siano esistite fin dai tempi neolitici diffuse cerimonie di tipo sacrificale, in connessione con il ritorno della primavera, e che queste cerimonie si siano conservate in varie tradizioni culturali e siano rimaste con alcune varianti locali fino ai nostri giorni.

Due degli esempi più famosi di «danze labirintiche» nel mondo antico ci vengono offerti in lingua latina e greca.

Il primo lo troviamo in Virgilio (*Eneide* V., 588) a proposito delle celebrazioni funebri in onore di Anchise, il secondo è il racconto della danza che eseguì Teseo nell'isola di Delo per celebrare la riuscita impresa contro il Minotauro. Di questa danza, denominata anche danza del «geranos = gru» o danza del «cranio» abbiamo testimonianza che si eseguisse in Grecia anche in tempi recenti, altrimenti indicata come «danza candiota». Vi sono anche danze popolari inglesi dette «giochi di Troia» di cui abbiamo notizia ancora nel 1870, e all'inizio del 1900 si legge in una rivista della Serbia di alcune danze chiamate «Trojanka» e «Troianac». Ne esistono degli esempi anche nelle Antille.

#### *Aspetti etnografici*

Per una migliore ermeneutica è opportuno un inquadramento etnografico dei labirinti, soprattutto se ricordiamo che il complesso mitico del labirinto fa parte del «fondo originario» delle rappresentazioni umane.

La diffusione del simbolo del labirinto è infatti così vasta che non pare sempre probabile l'ipotesi che si tratti di rappresentazioni dovute a contatti o ad importazioni.

Ancora connessi al tema mitico della danza, rituali iniziatici funebri con evoluzioni labirintiche sono stati rilevati in molte culture a livello etnologico attuale, e soprattutto nelle isole del Pacifico. Queste danze eseguite con rituali eccezionalmente complessi indicano all'anima del defunto la via da seguire per conquistare la rinascita. Vi sono variazioni a volte sostanziali su questo tema. Tutte sono incentrate sulla necessità per l'anima di imparare a superare la difficile «fase di passaggio» alla nuova vita ultraterrena, facendo appello alle cognizioni religiose apprese in forma canora o poetica durante l'iniziazione, in cui veniva ritualmente memorizzato anche il percorso labirintico.

Raffigurazioni pittoriche labirintiche sono visibili anche presso i Maia e presso gli Indiani Pima, ma in questo caso potrebbe essere un motivo importato dai cattolici alla fine del 1600. Il tema del labirinto, a livello etnologico, ha una diffusione pressoché universale, tanto che si può affermare la sua presenza ovunque, ma le interpretazioni del valore del labirinto non possono giungere all'individuazione di un tema unico e universalmente valido, ma devono essere sviluppate in aderenza alle singole culture in cui il labirinto appare.

I simboli essenziali per l'uomo e i miti antichi che li esprimono sono

come radicati nel profondo dell'uomo stesso, anche se le loro origini sembrano dimenticate.

Il labirinto è uno di questi simboli e nelle tradizioni che lo accompagnano si coglie l'interazione degli elementi fondamentali nella vita dell'uomo: la morte, la madre, la donna, gli aspetti del labirinto come prova, l'iniziazione (come superamento della prova), la rinascita (con l'uscita dal labirinto), l'unione sessuale. Il labirinto è un segno di contraddizione, la contraddizione della vita e della morte, il mito del continuo ritorno, simbolo del caos ma anche dell'ordine prestabilito, il luogo dove ci si può perdere ma dove non ci si deve perdere.

#### SUMMARY

The labyrinth is extremely widespread as a symbol. It occurs in many primitive cultures and can be attributed a definite role within a number of pre-historic ideologies. Following a review of the probable etymologies of the term «labyrinth», considered to be an indispensable premise for understanding the origin and development of myths associated with this symbol, an analysis is made of the style and context of labyrinths found engraved on rocks in Valcamonica. Figures accompanying the labyrinth are given consideration with a view to outline possible interpretations for the symbol itself; this because each figure adds its own shades of meaning to the overall iconological significance of the labyrinth symbol. A chronological assessment is also attempted, with these elements being dated to the middle of the Camunian Iron-age. The investigation provides evidence allowing an insight of some of the most interesting forms of social and religious expression of the Camunian people; as a result, the labyrinth appears as a figurative synthesis of complex theories concerning life and death, re-birth and deliverance, and thus finds a link with a wide series of magic and religious rituals, practised in pre-historic times or still used among many existing primitive peoples.

#### RÉSUMÉ

Le labyrinthe comme symbole connaît une très ample diffusion. On le retrouve dans de nombreuses mythologies primitives et on peut lui reconnaître un rôle précise même dans le contexte de plusieurs idéologies préhistoriques. Après l'examen attentif des étymologies possibles du terme «labyrinthe», considéré comme essentiel pour comprendre la naissance et l'évolution des mythes reliés à ce symbole, on analysera le style et le contexte des labyrinthes gravés dans les rochers du Valcamonica à travers l'analyse des éléments accompagnateurs, l'on remonte aux interprétations possibles du symbole, étant donné que chaque figure contribue à créer des nuances de la signification iconologique des labyrinthes. Il sera également proposé une évaluation chronologique, qui situe l'ensemble dans le moyen âge du Fer, au Valcamonica. L'enquête offre des indices pour remonter à quelques unes des plus intéressantes expressions sociales et religieuses du peuple camunien.

Le labyrinthe interprété apparaît comme une synthèse figurative de théories élaborées sur la vie et sur la mort – la renaissance et la libération – et se trouve ainsi lié à un vaste ensemble de rituels magico-religieux préhistoriques, qui se trouvent encore en usage chez nombreuses sociétés tribales contemporaines.

#### RIASSUNTO

Il labirinto come simbolo conosce una amplissima diffusione. Lo si ritrova in numerose mitologie «primitive» e gli si può riconoscere un ruolo preciso anche nel contesto di varie ideologie preistoriche. Dopo la disamina delle probabili etimologie del termine «labirinto», ritenuta indispensabile per intendere la nascita e l'evoluzione dei miti connessi al simbolo, si analizza lo stile e il contesto dei labirinti istoriati sulle rocce della Valcamonica.

Attraverso l'analisi degli elementi che compaiono in funzione di figure accompagnatorie, si risale alle possibili interpretazioni del simbolo, dato che ogni figura contribuisce a creare delle sfumature nella lettura del significato iconologico dei labirinti. Viene anche proposta una valutazione cronologica, che li colloca nella media età del Ferro camuna. L'indagine offre indizi per risalire ad alcune tra le più interessanti espressioni sociali e religiose del popolo camuno; il labirinto ne esce interpretato come sintesi figurativa di elaborate teorie di vita e di morte, di rinascita e di liberazione, e viene così a trovarsi collegato ad una vasta casistica di rituali magico-religiosi sia preistorici che ancora in uso nel mondo tribale contemporaneo.

## NOTE SULLO STUDIO DEL SIMBOLISMO NELL'ARTE RUPESTRE

Sansoni, Umberto, Ancona, Italia

Della preistoria abbiamo ancora una conoscenza scarsissima, frammentaria, che ci permette di ricostruire solo per sommi capi quelli che furono i principali movimenti nello sviluppo della cultura materiale, dell'organizzazione sociale, delle attività economiche; ma il buio è maggiore e le incertezze aumentano se vogliamo comprendere gli uomini che hanno creato quegli strumenti, che vivevano in quelle strutture e che traevano sostentamento da quelle attività; se vogliamo cioè comprendere quel che per noi stessi consideriamo più caratterialmente umano: il mondo concettuale nelle sue manifestazioni sociali, religiose, artistiche e politiche.

L'arte preistorica, come le usanze funerarie o le strutture di più certa attribuzione culturale parlano in modo diretto di questi aspetti, con la stessa o maggiore evidenza con cui un raschiatoio indica la sua funzione o un fondo di capanna l'aspetto originario della stessa.

Mentre però la ricostruzione, anche parziale, degli strumenti e strutture materiali e delle attività che sembrano conseguire può essere relativamente semplice, risultando dall'analisi stessa dei contesti e dei reperti, molti aspetti di ciò che esprime un pensiero, anche il più elementare, presentano difficoltà di lettura che paiono insormontabili: difficoltà che non sono più tanto o soprattutto nella carenza dei documenti (che possono già permetterci di delineare, in molti casi, tendenze e caratteri generali di intere epoche) ma nella scarsa trasparenza interpretativa di questi e nei differenti colori degli occhiali degli studiosi.

Questi sono i fattori che determinano lo stato di incertezza, a volte di stallo, non solo per la nostra disciplina ma per le scienze umane in generale ed è cosa comprensibile dato che le ricerche vertono più o meno direttamente sull'uomo e le valutazioni sull'uomo, coinvolgendoci nella nostra costante ricerca d'identità.

Tanto più gli studi si stringono sul nucleo uomo tanto più assistiamo ad un affastellarsi di teorie discordanti che in genere corrispondono alle tendenze degli ambienti, delle epoche o a quelle particolari degli autori; non a caso il fenomeno è più evidente fra le discipline umane che più direttamente fanno dell'uomo il proprio oggetto: l'antropologia, l'etnologia, la psicologia, la filosofia ed anche l'archeologia non appena voglia interpretare manifestazioni come l'arte preistorica.

In questo modo il ruolo stesso tradizionale delle scienze umane di interpretazione e sintesi dei dati è in crisi; v'è sproporzione fra informazione e capacità di sintesi su di essa, e sembra essersi instaurato come uno stato di svantaggio nei confronti dei metodi delle scienze esatte, prese come modello di «precisione scientifica», quasi che le scienze esatte possano da sole trovare delle soluzioni in campo umanistico: così, per l'arte preistorica, l'importanza a volte esclusiva data alle analisi statistiche, alle misure di strumenti e figure, alle valutazioni economiche, cioè le più quantificabili o inseribili in schede. Tutti metri *indispensabili* e da svolgere con la massima cura per iniziare lo studio, ottimi a meno che non si voglia con essi esaurire o spiegare interamente un tema d'indagine.

Le scienze umane per comprendere un fatto umano hanno essenzialmente bisogno di elaborare metodi appropriati e non mutuati da discipline che hanno campi d'indagine differenti; facendo beninteso tesoro del loro apporto devono avere un proprio metodo originale su scala umana. Così nel nostro campo, nonostante opere di grande valore, siamo ancora lontani dall'aver una solida base per l'interpretazione, non perché, ripeto, manchino elementi, anche se spesso non abbiamo pubblicazioni adeguate, ma perché anche fossero il decuplo, non sappiamo afferrarne che gli aspetti più superficiali o ciò che riflette le nostre esigenze del momento.

Generalmente dall'arte rupestre si è potuto dedurre, con approssimazione, il tipo di strumenti usati, il tipo di abitazione, alcune risorse economiche e attività sociali, nei migliori dei casi la presenza di elementi di carattere religioso e un abbozzo di quella che è la scala dei valori espressa; questo ovviamente anche delle figurazioni con più forti indizi culturali.

Ma quello che il più delle volte sembra il motivo principale, forse l'unico di tante istoriazioni, il valore sacro è il più trascurato in sede scientifica o l'ultimo ad essere preso in qualche considerazione. E sta anche bene se si ha il timore di produrre altre fantasie o finché si è persuasi di non avere sufficienti indicazioni per l'indagine, ma è ancora vero questo? o piuttosto ci sforziamo d'intendere solo quello che per noi oggi sono gli aspetti importanti? Non riflettiamo cioè le nostre scale di valori sui metodi e sullo spirito degli studi?

Il simbolismo con la sua fenomenologia può dare spunti nuovi per affinare i metodi: come spiegare ad esempio la ripetitività straordinaria di alcuni temi simbolici in culture ed epoche differenti con gli stessi ruoli, spesso con la stessa struttura iconografica? Cosa v'è di universalmente umano nell'uso del simbolo così caratteristico della nostra espressione? Qual è la struttura base comune, a quali funzioni assolve?

Se il simbolismo preistorico è un linguaggio cifrato, estremamente difficile da penetrare, è necessario innanzitutto inquadralo sulla sua propria scala, simbolica e non economica o sociale o altre che potrebbero essere elementi contenuti o condizionanti ma difficilmente esplicativi in toto. Tentare quindi di individuare al di sopra delle differenze, epoca per epoca, contesto per contesto, scena per scena, le costanti e le linee di sviluppo dell'espressione simbolica attraverso singoli temi, potrebbe essere una via verso nuove prospettive; studi come quelli di Leroi-Gourhan sul simbolismo paleolitico testimoniano che la strada può essere percorsa proficuamente.

Una volta in possesso di elementi e indicazioni *puramente paleontologici* può essere utile il confronto con altri sistemi simbolici d'epoca storica o delle culture primitive.

Avendo noi stessi le nostre coordinate e le nostre indicazioni il con-

Fig. 159

*Valcamonica, Naquane R. 1. Coppia di figure a grandi mani maschili neolitiche con sesso evidenziato, acconciatura e ricco corredo simbolico. La coppia, al centro della roccia, è stata circondata nelle età del bronzo e del ferro da una numerosa serie di figurazioni.*



fronto diviene non solo meno pericoloso ma estremamente utile per verificare se non altro quelli che sono i caratteri base comuni nella fenomenologia del simbolo. Su questi termini si possono effettivamente confrontare tradizioni diverse con mutuo vantaggio e dare un contributo di vasto respiro a storia e fenomenologia religiose.

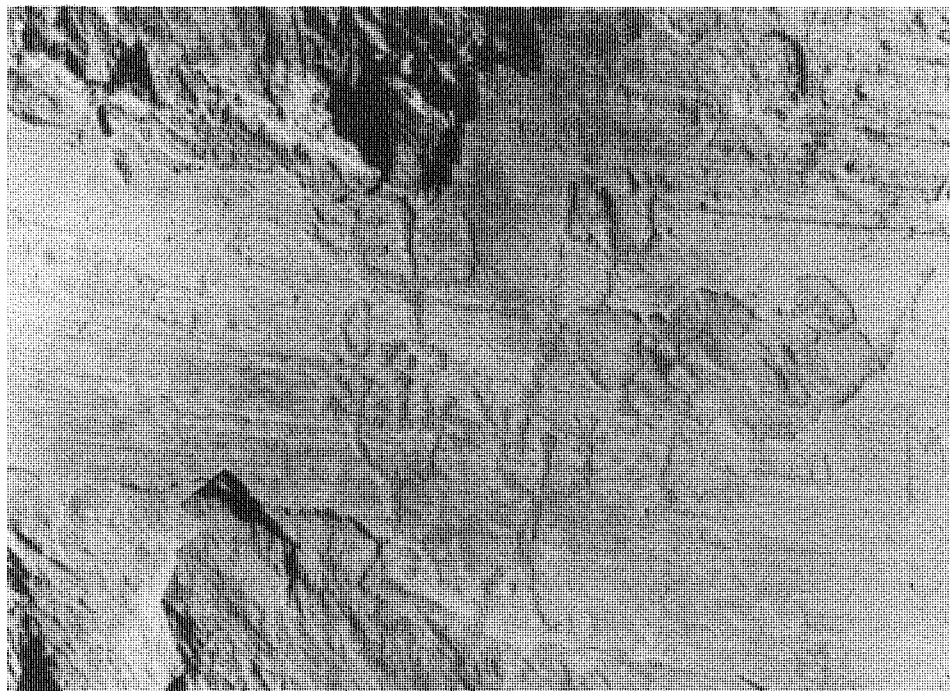
Alcuni di questi simboli o temi, in particolare i più semplici, sono forse le migliori basi di partenza in quanto risultano essere presenti, con una struttura definita o funzione caratteristica, dovunque nelle espressioni preistoriche come in quelle storiche e primitive. Ad esempio le figurazioni antropomorfe a grandi mani, pur tra notevoli differenze di stile, di epoca e di contesti culturali, rivelano ovunque delle caratteristiche costanti. In sintesi:

- posizioni di rilievo o dominanti nelle scene in cui appaiono: per lo più al centro o comunque come fulcro della scena stessa;
- dimensioni maggiori rispetto le figure umane associate, generalmente oranti;
- evidenziazione degli altri elementi della figura come sesso, con frequente itfallismo, piedi, vesti, acconciature; in qualche caso anche maschere o teste animali. Spesso sono figurati con distorsioni delle membra, in posizioni insolite (orizzontali, inclinate e rovesciate) o in figura di busto. In molti casi non è possibile considerarli rappresentazioni di esseri umani;
- presenza di corredi simbolici ricchi e ripetitivi in ogni zona; in particolare sono comuni i simboli circolari o «solari», animali e segni astratti; le armi però (tranne rari casi) non sono mai strettamente associate, anche in epoche e culture in cui queste erano un elemento figurativo dominante;
- frequenza nelle scene di accoppiamento (in tutte le camune compresa una di bestialità).

L'eccezionalità dei caratteri e non solo delle mani, rispetto le altre figure antropomorfe, sembra indicare costantemente potenza o realizzazione nel prevalente senso magico-religioso.

La figurazione che è caratteristica di tutti i principali contesti rupestri

Fig. 160  
Valcamonica, Naquane R. 1.  
Gruppo di 4 figure a grandi mani  
neolitiche, di cui tre femminili. Le fi-  
gure presentano il collo molto allun-  
gato, la coppia in basso, addirittura  
staccato dal busto.



preistorici europei, del medio Oriente e del nord Africa a partire dal Neolitico fino all'Età del Ferro, in tempi storici non riappare che raramente, ad esempio nell'alto medioevo in rappresentazioni del Cristo o di santi, iconograficamente dei «grandi mani» tipici.

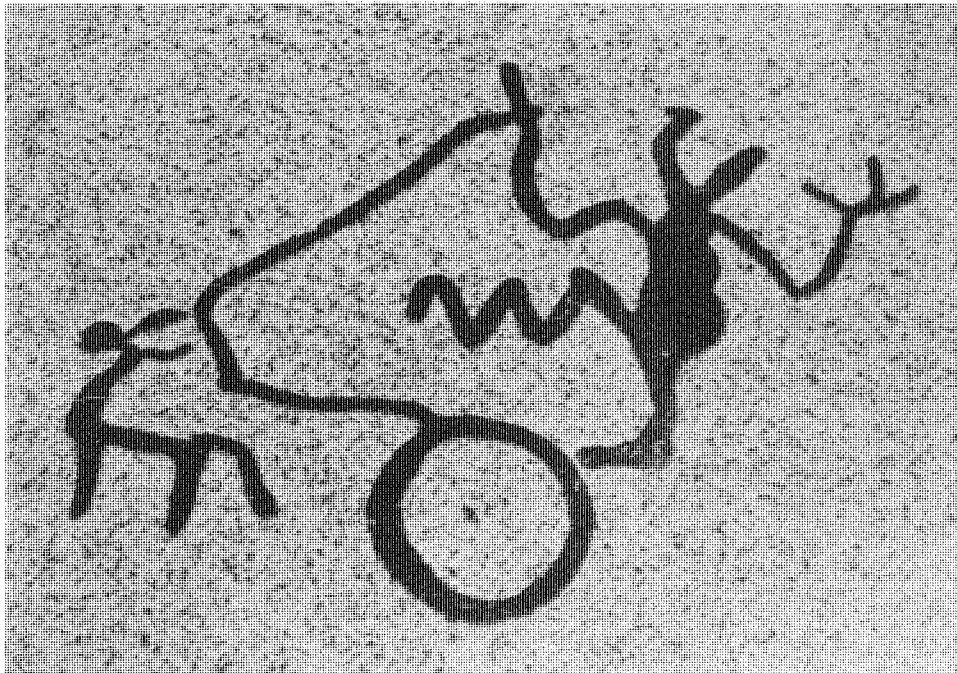
Sono però di nuovo frequenti nelle espressioni di molte culture primitive con somiglianze tipologiche e di contesto spesso nettissime. Nei casi definibili rappresentano divinità, spiriti, antenati mitologici, medicine-man, sciamani o personaggi raffigurati in atti di magia naturale o cerimoniale. Esempi sono in Australia gli spiriti Mimi e Mamanda, il medicine-man Mungada degli Oenpelli della terra di Arnhem e gli spiriti Yei dei pellerossa Navajos.

Le figurazioni antropomorfe a grandi mani sono un elemento figurativo che con molta evidenza e immediatezza esprime ovunque prevalentemente concezioni magiche e religiose, in cui hanno una funzione centrale o di forte rilievo. Indicazioni particolari su questa base di massima sono fornite da singole scene, di contesti culturali ed epoche diverse, dove si può parlare con buona approssimazione di rappresentazioni di divinità, di sacerdoti, di spiriti, di praticanti atti di magia, di esseri mitologici. Di una figura a grandi mani come di qualsiasi altro simbolo preistorico non potremo mai sapere esattamente e completamente cosa esprima, tanto meno conoscere il suo nome o il suo mito; per la preistoria possiamo solo tentare di individuare l'essenzialità, i processi fondamentali di fatti magico-religiosi e quest'attenzione, se si vuole forzata, all'essenzialità potrà essere il tratto caratteristico degli studi sulla religione e magia preistoriche, il contributo originale alla storia delle religioni come già lo è per tutti gli altri aspetti più studiati.

Concentrarsi sull'essenziale permette poi allo studioso un approccio diverso, particolare del problema, dove non si può più fare riferimenti esplicativi d'obbligo o filologia, dove non si possono usare che i nomi posticci che noi stessi applichiamo a dati che parlano solo con le proprie evidenze; un approccio però che ci indirizza a ricostruire attraverso documenti genuini e diretti le movenze e le strutture di fondo del sacro, il suo contenuto, il suo

Fig. 161  
Vätlycke, Tanum.

Figura a grandi mani cornute, con sesso evidenziato su un carro. Età del bronzo nordica. Probabile figura mitica o di divinità.



evolversi, i suoi contatti, le somiglianze e le identità fra espressioni diverse.

È ad esempio significativo notare come sembri ripetersi per il simbolismo lo stesso processo verificatosi per la cultura materiale: epoca per epoca abbiamo delle somiglianze, delle analogie che avvicinandosi al periodo storico tendono ad assumere caratteri regionali sempre più marcati.

Ma una ricerca ad ampio respiro, che voglia gettare le basi per una comprensione più intima di questi fatti essenziali, non può svilupparsi metodicamente senza la convinzione nei propri mezzi o la convinzione che non sia tempo perso tentare di definire meglio ciò che può sembrare indefinibile, nella stessa misura in cui oggi siamo convinti dei nostri metodi d'analisi della cultura materiale e siamo altresì convinti che li correggeremo in meglio; che se ieri non conosceamo l'uso di uno strumento e la sua datazione ed oggi possiamo inquadralo, domani potremo probabilmente definirlo con maggior esattezza.

Concludendo quel che più manca credo sia la convinzione, nel nostro ambiente, di poter fare un sensibile salto di qualità. Oltre che dalla difficoltà oggettiva della materia e dalla carenza di pubblicazioni esaurienti questo dipende spesso dal voler applicare una metodologia insufficiente, mutuata per lo più da quella in uso per lo studio della cultura materiale, o dall'aver timore di essere umanisti per la sola ragione che il mondo ufficiale ha spesso un'altra visuale; un fatto magico-religioso è indiscutibilmente umanistico anche se condizionato da molti fattori di diversa natura.

Dovremmo considerarci non solo paleontologi ma anche storici delle religioni e rispondere così alle esigenze metodologiche di ambedue le discipline.

Una attenzione particolare ai temi simbolici ha già dato dei risultati tangibili e questa credo sia la strada migliore per poter uscire dall'impasse e dalla dispersività dell'attuale situazione sulla conoscenza della religiosità e magia preistoriche; conoscere meglio un simbolo può aiutare a meglio conoscerne altri e forse il mosaico può essere ricomposto in maniera per ora insperata: permettere cioè delle visioni sintetiche sull'essenzialità religiosa.

Il rischio delle forzature interpretative è il secondo e forse il maggior ostacolo che non può però essere risolto sfuggendovi, limitandosi cioè a lavori di pura analisi, ma cercando impostazioni scientificamente corrette.

Il materiale non manca, bisogna solo aver la tenacia di trovare la strada per comprenderlo.

#### SUMMARY

The numerous symbolic themes in rock art offer an exceptional quantity of information about the magico-religious aspects of prehistory. However, even today, one manages to understand only the most superficial meanings, and often not even that much. In many cases this is not the result of a lack of data but rather due to a lack of sufficiently advanced methods or to the a priori lack of faith in being able to obtain appreciable results. First one must realize that research on prehistoric religion is not exclusive to the domain of archeology but is an integral part of the history and phenomenology of religion; as such it must follow the methodology of both of these disciplines. As a result, the study of prehistoric art is necessarily humanistic, in a more accentuated way than research of the material culture (artifacts). The categorical-descriptive analysis of a document that is the direct expression of a concept must therefore form the foundation of the actual research, as in the case of artefacts, also, and more importantly, in the case of symbolic activity. Some symbols are more lucid and repetitive in this iconography; the author cites the examples of large handed anthropomorphs which appear frequently in prehistory and among primitive cultures of historic times.

#### RÉSUMÉ

La thématique symbolique de l'art rupestre offre un nombre considérable d'informations sur les aspects magico-religieux de la Préhistoire. Aujourd'hui encore, seules les significations les plus simples nous sont abordables et parfois même pas celles-ci. Dans de nombreux cas cette difficulté de compréhension ne relève pas uniquement de l'absence d'éléments plus significatifs, mais aussi et beaucoup plus de celle d'une méthodologie suffisamment développée, ou bien encore d'une appréhension à ne pouvoir aboutir à des résultats convaincants. Considérer que les recherches sur les religions préhistoriques n'appartiennent pas exclusivement au terrain de l'archéologie préhistorique, mais aussi à celui de l'Histoire et de la phénoménologie, est un facteur fondamental. Comme tel, on doit respecter les exigences méthodologiques de ces deux dernières disciplines. L'étude de l'art préhistorique a nécessairement une implication humaniste plus encore que dans les recherches parallèles sur la culture matérielle. L'analyse descriptive et typologique d'un document, lequel est l'expression directe d'une forme conceptuelle, est la base d'une véritable recherche, tout comme pour la culture matérielle et à plus forte raison pour les manifestations symboliques. Certains de ces symboles, se répétant souvent dans l'iconographie, sont davantage à la portée de notre compréhension. L'auteur propose comme exemple les figures anthropomorphiques à grandes mains, dont la représentation dans le domaine préhistorique et primitif et historique, est fort répandue.

#### RIASSUNTO

I numerosi temi simbolici nell'arte rupestre forniscono una quantità d'informazioni eccezionale sugli aspetti magico-religiosi della preistoria; ancor oggi si riesce però a comprendere solo i significati più superficiali e spesso neanche questi. Ciò in molti casi non dipende tanto dalla scarsità di dati ma piuttosto dal non avere metodi sufficientemente progrediti o dalla sfiducia aprioristica di poter ottenere risultati apprezzabili. Fattore fondamentale è considerare che ricerche sulla religione preistorica non sono ambito esclusivo della paleontologia ma rientrano nella storia e nella fenomenologia religiosa; come tali devono rispettare le istanze metodologiche di ambedue le discipline. Conseguentemente l'indirizzo degli studi sull'arte preistorica è necessariamente umanistico, in misura più accentuata che nelle parallele ricerche sulla cultura materiale; l'analisi tipologico-descrittiva di un documento, che è espressione diretta di una forma concettuale, non può quindi che essere la base della ricerca vera e propria; come per la cultura materiale, a maggior ragione e con più urgenza per le manifestazioni simboliche. Alcuni simboli presentano una trasparenza maggiore e ripetitività costanti nell'iconografia: l'autore porta ad esempio le figurazioni antropomorfe a grandi mani che hanno raffronti vastissimi nell'ambito preistorico come in quello primitivo e storico.



AN ESSAY OF INTERPRETATION OF SOME RITUAL  
REPRESENTATIONS AMONG THE PREHISTORIC  
PETROGLYPHS OF THE PILBARA, WESTERN AUSTRALIA

Virili, Fulgenzio Leonardo, Paris, France

*The Pilbara*

The Pilbara is the Western Australian province situated north of the Tropic of Capricorn and extending from the Indian Ocean to the Gibson and Great Sandy Deserts. It is an arid, semi-desert, sub-tropical zone; its coastal strip is most vulnerable to the summer tropical cyclones; the sea tides are among the highest in the continent, rising at times to over 5 metres, covering and uncovering huge surfaces of coastal shores. Inland, the summer temperatures can soar at times to over 50 °C in the shade and the total yearly rainfall, when calculated over a number of years, would average 250-300 mm, but it is very erratic and is mostly associated with the late summer tropical cyclones.

Before colonisation, several Aboriginal tribes, or language groups, occupied the area and each one of them had its territorial limits well defined. Today however, it is only possible to give an approximate location of the tribal boundaries as the groups themselves are dispersed all over the province and living mostly in or around white settlements.

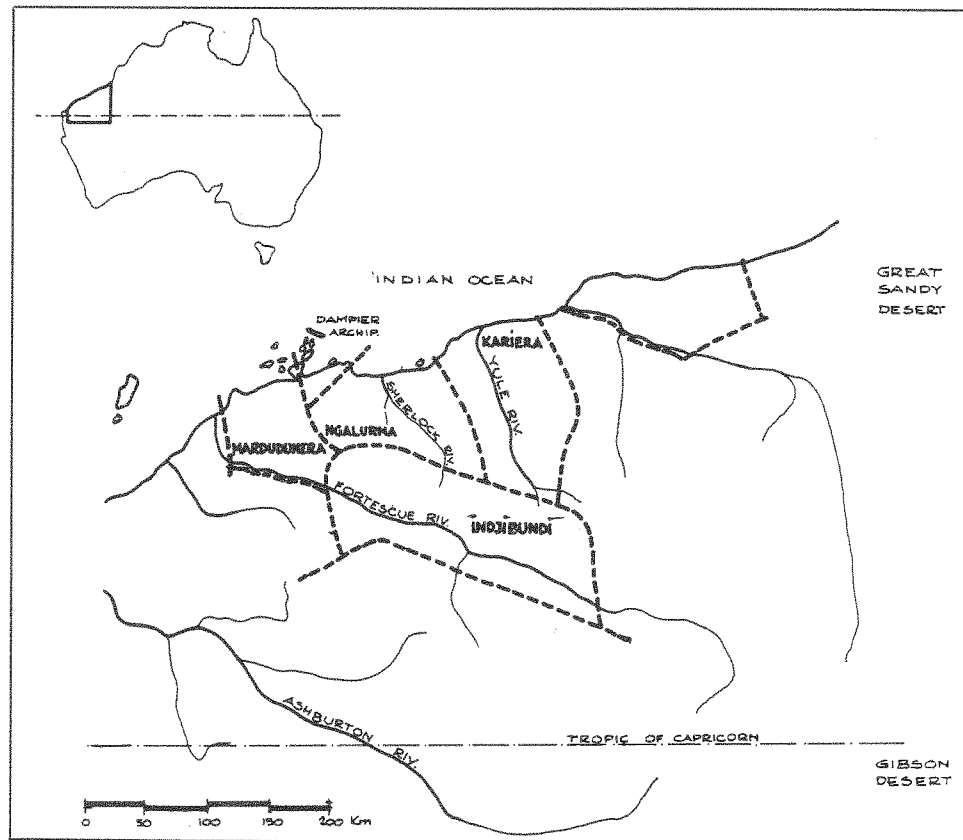
The Indjibundi language group remains one of the better known and represented.

In the last twenty years, during which an intense mining exploration was followed by a considerable industrial expansion in the region, hundreds of prehistoric aboriginal sites containing an incommensurable richness of rock engravings were discovered and recorded. Consequently, today, this province is considered as one of the most important regions in the continent for the study of Aboriginal rock art (Ucko, 1977).

*Mythological origin  
of the petroglyphs*

It is well known that Australian Aborigines have very strong ties with the land in which they live: the land itself, with its geomorphological features, is for them a religious phenomenon, insomuch that the Aborigines believe that the country was shaped in the *Dreamtime* by their spiritual ancestors, who had human appearance and superhuman powers. According to some of the most respected and traditionally knowledgeable Indjibundi leaders, the first ancestral beings of the time before man «came out of the ground» in a sacred site called *Ganya*, on the Fortescue River. These mythological beings are referred to as the *Marga* men and they occupy a most important place in local mythology.

Fig. 162  
*The Pilbara with Aboriginal tribal boundaries according to Tindale.*



The Marga men first set down «the law», the lore for all Aborigines and then, in the course of their movements, they left distinct landmarks as traces of their passage over the countryside. The Aborigines ascribe to the belief that the two petroglyph sites situated downstream from Ganya were also made by the Marga men; in fact, according to some of my Indjibundi informants, most of the petroglyphs in the area and including sites on the seashore, were made by the Marga. During a recent study conducted by the Western Australian Museum (W.A. Museum report) in conjunction with the preliminary investigations for the construction of a water supply dam on the Fortescue River, it became evident that a proposal for the removal to higher grounds of some of the engravings, that otherwise would be inundated by the water, wouldn't be accepted by the Aboriginal elders interviewed, for whom the fundamental value of those sites resides in their origin, as they represent and are an integral part of the creative process of the ever-present Dreamtime.

Thus, at least the two sites on the Fortescue River have a deep religious meaning for the Aborigines. They have acquired this religious significance because of the mythological origin of the petroglyphs on these two sites.

*The aborigines and their environment*

The prehistoric Pilbara Aborigines were not simply passive spectators of the great variety of natural manifestations that surrounded them. They were, on the contrary, very keen, attentive observers of natural phenomena and they were well aware that it was essential for them to acquire the best possible knowledge of the natural environmental factors upon which they had to depend entirely for their survival. Consequently, they would have

been equally aware of the necessity of conveying the knowledge acquired to following generations, in order to provide for their survival and continuation of life. This transmission through thousands of years could have been achieved by three possible means:

- transmission by word of mouth: this medium, though certainly the least complicated, would nevertheless be subject to problems of intelligibility and transposition, to the inconvenience of misunderstandings deriving mainly from the natural development of the languages and, finally, to modifications suggested either by different interpretations or by the imagination;
- transmission through rituals and ceremonials, songs and dances: this medium also would have been subject to modifications through the ages, though certainly to a lesser degree than the first medium;
- transmission by pictographs. Without doubt this medium of transmission would have been the least prone to radical changes: styles and techniques would vary naturally in accordance with different rituals and different materials used; they could vary from man to man, from tribe to tribe and evolve from one generation to the others, but the original intent and significance of the subject would be recorded on the rock forever, to be viewed and recognised by the initiated viewer.

Whatever the media used for the transmission of information, it is a fact that the Pilbara Aborigines had acquired, through successive generations, a most remarkable and detailed knowledge of their land, of their natural environment and of its associated features and characteristics and above all an excellent knowledge of the seasonal variations in food supplies. The Aborigines recognised the symptoms and knew the manifestations and the effects of natural phenomena such as the great tides and the associated strong sea currents, the powerful cyclones and the hot, dry, easterly winds; but they could not know, nor understand the reasons and the origins of these phenomena. It was natural for them, therefore, to attribute the causes of these inexplicable facts to the will and the power of the spiritual and ancestral beings of the Eternal Dreamtime.

*Religious significance  
of the petroglyphs.*

In a non-agricultural community like the prehistoric Aboriginal society, where hunting and gathering provided sufficient food most of the time, religious beliefs and rituals would have been easily fitted into the basic environmental and economic patterns and would have taken, therefore, a more important aspect than technological evolution in assuring the advantages and the productivity provided by the environment. Thus, we can assume quite rightly that the Aborigines would have symbolised, through pictographs and various ceremonials, their knowledge and their preoccupations over the inexplicable but ever present phenomena.

In his daily fight for survival, the Pilbara Aborigine, with his deep awareness and deep knowledge of his harsh environment, would have rigorously adhered to the realities of the great number of problems and difficulties that surrounded him. Hence, he wouldn't make or do anything that wouldn't be justified, that would not have a meaning, a reason, or that wouldn't be required by, related to or connected with his daily life problems. On these bases, the tens of thousands of petroglyphs laboriously engraved on the hard, granitic rocks of the North-West, cannot possibly be considered in their ensemble as a simple artistic performance, as an urge of

aesthetical manifestation or as a desire to ornate and decorate some living or meeting places. On the contrary, I am convinced that these petroglyphs, associated with the numerous Aboriginal myths, legends and ceremonials, are part of a complex structure of religious and ritual manifestations that, in the re-enactment of the deeds of the Dreamtime, represents a combination of transmission of knowledge and information, combined with expression of ritual preoccupations, through the invocation of the spiritual and ancestral beings.

In commenting on some exceptional engravings of a particular Pilbara site, F.D. McCarthy (McCarthy, 1968) says that: «... the inspiration which produced such a revelation in aesthetic values and manual skill must have been a powerful psychological and religious movement or cult, which is as yet, unfortunately, not definitely understood».

Prof. Elkin (Elkin, 1964) thinks that the Australian rock art galleries are most certainly «records in stone of doctrine and myth and ritual acts for ensuring success in the fight for survival».

As for R.M. Berndt there is no question that most Australian Aboriginal rock art can be classified as «sacred art» (Berndt, 1971).

*The motifs*

Aboriginal iconography is extremely complex and varied; the Pilbara sites show a unique combination and variety of motifs, techniques and sty-

Fig. 163  
Some examples of headdresses and ceremonial body markings on male anthropomorphic subjects.

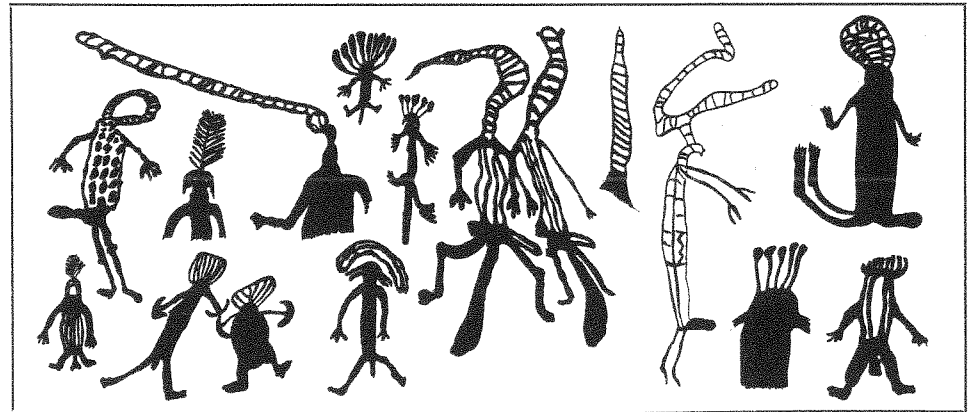


Fig. 164  
Headdresses or hairstyles on female anthropomorphic motifs.

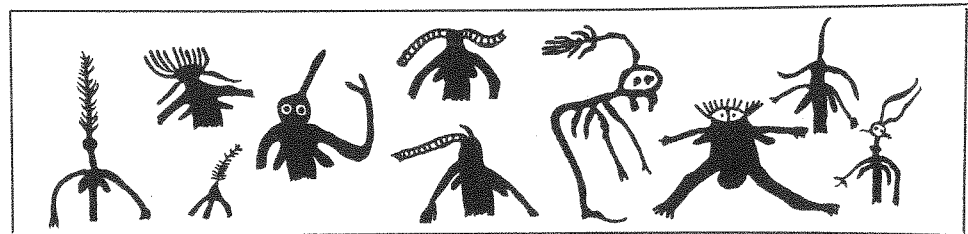
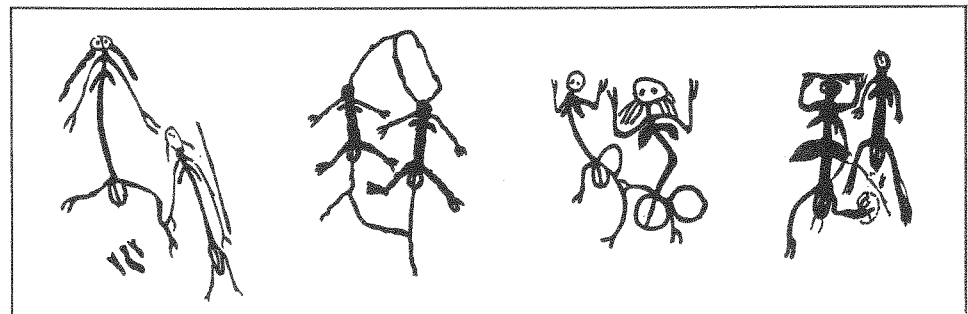


Fig. 165  
Four female motifs suggesting the sisters in some Aboriginal mythology. (8: 110, 105, 103, 104).



les, as well as degrees of preservation, amongst all recorded forms of rock art in Australia (Virili, 1977). The most recurring motifs however, are anthropomorphic: the human figure is portrayed in all styles and techniques, forms and postures, isolated or associated with other human figures, animals, objects and abstract signs or symbols. The styles of the images represented vary from the simple «stick figure» to some very naturalistic representations, sometimes richly decorated with weapons, body markings, but above all with headdresses and other ceremonial regalia (Figs. 163 and 164).

The sex of the anthropomorphic figures is in most cases identifiable and sexual organs are generally represented in exaggerated proportions (Dix and Virili, 1977). Anthropomorphic motifs with an established ritual and religious significance are numerous: i.e. the elongated, stylised 'Kurungura' figures of the Upper Yule River (Wright, 1968) and the 'Minjiburu' spirit, which is a prominent and recurring motif among the numerous petroglyphs engraved on the limestone ridges of Port Hedland, reported by McCarthy (1962). In the Upper Yule River (Fig. 165), female figures are often portrayed in pairs, suggesting the sisters in some Aboriginal mythology (Wright, 1968).

Figures 161 to 172 show some unusual anthropomorphic motifs on coastal sites. Figs. 167, 168 and 169 were identified by one of my Indjibundi informants as «ancestral beings». Another informant identified Fig. 169 as the *Kurdaitja* spirit. When I questioned him as to why the spirit had no mouth, the informant answered that «he never speaks». Very deep grooves prove that this petroglyph has been re-engraved more than once over different periods of time.

After the anthropomorphic representations, animals and animal tracks are the motifs more frequently recurring. Among the animals themselves my informant has recognised the symbols of different tribal moieties and also some mythological beings such as the *Warraguk*, a bat-like spirit living among bamboo trees.

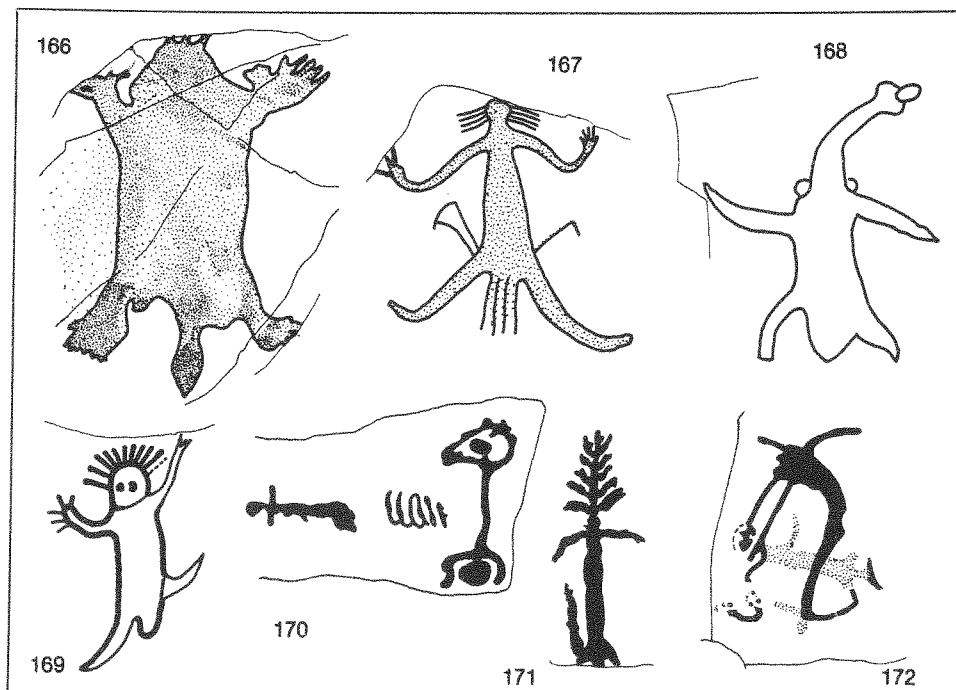


Fig. 166-172  
Some unusual anthropomorphic  
motifs on coastal sites.

Animal track motifs are quite common all over Australian rock art sites and the Pilbara is no exception. It is my opinion that we should find a ritual context or a religious meaning in a closer study of these motifs or symbols. A track is a mark that every living animal leaves on the ground and which, at the same time, identifies the animal itself and denotes its previous presence on that precise place. In the Pilbara sites, animal tracks are engraved in association with the animals they represent and also in association with other animals and anthropomorphic figures, but above all they are represented in isolation. For instance we have motifs of sea-turtles with deep, large dots engraved on their bodies, representing the eggs, and three or more long lines extending from the back of their bodies, realistic representations of the tracks left by the turtle when it crawls on the beach to lay its eggs. We find then, engraved in isolation, the same dots or the same lines, or both, without the figure of the turtle: these are obvious examples of symbolic representations.

According to Gould (1968), paintings of animal tracks in the Warburton and Gibson Desert region were a magic method to hasten the arrival of the game and to render it easier to kill. A similar interpretation was given to me by one of my Aboriginal informants, over some very large emu tracks engraved and re-engraved in isolation in Gum Tree Valley, one of the richest and most important sites on the coast (Virelli 1977). In conclusion then, when depicted in isolation, an animal track becomes the «symbol» of a well determined animal: it then assumes a religious significance when engraved for ritual purposes.

‘Geometric’ symbols and ‘abstract’ representations are numerous and varied, in particular on the coastal sites. From basic dots, lines and circles, they evolve through combinations of signs into some very intricate figures (Figs. 173 to 177), extremely difficult, if not impossible, to expound today even with the aid of traditionally knowledgeable informations.

Some examples of complex motifs are schematised in Figs. 172 and 174, where the motifs themselves show some anthropomorphic elements, and Fig. 175, where turtle motifs are confused with long, curved lines. Fig. 177 also has some elements of a turtle, associated to more complex curved lines, deeply engraved. Fig. 178 could represent the elements of a disembodied human-like face, not very uncommon in Pilbara rock art sites.

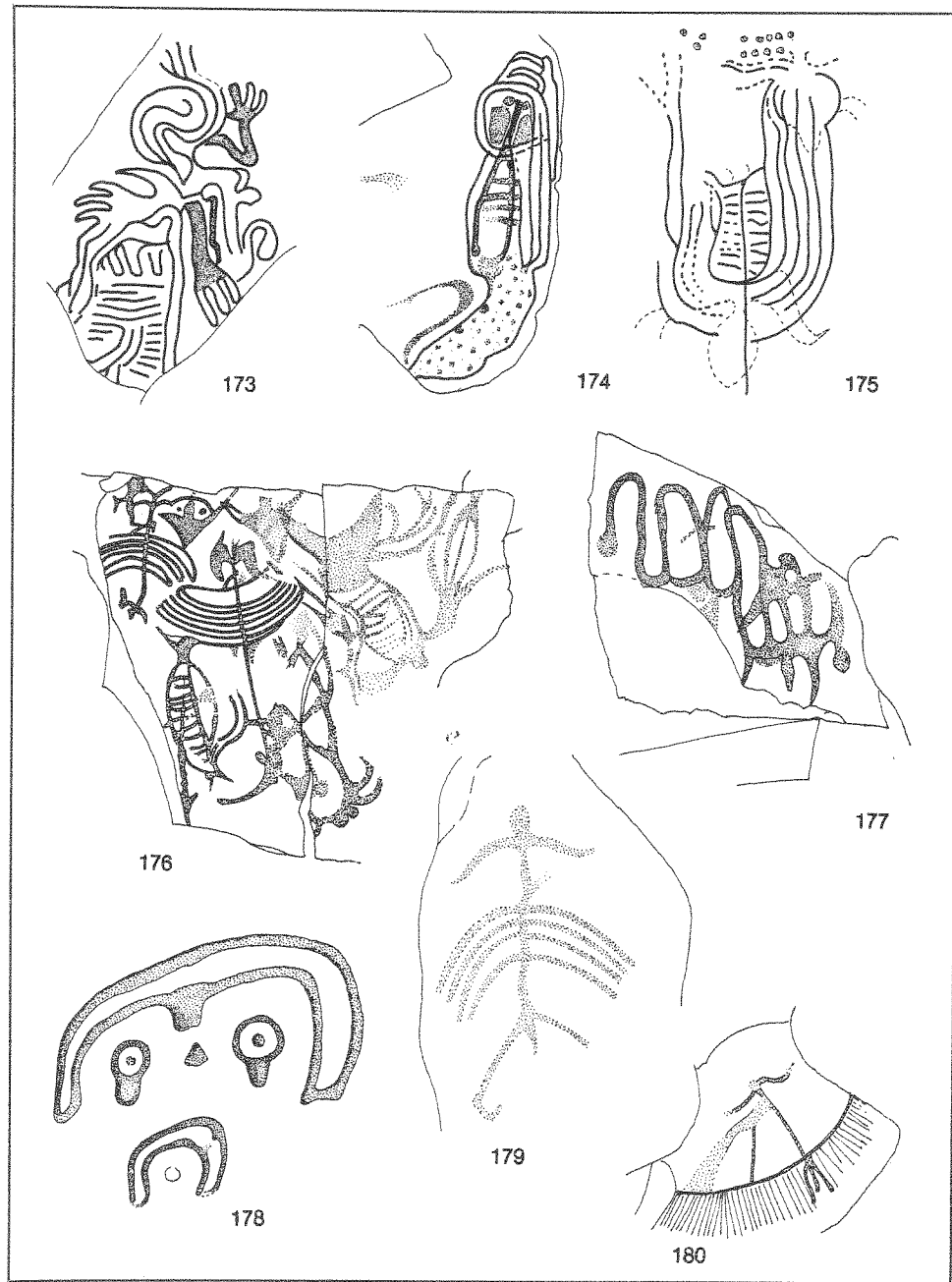
According to Elkin (Elkin, 1962) Australian Aborigines are «not concerned with representing or reflecting as in a mirror, natural things as they appear. Their approach is through myth and doctrine: the significance of the symbol, not the portrait or the image, is (for them) the important thing».

Figure 176 is the more significant panel of Tarrangoola Hill, another important coastal site. It includes human figures, fish, turtles and bird tracks, with some superimposition of motifs and evident traces of re-engraving or retouching of some other motifs.

Figure 179, in isolation on another coastal site, shows a male ‘stick’ figure with the same type ‘girdle’ as the human motifs in Fig. 176. A different type of girdle is shown in Fig. 180.

It must be remembered that girdles, like headdresses and body paintings, were very important aspects of Aboriginal ceremonials.

Figs. 173-180



*Renewal  
and re-utilisation  
of Petroglyphs*

Instances of superimposition of two or more engravings are found all over the Pilbara rock art sites, but with more intensity in the sites nearer to the coast. This applies also for motifs that have been re-utilised, retouched or renewed.

In 1975, in the course of my surveys of the sites in Gum Tree Valley under a grant from the Australian Institute of Aboriginal Studies, I requested the Institute to permit the the visit on site of an adviser, in the person of Michel Lorblanchet, specialist in prehistoric rock art. In his report to the Institute (Lorblanchet, 1975), after his visit in August '75, Dr. Lorblanchet recorded on that site «... several examples of re-utilisation of the figures... sometimes all the grooves of the figures had been totally repassed, sometimes a detail only... Often enough and engraved surface had been

later rubbed. This could be interpreted as an attempt to erase the first engraving».

A 'new' mark is immediately recognised over or in the vicinity of an 'old' engraving with weathered grooves, because one characteristic of the Pilbara rocks in general is that, when the natural dark brown patination of the rock surface is freshly scratched or engraved, the resulting mark is of a very contrasting yellowish colour, which would then take a very great number of years to return to its original rusty brown.

The significance and the motivation behind the re-engraving and/or the retouching of some particular motifs by the Aborigines have not yet been established. It cannot be excluded however, that at least in certain cases, this practice may constitute or be part of a ritual act of 'renewal', as for example in the case of the *Wandjina* figures of the Kimberleys, further north of the Pilbara, which are being re-painted periodically by the local initiated Aborigines.

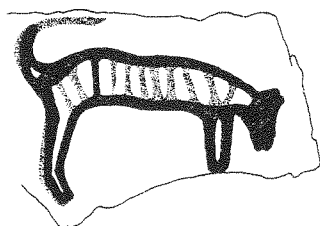


Fig. 181

One conspicuous example of this type of petroglyph is the motif on Fig. 181, which represents a striped, dog-like figure, probably a Thylacene (Tasmanian Wolf), which has been extinct on the mainland for over three thousand years. This engraving has been re-touched several times: the grooves are exceptionally wide and deep due to their various renewals which have occurred over different periods of time. The sides of these grooves present different intensity and degree of weathering and patination: the bottom of the grooves outlining the animal shows a relatively 'recent' re-utilisation, whereas the grooves of the stripes have not been recently renewed.

Another magnificent example of a most striking and prominent motif is «The Eagle» of Gum Tree Valley. Its most salient feature is the headdress that gives the animal an anthropomorphic significance. Fig. 182 is reproduced from a tracing of this panel by M. Lorblanchet (Lorblanchet, 1975) who studied the petroglyph in great detail and described it as follows: «... an old patinated figure at first executed with deep and wide outline grooves and 'recently' repassed – the more recent outline appears in white at the bottom of the grooves – the inside of the figure has also been 'recently' abraded and the abraded surface overflows the first outline figure. The three eyes prove that the figure has been re-drawn and re-used several times – only the top eye depressions have been 'recently' repassed: they are whiter than the faint third one. The 'recent' human figure on the chest of the eagle is noticeable – to the left of the eagle several very faint patinated and superimposed figures appear made with grooves or pecked lines or abraded. An abraded figure only is still recognisable.

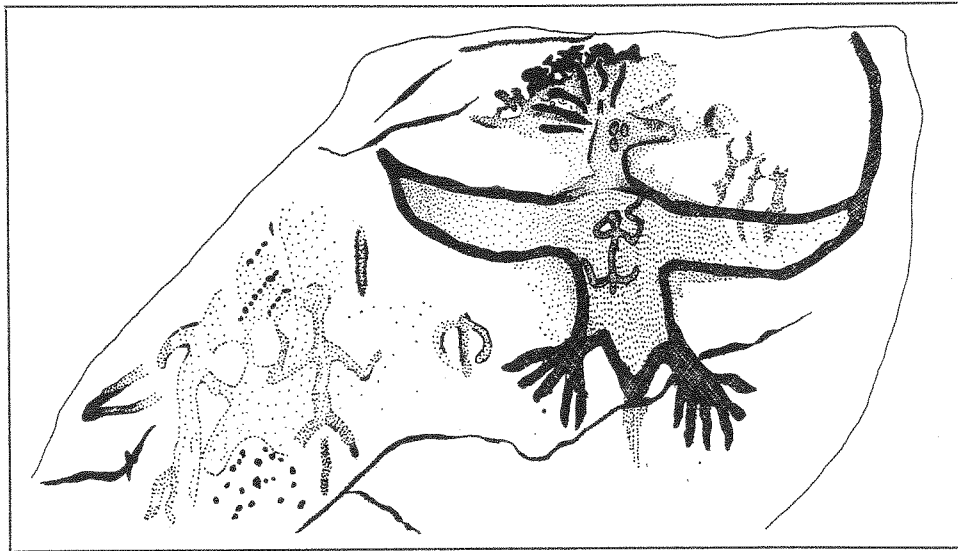
... At the extremity of the left wing the deep, wide and patinated groove is visible with, in the bottom, a clear band indicating that the figure has been recently repassed. The right leg of the eagle shows deep and patinated grooves with inside a clearer and more recent drawing».

It is my personal opinion that this unique figure has several of the characteristics of a 'ritual' engraving and that consequently the motif, considered in its ensemble, with all its numerous distinctive features combined, would be a religious one. Further research into local mythology, coupled with the archaeological excavations of the adjacent shell midden should prove indeed very interesting.

Among similar type of petroglyphs in inland sites, I am reproducing in Fig.

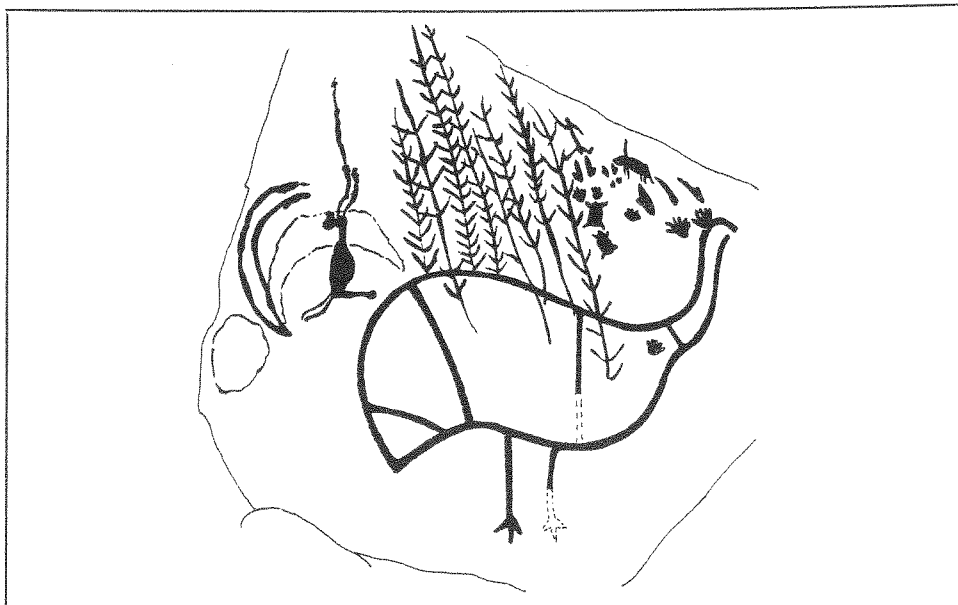


Fig. 182



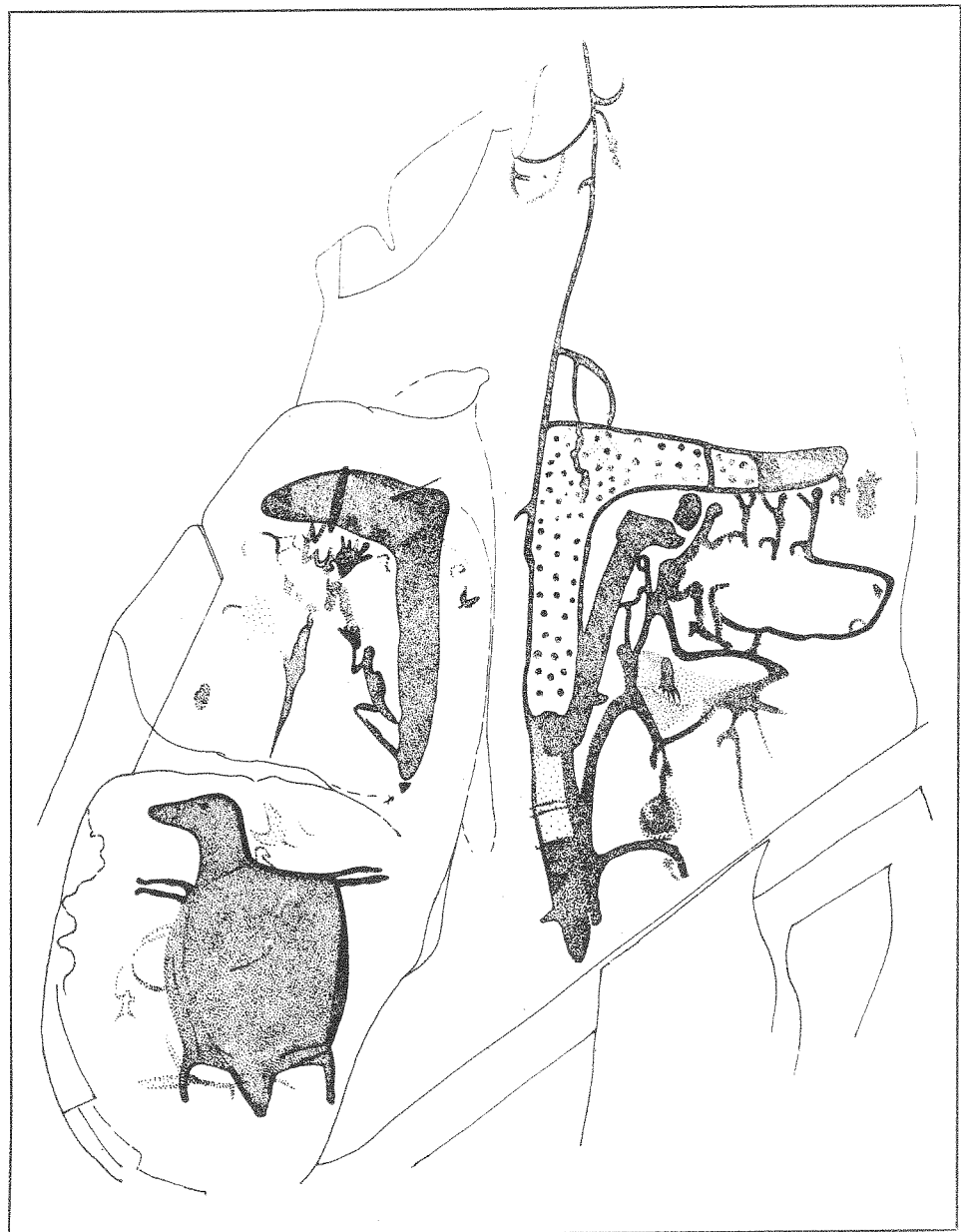
183 a panel from a site on the Upper Yule River (8:414) which shows an emu in association with other figures, animal and animal tracks, human figures and human hands. In his important work B.J. Wright comments that the emu in this figure «... is more distinct than others of this type, suggesting more recent deepening».

To conclude, I have reproduced in Fig. 184 a most impressive panel which I discovered in 1972 and which I named «The Altar» for reason of its prominent position in the centre of an enclosed valley, suggesting the altar of a cathedral. This petroglyph is outstanding for its unique motifs, its style and the extreme accuracy of the techniques used. Three main figures are enclosed in the panel: on the upper left hand side a large boomerang-type figure entirely pecked out, facing West, surmounts a small human silhouette finely pecked in profile and with rised hands. A larger hand-type figure, also fully pecked, is crossed by a zig-zag line. At the bottom left hand corner the fine intaglio of a bat-like (or a turtle-like) figure, very accurately worked out and with its outlines deepened after abrading of the interior. To the right,



separated from the other two motifs by a long pecked line that divides the panel in two, another larger motif composed by a yet another boomerang-type figure facing East. This figure differs from the first one as only its outlines and its two extremities are fully pecked out, whereas the interior contains approximately 70 large dots finely carved. This figure is surmounting three small human figures which, in their kneeling-like position, seem to support the first one.

Other figures in this motif suggest a large club, a ray and another, larger anthropomorphic silhouette. There is evidence of different degrees of patination in some of the grooves, strongly suggesting again a re-usage of this petroglyph at different epochs. At the feet of the central petroglyph and despite all the rock surfaces available, I have found only a dozen human figures engraved in a very small scale: some of them measuring less than 10 cm in length.



## Conclusion

The preceding examples are only a selected few among a great number of petroglyphs throughout the Pilbara sites, which present to my mind 'ritual' characteristics. But of course, research cannot be restricted only to some selected engravings: it must always be kept in mind that, regardless of the theme, the size and the quality of the motif, all petroglyphs are equally important to the eyes of the Aborigines for whom, as I said, they have a mythological origin or a ritual significance.

Industrialization of the Pilbara is proceeding very rapidly and consequently the local Aborigines are getting more and more assimilated into the white man's way of life. An acceleration of our research is therefore necessary and an amplification of the scope of our research should be obtained by improving co-ordination between archaeologists' and anthropologists' work. Archaeology is showing us where, when and how Aborigines lived in prehistoric Pilbara. But Archaeology by itself cannot reveal to us much information on the origins of Aboriginal mythology, religious beliefs and associated rituals which are without doubt intimately connected with the rock art.

McCarthy (McCarthy, 1970) states that: «It is particularly important to obtain from Aboriginal informants interpretations of myths associated with the rock art, so that they may be understood in their cultural context and in relation to the people who created them».

I conclude by asserting that the fundamental meaning and significance of most petroglyphs is to be found by associating the study of their stylistic and technical aspects very closely with the study of the complex Aboriginal mythology, its numerous myths and legends and the multifarious ceremonials, which, together with the petroglyphs in one ensemble, constitute an expression of religious manifestation, a desire of invoking the superior forces through well determined rituals.

## RÉSUMÉ

La conférence traite en général de l'art rupestre des aborigènes australiens en insistant notamment sur quelques gravures rupestres de la province de Pilbara, situées au nord-ouest de l'Australie. Suite à la découverte de dizaines de milliers de gravures rupestres, pendant ces dernières années, la Pilbara est désormais considérée comme l'une des régions les plus importantes du continent pour l'étude de l'art rupestre australien. Parmi les motifs variés que l'on rencontre dans cette région, quelques représentations ont suscité de discussions étant donné leur caractère unique. L'auteur, par une discussion portant sur le milieu et les problèmes de survie typiques de cette région, arrive à la conclusion qu'il y a lieu de considérer certaines de ces gravures comme l'expression d'une préoccupation rituelle des aborigènes de la période préhistorique et que, dans certains cas précis, elles pourraient être des représentations symboliques de phénomènes du milieu en relation avec la mythologie complexe du «Dreamtime». L'auteur suggère que l'étude du motif et sa relation avec la mythologie de chaque tribu est aussi importante que l'étude technique et stylistique des figures, afin de mieux comprendre l'art rupestre australien.

## RIASSUNTO

La conferenza tratta dell'arte rupestre australiana insistendo su alcune incisioni rupestri della provincia di Pilbara, nel nord-ovest dell'Australia. Questi ultimi anni sono state scoperte decine di migliaia di figure in questa provincia, facendo di essa una delle regioni più importanti del continente per lo studio dell'arte rupestre. Fra i motivi incontrati in questa regione, alcune rappresentazioni, a causa del loro carattere unico, hanno suscitato discussioni attorno alla loro interpretazione. L'autore, valutando l'ambiente e i problemi di sopravvivenza tipici della regione, conclude che alcune di queste incisioni vanno considerate come le espressioni rituali degli aborigeni del periodo preistorico e che, in certi casi precisi, sembra vi siano rappresentazioni simboliche di fenomeni dell'ambiente relativi alla mitologia del «Dreamtime». L'autore suggerisce che lo studio del motivo e la sua relazione

con la mitologia di ciascuna tribù è tanto importante quanto lo studio tecnico e stilistico delle figure, allo scopo di comprendere meglio l'arte rupestre australiana.

#### SUMMARY

The paper deals with Australian Aboriginal rock art in general and, in particular, with some rock engravings of the Pilbara, North-West Australia.

Through a discussion on the environmental factors and problems of survival particular to the area, some of these petroglyphs appear to be expression of ritual preoccupations by the prehistoric Aborigines; in certain instances, they could be symbolic representations of environmental phenomena, related to the complex mythology of the «Dreamtime».

The A. suggests that the study of the motifs and their relationship to mythology is as important as the technical and stylistic study of the petroglyph, in order to better understand Australian rock art.

#### REFERENCES

- BERNDT, R.M.  
1971 Preface, in *Australian Aboriginal Art*, Sydney (Ure Smith), pp. 1-10.
- DIX, W. and F.L. VIRILI  
1977 Prehistoric Petroglyphs of the Dampier Archipelago, North Western Australia, in *Bollettino CSP*, XVI, pp. 87-110.
- ELKIN, A.P.  
1962 Foreword, in F.D. McCarthy, *Australian Aboriginal Rock Art* (2nd Ed.), Sydney (Australian Museum).  
1964 Art and life, in *Australian Aboriginal Art*, Sydney (Ure Smith), pp. 11-19.
- LORBLANCHET, M.  
1975 *A trip to the Dampier field of engravings, 9 August-8 September, 1975*, Canberra (Typewritten report to the Australian Institute of Aboriginal Studies).
- UCKO, P.J.  
1977 Introduction, in *Form in Indigenous Art*, Canberra (A.I.A.S.).
- McCARTHY, F.D.  
1968 Foreword, in *Rock Art of the Pilbara Region, North-West Australia*, Canberra (Australian Institute of Aboriginal Studies).  
1970 *Aboriginal Antiquities in Western Australia*, Canberra (A.I.A.S.).
- VIRILI, F.L.  
1977 Aboriginal Sites and Rock Art of the Dampier Archipelago: a preliminary report, in *Form in Indigenous*, Canberra (A.I.A.S.).
- W.A. MUSEUM: DEPARTMENT OF ABORIGINAL SITES  
1976 *Fortescue River-Millstream Area: An environmental investigation of anthropological and archaeological aspects of the proposed construction of Water Reservoir at Gregory Gorge on the Fortescue River*, (type-written document).
- WRIGHT, B.J.  
1968 *Rock Art of the Pilbara Region, North-West Australia, Prehistory and Material Culture Series, n. 2*, Canberra (A.I.A.S.).

THE ROCK ART OF WRITING-ON-STONE  
IN THE MILK RIVER VALLEY,  
SOUTHERN ALBERTA, CANADA

Cameron, Thomas F., Edmonton, Canada

I am attending this symposium not as rock art researcher but rather as a manager of an important rock art site. The well organized tours to Parco Nazionale delle Incisioni Rupestri and other rock art sites provide me with new perspectives on how we should preserve, develop and interpret Writing-On-Stone Provincial Park and the adjacent rock art sites.

In the spirit of the symposium I will speculate on relationships between the rock art and religious concepts. I will be showing about 50 colour transparencies to give you a feeling for the biological and physical setting, and the scope of rock art that occurs.

*Setting and history*

This portion of the Milk River Valley is located about 8 km north of the Canada-United States border (Fig. 185). The Milk River watershed drains south to the Mississippi River. The valley is entrenched about 50 meters and has sandstone cliffs along the valley wall. The horizontally-bedded Milk River Sandstone (late Cretaceous) is massive and relatively soft. Sand grains can generally be rubbed loose with the bare hand from the matrix. The valley is considered post-glacial and wind, water and mass wasting have eroded the sandstone into dramatic forms and cliff faces (Fig. 186). Hoodoos are formed by differential erosion where more resistant strata cap softer rock.

The semi-arid landscape adjacent to the valley is predominantly short grass prairie with a total annual precipitation of about 35 cm. Generally there is little snow accumulation due to wind and occasional winter thaws (chinooks). In many respects the landscape of today resembles that of the last 500 years. The climatological sequence of the post-Pleistocene in the area is fairly typical and well known.

The Milk River Valley and the forested Sweetgrass and Cypress Hills are exceptions to the broad sweep of the grassland plain.

This is the plain of the pronghorn antelope, and prairie rattlesnake. Several mammals previously common in the region such as bison, wolf, plains grizzly bear and mountain sheep were exterminated in historic times.

This portion of the central plains has been the territory of various Indian groups in the post-glacial period. The climate and natural resources



It is interesting that the ceremonial art of the Shoshone and other groups came to have a different religious/spiritual significance to the tribes of the Blackfoot Confederation. The site and the rock art came to be attributed with oracular characteristics which could determine the fate of individuals as well as war or hunting parties.

The relationship of rock art to religion is problematic because it is really a linkage between an artifact and an abstraction or more directly between form and function. The function or abstract meaning of the rock art is an area for deductive speculation.

The initial religious association probably derived from the landscape itself. Sunlight and shadows, rock walls and hoodoos, sounds of wind and water result in a site of awe inspiring beauty. Early religions were generally naturalistic and living and inanimate objects were attributed with powers and characteristics important to man's role in nature. Areas with unusual features were taken to have supernatural characteristics and hence religious significance.

Vision questing is the general name given to the common plains Indian practice of individuals or small groups retreating to an isolated site such as the Milk River Valley to fast and meditate in order to acquire the powers of a spirit helper. Spirit helpers could be celestial objects, natural features, animals, plants or ghosts.

Keyser (1977a) proposes a functional division for the rock art into ceremonial art and biographical art on the basis of style, form and subject matter. Ceremonial art is earlier and is presumably of a religious and cultural nature usually related to vision questing while biographical art of the later period records personal facts and actual events or battles important to an individual or entire group. I agree with the division of the art rock on the basis of function but perhaps we should allow that some of the earliest drawing might be of a biographical nature and conversely that some of the later drawing had ceremonial or supernatural functions. I propose a third division related to an oracular function. Additional interpretations for rock art in general suggested by Grant (1967) are mnemonic, clan symbols, doodling and the copying of ancient designs.

«The Ceremonial Art at Writing-On-Stone apparently pictures (in an abstract manner) the acquisition of power during a vision quest, hence, a man holding a staff toward a thunderbird... or a man with rakes in each hand attracting a deer... probably represent the acquisition of power or symbolize the kind of power controlled. In addition to this, men often depicted their guardian spirit on their shield, either symbolically or realistically. The wide variety of geometric forms, celestial objects, and zoomorphs drawn on shield bearing warriors' shields probably represent the individual warrior's spirit helper», Keyser (1977c).

It is also possible that individual glyphs might represent hunting or war magic as a sub-type of vision questing. The very act of carving might have been a ceremonial commitment to the spirit helper.

*Oracular Consultation* was certainly a prominent function in the proto-historic period. This function does not necessarily require new drawings, but rather involves consulting existing glyphs. The ethnographic informa-

tion suggests that new drawings were often made by the «spirits» during the night. As modern researchers know, drawings do seem to appear and disappear with changing seasons and light conditions. *Biographical Recording* of actual events is a function of much of the art but there are probably religious overtones involved when these exploits are recorded in a sacred site. Some new figures and modifications to existing glyphs were made in this period and probably are related to the «fortune telling» function of the rock art.

Incised glyphs generally can be seen best when the rock panels have strong side-lighting such as in the early morning or late evening. An overcast sky doesn't throw the contrasting shadows needed to highlight the mostly incised rock art.

It is clear from Dempsey's ethnographic record that rock drawings predated territorial occupation by the Blackfoot Confederation and was a prime reason for the sanctity of the site. Thus the religious nature of the site changed through time as rock art of several styles and functions accumulated.

*Classification  
of anthropomorphs  
and zoomorphs*

The following classification, dating and descriptions as summarized in Fig. 192 follows Keyser for the most part.

Dewdney (1964) speculates that the naturalistic animals and the Early Pointed Shoulder Man (his terminology) were the earliest rock art and began before A.D. 1650.

The estimated arrival of Shoshonean culture to this area is about A.D. 1300. The *Shield-Bearing Warrior* is a distinctive Shoshonean motif carefully incised on the best rock surfaces. Many have an upraised weapon projecting from behind the shield which is often fringed or decorated with a design that represents the spirit helper of the warrior. Many Shield-Bearers have a headdress composed of horn-like projections, rake-like objects, radiating lines or series of dots. This motif persisted until A.D. 1730-1770 as evidenced by a few examples of glyphs with historic objects. Illustrations of this motif are given in figs. 187 and 188.

V-neck Anthropomorphs are the most common human figures at the site. The *Classic V-Neck* figures have extended arms bent at the elbows as shown in figs. 189 and 190. This is sometimes interpreted as a ceremonial configuration. Many of these human figures are quite elaborate with phalli, heart lines as well as hands, feet and musculature. This figure type is thought to be contemporaneous with the *Shield-Bearing Warrior*.

Other types of V-Neck figures do occur, including a *Sophisticated V-Neck* figure or the historic period. These figures do not represent a derivation from the *Classic V-Neck* as the only common attribute is the V-neck.

*Rectangular Body Anthropomorphs* are a variable and common rock art motif. The simplicity of the rectangular body (Fig. 192) prevents the definition of a distinctive style. Bodies of this configuration were made during several different periods.

*Hourglass Body Anthropomorphs* have bodies represented by a large X, the mid-point of which indicates the waist. These figures are scratched or shallowly incised and are of the historic period. Only a few *Stick Figure Anthropomorphs* are recorded at this site.

*Pecked Anthropomorphs* of the prehistoric period are distinctive with solidly pecked rectangular or thickened linear bodies and pronounced sexual features.



Fig. 187

*This Shield-Bearing Warrior is a petroglyph from DgOw 29, which is a major panel near Verdigris Coulee. It is carefully incised with upraised bent arms and a headdress or radiating lines. The shield has a design composed of a series of circles. This figure is in close association with a glyph of a flintlock rifle.*

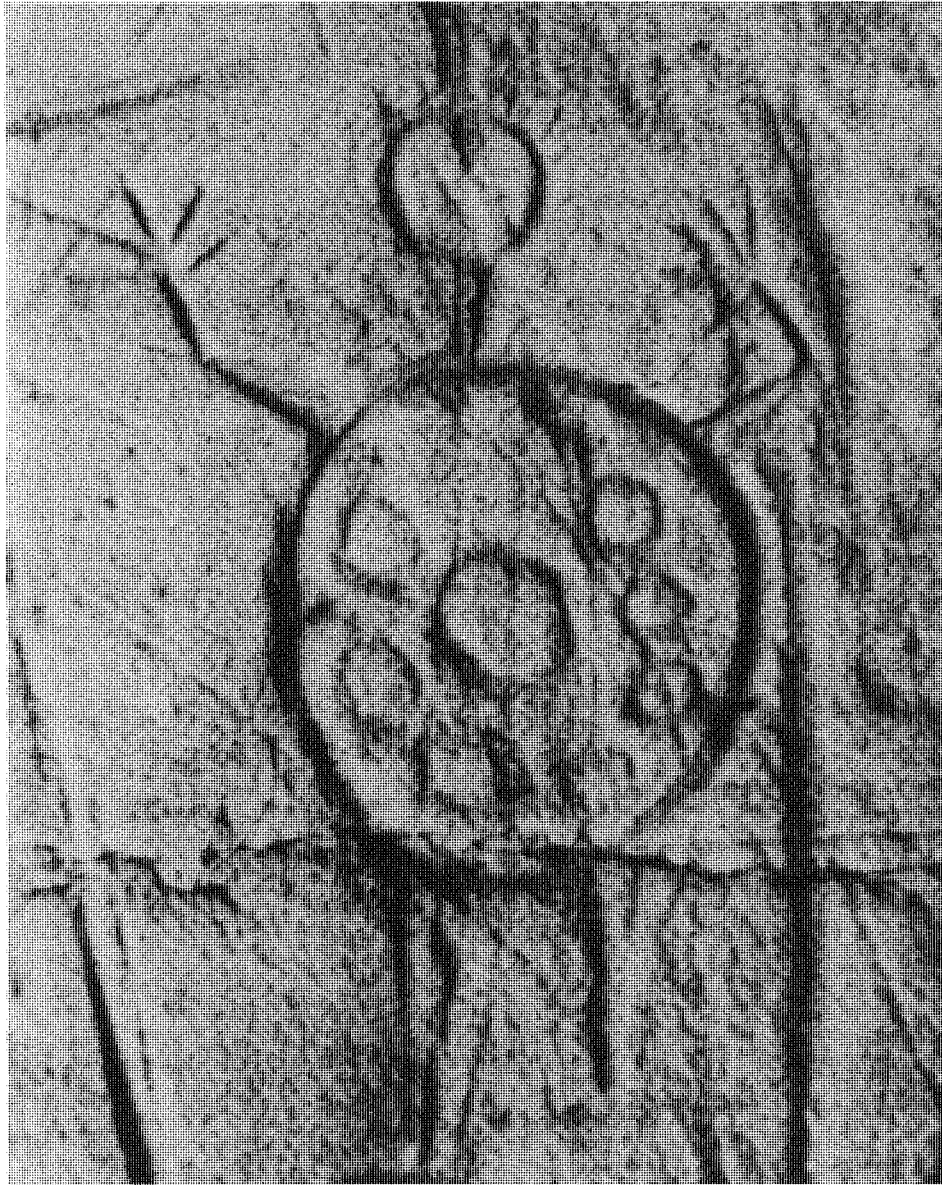


Fig. 188

*This grouping of petroglyphs from panel 17 of DgOv2 contains anthropomorphs of various styles including Shield Bearing, Rectangular Body and some unclassified figures. This stylized battle shows five «stiff» combat scenes that lack the detail of historic period battle scenes. Note there are modern graffiti on the panel.*

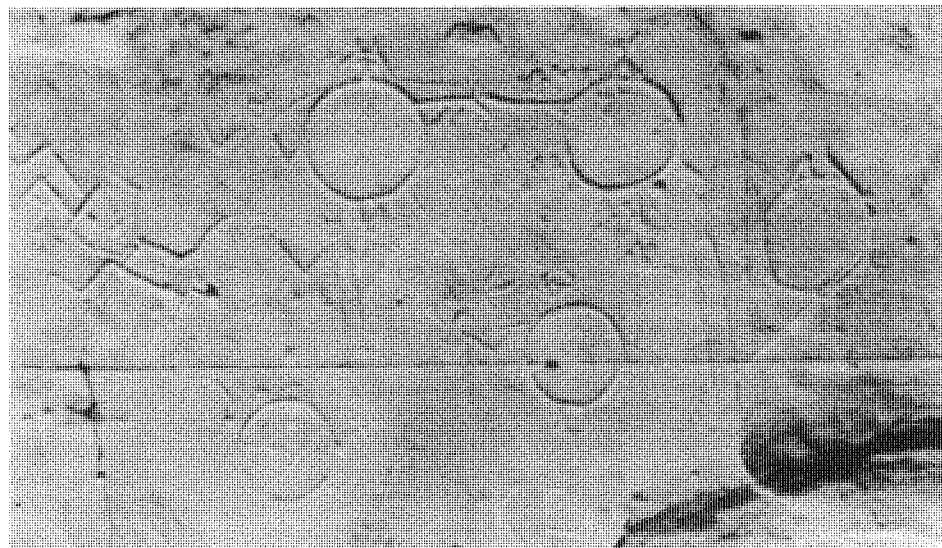
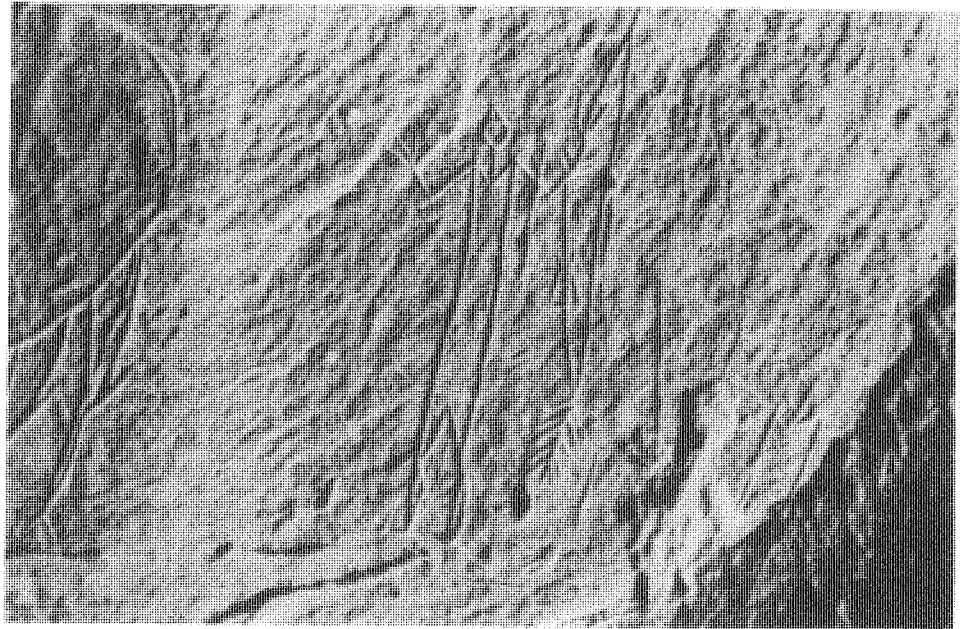


Fig. 189

This Classical V-Neck Anthropomorph is a petroglyph from panel 2 of DgOv2. The weapon being held is a bow-spear but the spear point is out of the photograph. The glyph to the right is the hind quarter of a «naturalistic» elk.



About a third of the anthropomorphs at the site do not fall into the above styles and cannot be categorized.

Keyser classifies the zoomorphs at this site into two basic styles the earlier *Boat-Shaped* and the later *Mature Style* (Fig. 192). A crescent body is characteristic of the *Boat-Shaped* zoomorphs which are of the prehistoric through to the protohistoric period. All *Mature Style* zoomorphs date to the historic period and are fluid in style with elongated necks and bodies with little attention paid to legs.

Brink (1979) of the Archeological Survey of Alberta conducted excavations directly adjacent to the petroglyph panels and on the floodplain area of the river valley.

«Excavations at selected locations of the rock art site at Writing-On-Stone Provincial Park demonstrate repeated native occupation of the area

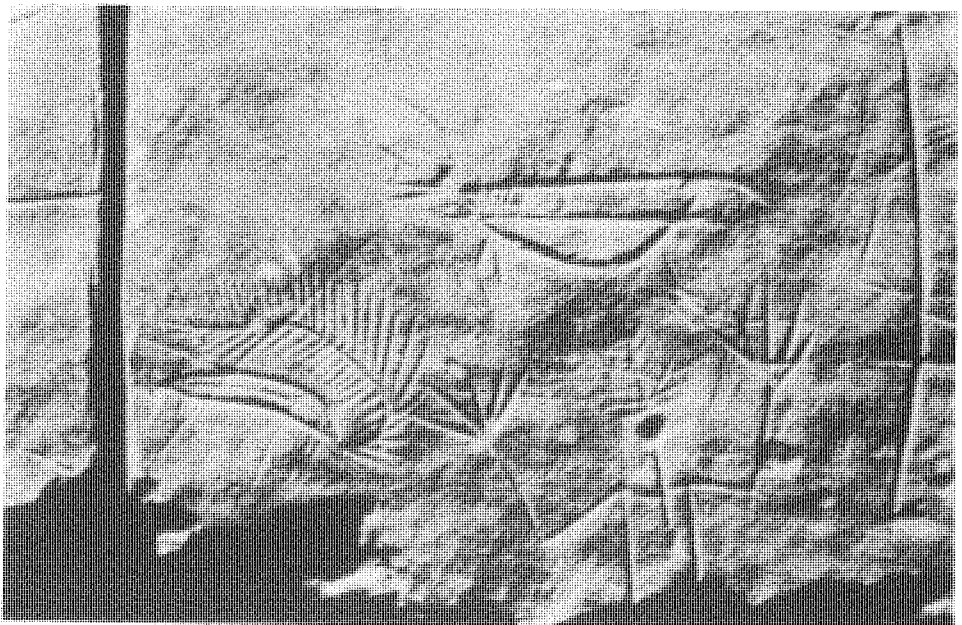


Fig. 190

This portion of a large complex panel at DgOw 29 includes a skunk with a recurved tail and striped back, a Boat-Shaped deer or elk and a Classical V-Neck Anthropomorph that ends at the broken edge of the rock face.

Fig. 191

This red pictograph at DgOn88 is the most detailed thunderbird known in plains rock art. Extending from each of its wings is a long zig-zag line that represents either lightning or «power». The thunderbird holds a trident object in its beak.



from 3000 BP into Historic Times. These occupations are characterized by small, localized, scatters of artifacts and faunal materials, with minimal evidence of large camps. Significantly, bone tools found directly beneath petroglyph panels are interpreted as engraving tools used in the production of rock art. If this interpretation is correct, then rock art was being created at Writing-On-Stone some 1500 years earlier than previously suspected. Ethnographic information is presented indicating that during historic times, the resident native people regarded Writing-On-Stone as a sacred or ceremonial centre. On the basis of the recovered archaeological data, it is argued that these same ethnographic beliefs may extend back several thousand years in prehistory» (Brink, 1979).

Even though the general area of the rock art site is biologically and physically attractive to a hunting-gathering people there is little evidence for its intensive use. This is in remarkable contrast to much of the surrounding region that has abundant evidence of large scale occupation, as evidenced by tipi rings and fire circles (Grasspointer, 1977). Hence the archeological evidence tends to support the ethnographic evidence that has been assembled by Dempsey.

### Conclusion

In conclusion, it is now possible to interpret at least three relatively distinctive functions of the rock art at Writing-on-Stone as well as numerous forms or motifs. Perhaps Keyser's concept of Ceremonial Art is too narrowly associated with a particular group of motifs and does not allow for hunting or war magic interpretation of some of the more recent motifs. Conversely Keyser's Biographic Art definition seems too closely tied to the pronounced and change in motifs that occurred in conjunction with a change in cultural groups. The biographic art classification could be made more equivalent to that used by Grant.

A well documented functional use of the site that perhaps should be recognized in any classification is the soothsaying or predictive function that named here Oracular for want of a better term.



ture matérielle, empreintes d'outils et figures géométriques. Trois types d'art rupestre sont définis fonctionnels: art cérémonial de la protohistoire et des périodes de l'histoire primitive, comportant des motifs associés, dessinés en union avec la vision stylisée de cérémonies propitiatoires. L'art biographique est limité à la période historique et représente des nouveaux artistes, plutôt que l'évolution du style de l'art cérémonial. Le dommage causé par l'homme a été un facteur important dans la détérioration d'un tel site; elle a été freinée en interdisant par la loi, l'accès au site et aussi par des programmes de conscientisation du public.

#### RIASSUNTO

«Writing on Stone» è il nome comune dato a una parte del «Milk River», vicino alla frontiera tra Stati Uniti e Canada. In questa zona la valle ha pareti di arenaria stratificata orizzontalmente ed erosa dalla sabbia e dal vento, con forme fantastiche e spigoli di roccia; le superfici sono state istoriate dagli Indiani. Il paesaggio semi-arido adiacente alla valle è formato principalmente da praterie di erba corta. Sebbene il luogo sia stato da molto tempo considerato come una delle maggiori concentrazioni di arte rupestre nell'America del Nord, solamente verso il 1950 Forbis e King hanno eseguito un primo lavoro archeologico. Dewdney ha svolto ricerche complementari tra il 1960 e il 1962. Una rappresentazione a grandezza naturale sul politene di questo sito d'arte rupestre è stata fatta tra il 1966 e il 1977 da Keyser. Cinque classi maggiori di motivi dell'arte rupestre si ritrovano qui: antropomorfi, zoomorfi, oggetti di cultura materiale, impronte di attrezzi e figure geometriche. Tre tipi di arte rupestre sono definiti funzionali: l'arte cerimoniale della protostoria e quella dei periodi della storia primitiva, in cui sono compresi motivi associati, disegnati in unione con la visione stilizzata delle cerimonie propiziatorie. L'arte biografica è limitata al periodo storico e rappresenta dei nuovi artisti piuttosto che l'evoluzione dello stile dell'arte cerimoniale. Il danno causato dall'uomo è stato un fattore importante nel deterioramento del sito; esso è stato frenato proibendo l'accesso al luogo e sensibilizzando la coscienza del pubblico.

#### SUMMARY

«Writing-On-Stone» is the colloquial name for a portion of the Milk River Valley close to the United States/Canada border. In this area, the valley is entrenched about 50 metres and has sheer sandstone walls. The horizontally-bedded Milk River Sandstone has been eroded by water and wind into fantastic forms and cliff faces that are the surfaces used by Indian rock artists. The semi-arid landscape adjacent to the valley is dominantly shortgrass prairie. Even though this site has long been recognized as a major concentration of rock art in North America, the first archaeological assessment of the site was done by Forbis and King in the late 1950's. Dewdney did additional research and tracings in 1960 and 1962. Dempsey has assembled historic and ethnological information related to this site in an unpublished manuscript. Detailed full scale recording of the rock art on clear polyethylene was carried out by Keyser in 1976 and 1977. The illustrations and interpretation given here are based primarily on Keyser's work. Five major classes of rock art motifs occur: - anthropomorphs, zoomorphs, items of material culture, tool grooves and tally marks, and geometric abstracts. Three functional rock art types are defined. Ceremonial Art of the Late Prehistoric and early Historic periods consists of associated motifs drawn in conjunction with stylized vision quest ceremonies. Biographic art is restricted to the Historic period and represents new artists rather than the evolution of the ceremonial art style. Rock art was probably also created in association with the well documented oracular use of the site. Man-caused damage has been a significant factor of deterioration. This damage has been reduced by restricting access to the site, by legislation and by public awareness programs.

#### REFERENCES

- |   |   |
|---|---|
| <p>BONNICHSEN, R. and BALDWIN, S.<br/>1978 <i>Cypress Hills Ethnohistory and Ecology</i>. Archaeological Survey of Alberta, Occasional Paper No. 10, Historical Resources Division, Alberta Culture.</p> <p>BRINK, J.<br/>1979 <i>Excavations at Writing-On-Stone</i>. Historic Sites Service, Occasional Paper No. 12, Historical Resources Division, Alberta Culture.</p> | <p>DEMPSEY, H. A.<br/>1973 <i>A History of Writing-On-Stone</i>. Unpublished manuscript on file with Alberta Provincial Parks, Edmonton, Alberta.</p> <p>DEWDNEY, S.<br/>1964 «Writings On Stone along the Milk River» in <i>The Beaver</i>, Winter: pp. 22-29.</p> |
|---|---|

GRANT, C.

1967 *Rock Art of the American Indian*. Promotory Press, New York.

GRASSPOINTER, A.

1977 *Some aspects and problems of archaeology along the Milk River in southeast Alberta*. Unpublished Master's Thesis, Department of Archaeology, University of Calgary.

KEYSER, J. D.

1977a *The Rock Art of Writing-On-Stone*. Unpublished research manuscript. Alberta Provincial Parks, Edmonton, Alberta.

1977b *Addendum to the Rock Art of Writing-On-Stone*. Alberta Provincial Parks, Edmonton, Alberta.

1977c *Writing-On-Stone: Rock Art on the North-western Plains*. *Canadian Journal of Archeology* Vol. 1, No. 1, pp. 15-80.

## A POSSIBLY UNIVERSAL TENDENCY IN ART COMPOSITION

Clegg, John, Sydney, Australia

Prehistoric people communicate with us through their artefacts. How can we be reasonably certain that we're hearing correctly what the prehistoric people are telling us about their intellectual and spiritual achievements? By *prehistoric* I mean without modern informants. In the absence of modern informants, we fall back on ethnographic analogy. Either overtly – we know we're doing it – or covertly, we refer to our own perceptions, concepts, to interpret prehistoric artefacts. We assume that our own perceptions somehow reflect *reality*, so we think we are comparing prehistoric pictures with the reality which *we* perceive and *we* assume that they denote, connote, or represent.

Examination of our own cultures advises against this view. The meaning, and even the denotations of representative art vary from the artist painting the picture, the critic, and salesperson, right through beyond the purchaser, owner, to all the possible consumers, those who look at the picture and consider it. If this suggestion is followed up, it results in the conclusions that all pictures can mean all things to all people, and any attempt to correctly infer the contents of a prehistoric person's head from its products is doomed to delusion or failure.

There may be a way out of the quandary. If by some chance there are universals, the ethnographic analogy may work. Thus, we accept, and never doubt, the statements that people eat, breathe, sleep, breed, etc., because all the examples we know do so, and we have a sound theoretical reason for believing that the practises are universal, so we assume that prehistoric people felt hungry, warm and cosy, frightened and so on, as well as sleeping, eating and defecating.

In this paper I present a little evidence for the thesis that there are universals in the composition of pictures which may turn out to be both applicable and informative to those who study prehistory through art. At the present stage it's hardly more than an idea, and needs work, testing the preliminary conclusions I present here, and working out the limits within which they may be applicable.

I have chosen *composition* because it is amenable to some sort of measurement, which means that conclusions may be checked by other workers. It is possible to devise a method of measuring composition which should be

applicable to most, if not all, prehistoric pictures, allowing comparison to be made between them.

I use the word *composition* in its technical art sense; the distribution of the marks which make up a picture in relation to each other and the whole picture surface (the «canvas»).

One aspect of composition is the *scene*, where two or more elements of a picture are interacting, telling a story, etc. It has sometimes been assumed that some prehistoric art – particularly hunter-gatherer art – was randomly positioned. Everybody always knew, and never questioned, that hunter-gatherer art is randomly positioned. Gombrich, 1950 writes, referring to the French cave pictures:

«...but it is very unlikely that they were made for the purpose of decorating the walls of these dark caves... they are often put there higgledy-piggledy, one on top of the other, without any apparent order of design» (p. 23).

If they are not higgledy-piggledy, then there is some meaning to the arrangement. Perhaps it is difficult to avoid assuming that a *scene* is being depicted.

*Ethnography  
and meanings  
of whole pictures*

Maynard has pointed out (1974) that a majority of archaeologists' work on art has depended on the *interpretation* of the figures in a picture. Interpretation is neither so easy nor so reliable as one would like. Acceptable interpretation might be possible under the following circumstances. If the individual items which form a picture can be identified, then that identification can be used to describe the picture. If there is a known or documented interpretation or use of that picture, then the description of the picture could be compared with the interpretation of it. Should there be available several matching pairs of pictures and their interpretations, one could seek to make generalisations about the relationships between picture and use. Such generalisations might be applicable to the pictures which lack reliable interpretation.

There are in Australia a very few rock pictures whose associated myths have been recorded, suitable for an attempt to find some general principle relating picture to story which might be true of most pictures.

All we know is that at least one consumer of the picture says the picture/story relation exists. It is necessary to resist the assumptions that:

1. there is one and only one «right» interpretation;
2. one consumer's interpretation is the same as any other's;
3. the consumer's interpretation is the same as the producer's interpretation.

Maddock (1979) compared two pictures with the myths/rituals and social structures associated with them. He rejected hypotheses that the peripheral figures – which form a significant part of the whole pictures – are very closely connected to either the myth or the rituals which are associated with the central figures. He concluded (p. 459) that what remained after testing and rejecting the hypotheses is the suggestion of a formal analogy or likeness between the representation in art, in myth and in rite. The material is organised around a figure or figures of greater importance than the rest. The relationship of central to peripheral figures in the picture is possibly the same as that between the mythical heroes and the creatures they encountered on their journeys, as that of dominant to subordinate totems in cult performances.



On inspection of Maddock's plates, it appears that the figures on the picture which are central to both picture and myth, are central, large and ornate – by which is meant complicated of colour or contour. Is the same pattern to be found in the two other examples – at Bare Hill, near Cairns, Cape York, Australia?

Of the Bare Hill sites, two pictures have associated stories. Site 1 was recorded by Mr Douglas Seaton some time before 1951, and by the present author in 1964. Mr Seaton (1951) collected the legend which goes the site as follows: «Legend of the Big Rock, as told by Maud (Joob-bee), Echidna (Goo-ring), Totem, Tyapuki people (Kuranda area), this event happened in the Dream-Time (yurren-day).

Two young women searching for food saw the tracks of a wallaby in the grass. They set fire to the grass to round up the wallaby; the fire quickly travelled towards a gully where a giant man named Kannan-Durra was sleeping. He was badly burnt by the fire, and when the young women came along he asked them why they had fired the grass. They replied, «We are hungry and thought we would get some meat». The man said «You have crippled me and now I can speak no more.» He lived for three days and the young women stood by. He then died, and his body took the form of a large granite boulder, on the north wall of which his brother tribesmen painted his portrait in red ochre outlined and dotted with yellow ochre.

Site 3 has a scene on it whose story was told to me by Captain Percy Trezise, and written by him in his excellent book *Quinkan Country* (1969) from which I quote:

«Ngalculli the red kangaroo was travelling down from north up past Princess Charlotte Bay. At the same time all the bird men were out to hunt the kangaroos. The young men were sent off to drive the kangaroos towards the older men, who would spear them. Goodbullboon the butcher bird told Milkee the frogmouthed owl to go with the young men.

“No grandfather”, Milkee said, “I want to stay here and spear the kangaroo myself”. The older men agreed to let Milkee stay, but told him to keep well back.

The kangaroos came in a big mob, and the bird men began to speak to them. Milkee waited until the biggest kangaroo came along at the back of the mob. Milkee speared the big kangaroo; it was old Ngalculli. Ngalculli pulled the spear out and smelled it, looking about and sniffing the air to see who had speared him. Ngalculli saw Milkee. He grabbed him, put him in a bag and hopped away.

When the bird men could not find Milkee they looked about for tracks, but could not find any. Goodbullboon sent two swallow men, the Warrenjugoo-jugoo brothers, to look for his tracks. The swallow brothers flew off, each making a big semi-circle and met again. “No he is not there, he must be going another way”.

Ngalculli kept travelling south with Milkee; each night he made a flat place to camp and then continued on next day. One of his camping places was near the St. George River. The Warrenjugoo-jugoo were sitting down waiting. They heard Milkee cry out “Milkee, Milkee”, and saw him being carried along in the bag on Ngalculli's back. The swallows swooped down and each caught hold of one of Milkee's arms and flew off with him. They put Milkee behind a tree on the hill and left him there. Ngalculli came and rested there and they both turned to stone» (pp. 52-3).

At a glance, each picture seems to fit its story quite well; but this may be because one knows what to look for, and is inclined to ignore the extraneous material. Site 1 has a relatively large red and yellow personage flanked by one red and one yellow; these are obviously the giant and two girls. The rest of the humans could be the rest of the tribe, who occur in the story. Site 3 has, at the top, a kangaroo carrying a person, a pair of birds, several other people, and another bird. The following simple count of the species in the stories and the pictures do not reveal a close correspondence, as there are several things apparent in the pictures which are unmentioned in the stories.

Numbers of motifs at Bare Hill Sites 1 and 3:

Motif	Site 1	Site 3
Human	21	21
Other Mammals	6	
Linear	6	2
Bird		5
Circle/Sun	4	

To test the hypothesis, that the important figures in the picture are *large*, *ornate* and *central*, each figure should be scored for each criterion. In practise, only the best preserved have been scored.

The scoring system awards x's; two for a criterion definitely present, none for the criterion absent, and one for criterion partially present.

Each of these criteria may be difficult to define, but is quite easy to evaluate; for *centrality* the motifs are ranked by awarding two crosses for central to the painted area, no cross for close to the edges of the painted area, one cross for in-between.

«*Ornate*» in this case at least, clearly means bichrome as opposed to monochrome, for two as opposed to no crosses; the general idea of «ornate» is the result of more effort or attention in manufacture.

*Size* should be related to visual area of motif, and could be judged between all motifs indiscriminately, or could refer to individuals within each species.

In deciding which characters the stories are «about», there are again three criteria which may be used:

1. Does the character turn to *stone* (in these cases) – or become a permanent feature of the landscape at the end of the story?
2. How often is the character *mentioned* in the story, relative to the other characters?

Often: xx      Commonly: x      Seldom: –

3. Status, or *dominance*. Kunnan-Durra is clearly dominant over the two young women, who are frightened of him and do what he says: Ngalculli is clearly a dominant kangaroo; he is large, old, the father of Milkee, and he does things which ordinary kangaroos don't do. Goodbullboon is able to order the warrenjugoo-jugoo brothers about, and he is Milkee's grandfather, which marks him as socially dominant.

Site 1:

	Main participants	Big	Ornate	Central	Total
Picture	Two Large human	xx	xx	xx	xxxxxx
	Smaller Humans	x	–	x	xx
		Stone	Mention	Dominant	Total
Story	Kunnan-Durra	xx	xx	xx	xxxxxx
	Two girls	–	xx	–	xx

The story for site 1 contains at least one character – the wallaby – which does not appear in the picture; the picture contains several elements, the sun and other linears, which do not appear in the story, nonetheless the analyses of picture and story do concur quite admirably.

*Site 3:*

	<i>Main participants</i>	<i>Big</i>	<i>Ornate</i>	<i>Central</i>	<i>Total</i>
	Kangaroo	xx	–	–	xx
	Man in paws	–	–	–	x
<i>Picture</i>	Central bird	–	xx	xx	xxxx
	Pair of birds	–	–	–	–
		<i>Stone</i>	<i>Mention</i>	<i>Dominant</i>	<i>Total</i>
	Ngalculli	xx	x	x	xxxx
	Milkee	xx	xx	–	xxxx
<i>Story</i>	Goodbullboon	–	–	xx	xx
	Swallows	–	x	–	x

The correlation between picture-scores and story-scores is not convincing. In fact it is only the top-most part of the picture which seems to relate to the story. The following scores relate only to the top part of the picture, and alternative figures are measured against the «obvious» ones, as a control.

*Picture: top section*

<i>Main figures</i>	<i>Big</i>	<i>Ornate</i>	<i>Central</i>	<i>Total</i>
Kangaroo with man	x	–	–	x
Other Kangaroo	xx	–	–	xx
Man with Kangaroo	x	–	–	x
Other man	xx	x	xx	xxxxx
Bird	x	xx	–	xxx
Pair of birds	–	–	–	–

Unfortunately, the alternative figures score more highly than the «obvious» it is only the birds which score comparably in both picture and story.

### *Conclusion and Discussion*

In the two Maddock examples, and Bare Hill site 1, there seems to be a close relation between the pictures and their stories, as revealed by the scoring system here used. There is not a close relation for site 3.

In the absence of more data, we are in no position to assert that the hypothesis is sufficiently confirmed to be any use for the purpose of inferring anything about the consumption of prehistoric art.

There are two factors which could explain the poor fit between site 3's story and picture. Both relate to the quality of the informants. The story was told of a country some distance from Bare Hill, and the identification of picture and story was made by Captain Trezise; so neither informant involved is known to be from the same culture as the picture.

There is no reliable information about the makers of the art for any of the examples mentioned. Even though the informants related to the art as consumers, there can be no certainty that they belong to the same culture as the picture. The producers of the art, and the original consumers, for whom it may have been produced, were only alive a very short time compared with the archaeological life-span of the pictures.

There are many possible relationships between picture and story: the picture can tell a story (like contemporary comics); it can illustrate a scene

from a story; it can be the physical remains of the process of story-telling (Munn, 1973); it can represent characters which also occur in a story.

There is no definite evidence which (if any) of these different possibilities applies to our examples.

Three of the four examples considered show that objects which are important in the story, or which the story is *about*, are in the picture central (either to the decorated surface as a whole, or to a group of figures or to both), ornate (of outline, using more colours, or showing more detail than other comparable figures) or large (absolutely, or compared with other figures of the same species).

The fourth example's story was not of impeccable provenance. So far as I have been able to discover (at the time of writing, 1978), these four are the only examples in the literature of a rock art picture whose accompanying story has been recorded.

The next section of this paper is concerned with investigating the possibility that there is a universal tendency to place the subjects of stories in the middle of pictures, and to make them large and ornate. The aim is to see how convincing we may make the assertion that pictures are *about* a central ornate and large figure, if such may be found.

The most convincing assertion of universality would be to discover that such art actions are somehow built in to people, be it genetically or through some other mechanism. Should humans share the tendency with other (untrained) primates, we would be on the way to suggesting that there is a built-in-ness about this sort of composition. There are still not many published studies of Chimpanzee and other primate art (Morris, 1962; Schiller, 1951; see Whiten, 1976 for a summary). From what evidence there is about non-human primate composition in art, it is possible to state that a common primate composition is to mark the centre of the «canvas», to mark the corners, and to avoid the edges.

When I was a student at the National Art School, I attended lessons in composition. There I was told not to place the marks quite in the centre of the picture, nor to lay too much emphasis on the diagonals. This instruction to disobey the primate rules led me to think that the rules pertain to untrained people as well as other primates.

To test this, it is convenient to have a way of measuring the positions of marks on all sorts of shapes of paper. The development of suitable methods involved several stages of devising and testing. Each picture is divided into 100 squares. Where the panel is quadrilateral, the process is quite easy: divide top and bottom into ten equal segments, and construct lines connecting top to bottom. Repeat for the sides. We now have a 10 x 10 grid, which may be labelled for easy reference.

It will be noticed that the grid formed on the more regular geometric shape is itself more regular.

A slightly more complex procedure is necessary for geometric shapes which have curved boundaries, or lack corners. The most regular such figure is a circle: it may be gridded, in a manner comparable to that used on quadrilaterals. The first stage is to draw vertical and horizontal diameters, each of which is divided into 10. Diagonal diameters serve to define corners, so the top, bottom and sides can now be divided and labelled. It is then relatively simple to sketch the grid-lines. Sketching is adequate for most purposes, though anyone with suitable mathematical skills could draw the lines in with greater accuracy.

The cardinal rules are:

1. find two central lines, one vertical the other horizontal, and divide both of them equally into 10;
2. using those first lines, define the corners;
3. divide the top, bottom, and sides each into 10;
4. join the points found, keeping each line parallel to its neighbours. Where the neighbours are themselves not parallel, a compromise must be found. The straight line offers replicability and easy computer data.

These manipulations allow the positions of marks on any plane surface to be discovered, and plotted onto a regular square 10 x 10 grid. The regular square grids are directly comparable, and permit the testing of several hypotheses.

The first question is: how much does the shape of the surface affect the distribution of the marks upon it?

In order to answer this, and several other questions, I devised a set of experiments which could be performed very cheaply and easily on subjects who were readily available in large numbers – namely first year students of anthropology at Sydney University. The ready availability of subjects meant that many factors could be controlled. At an early stage in the experiments, it was noted that many of the students made their five marks all in the upper left corner of the paper. I thought that this might be because they were addressing the paper as writers – who of course start in the upper left. I cast about for a means to get them into a drawing, rather than writing mode, and hit upon a solution which is now standard, setting a draw-a-person task before the make-a-mark task. This revision resulted in a marked decrease of marks at the upper left corner. Nonetheless, there is still a tendency to mark the top of the paper more than the bottom, and the left more than the right. I am still inclined to suspect the influence of writing habits on this particular feature, and have therefore ignored it in my search for universals. If I had available a set of subjects whose normal writing goes from right to left, it might be possible to check the hypothesis that writing habits bias the composition to the left.

The standard tests (one «easy» and one «hard») follow:

1. *The «easy» test.* Subjects are each given two sheets of (foolscap), unlined, medium weight paper. They each have a pen or pencil for marking the paper (I have not attempted to standardise this).

*Instructions to students:*

«You will be doing me a great favour if you can please use 10 minutes helping me in my research. The results cannot possibly reflect upon you personally, as I will not even know your names: it is in no way an examination. On the first sheet of paper, please draw an Adult Human Being standing up. There is no time limit, but please do not take too long. Please do your own, don't copy your neighbour's.»

(Here they may ask for further guidance – male or female, clothed or nude, etc. Just repeat: «an Adult Human Being standing up»).

On the second sheet of paper please make one small mark. (When the subjects have all finished – «now make another» until they have all made 5 marks).

They may look very blank when asked to make a mark; if so explain that a mark is made when a pencil or pen is put in contact with paper, and one of them moved. On completion of the 5 small marks subjects were instructed to put a small number 1 in a circle near the firstmark, and small arrow pointing upwards near the top of the paper so I can tell whether I've got it the right way up. Turn over.

Write: Age Sex

Number of years you have been exposed to formal art teaching.

Number of years (if any) you have practised art in your own time».

Staple or paper-clip the two sheets together.

2. *The «hard» test.* In the «hard» test, the only modifications were that the subjects were instructed to draw the adult human being standing up, *as well as they possibly could*, in three minutes. Instead of being asked merely to make a small mark, they were asked to make a small mark *in the best possible place* in the piece of paper. For the last four marks it was pointed out that their paper already contained at least one mark; the task was altered:

«Now make one small mark in the best possible place on that piece of paper which already has one small mark on it.»

The «worst» test asked the subjects to make their marks in the *worst possible* place on the piece of paper. The shape of the piece of paper was varied. Foolscap was used as well as quarto.

#### Processing the results

The test papers were divided into 100 equal areas, labelled 1-10 and A-K. The marks which occurred in each of these areas were counted, in order to find out how they were distributed over the whole area.

One rectangle, E5, was designated the *very centre* (one square)      Nine rectangles, D-F, 4-6 are called the *centre* (9 squares)      The outermost 64 rectangles were called the *edge*

If the marks were evenly spread, then there would be 1% of them in the very centre, 9% in the centre, and 64% on the edge. Since the total number of marks is known, and the number in each small area, it is possible to calculate the factor relating the observed number to the expected average for any area.

So a number of ten indicates there are ten times times the average number of marks in that place: a number 0.5 shows there are only half the average marks there.

Table 1  
*First and all five marks made by untrained people on foolscap paper*

	Total number	centre/average	very centre/average	edge/average
First marks	383	4.0	20	0.58
All five marks	1,545	3.42	10.03	0.47

From table 1 there is no doubt that marks gather in the middle of the paper, and are found near the edge. The first marks are tightly confined to the middle, the other four scatter more, but still avoid the edges. The subjects of the test on table 1 all claimed to be untrained. Those in table 2

were students of graphic arts and architecture, so some training can be assumed.

Table 2  
First, and all five marks made by trained subjects on foolscap paper

	Total number	centre/average	very centre/average	edge/average
First marks	60	2.96	10	0.42
All five marks	300	7.12	9.33	0.45

Table 2, compared with table 1, shows the same tendencies, with the apparent effect that trained people scatter their first marks away from the centre more than untrained people do.

In order to find out whether the patterning is affected by aesthetic preference, some untrained subjects were instructed to make their first marks in the best possible place; this was called the «hard» test, and its results compared with the «easy» test, where the subjects were told only to make a mark.

Table 3  
Untrained subjects' first marks on foolscap the «hard» and «easy» tests compared

	Total number	centre/average	very centre/average	edge/average
«Hard»	111	5.21	26.13	0.37
«Easy»	171	3.51	16.37	0.54

In order to confirm the preference nature of the response, a few subjects were asked to make their marks in the *worst* possible place.

Table 4  
Male and Female untrained subjects' first marks on foolscap paper «worst» test

	Total number	centre/average	very centre/average	edge/average
Males	168	3.84	19.64	0.33
Females	163	3.21	14.27	0.47

The gradation from the «hard» test, through the «easy» one, to the «worst», does confirm the generalisation that the harder Sydney University students try to place marks well on a piece of paper, the more they behave like chimpanzees. Trained artists may be different.

Table 5  
Untrained subjects' first and all five marks on foolscap

	Total number	centre/average	very centre/average	edge/average
First	21	1.59	0	1.12
All five	105	0.63	0.95	1.12

It seems that the pattern is slightly more marked in the performance of males, but not enough to matter.

At this stage it seems clear that the pattern is established, for one shape of paper, foolscap. Is the pattern to be found on other paper shapes as well? The answer is yes; I tried very small samples on round paper, and pieces of rectangular paper with bits cut off, and am convinced that the centralist pattern applies to them all. Table 6 compares the results of foolscap and quarto paper; the «easy» test on untrained subjects, first and all five marks.

Table 6  
Comparison of results on foolscap and  
quarto paper

	Total number	centre/ average	very centre/ average	edge/ average
First foolscap	171	3.51	16.37	0.54
First quarto	101	3.85	18.81	0.87
Five foolscap	435	3.47	9.2	0.50
Five quarto	470	3.22	7.45	0.31

As a result of these experiments, we have available descriptions of the place people make marks on pieces of paper under various conditions. A pattern was produced in confirmation of the hypothesis that humans seem to obey rules of composition. The rules are (in decreasing order of importance):

1. Put the mark in the middle of the paper
2. Avoid the edges
3. Avoid other marks
4. Mark the corners
5. Mark the centres of the sides
6. Prefer top to bottom and left to right.

This pattern is observed in the «easy» test, and is more strongly marked in the «hard» test results. Men observe the «rules» more closely than women. Untrained people observe them more than trained people. Neither age of subject, nor shape of paper makes a significant difference with one exception: if the paper has some corners sharper than others, the sharp corners collect more marks than the blunt ones.

Corners were consistently, though slightly, preferred over other places within the outer 64% of the area; this was true even of the experiments which used round paper (and defined the «corners» by relation to the upwards arrow).

It may be recalled that in the experiments the subjects were asked to make a small mark. The resulting marks were small, and occupied so small an area of the paper in each case that the rules «avoid a previous mark» and «mark a previous mark» could not be investigated. (The experiment was deliberately designed this way, for simplicity, which allowed a degree of rigour impossible in the experiments about to be described, where the marks have considerable size so their locality cannot be restricted to a single percent of the total surface.)

### *School Experiment*

Mrs Betty Tipping, at the time an Art teacher at a New South Wales high school, administered the test for me. A class was given one sheet of paper each, and every child told to draw something on it. The drawing was then labelled 1, and the paper passed to each student's neighbour, who drew a second figure, and labelled it 2 before passing the paper on again. This process continued until 20 or so drawings had been made on each paper. There were 43 such papers for the class Form 1, 12 year-olds.

### *Results*

First marks tend to be larger than later ones. The more marks there are on a page, the greater chance there is of overlap. All these fit in consistently with the model that first marks tend to be large, and in the centre, the rest of the figures are fitted round them with some care, and figures are made small rather than allowed to overlap.



Essentially, the same experiment was repeated for groups of *adults* (the «class» and «camp» samples), but different controls were used, as I was particularly interested in the relevance of the size of a real object to the size of the drawing of it. I asked my subjects to draw a particular thing on a piece of paper: first a man, then pass the paper to the neighbour: draw a cat. This procedure meant that I had information about the order of drawing as the objects could (usually) be recognised.

Conclusions are that the size of different drawings depends on the size of the available space (in this case reflected in whether the drawing was the first or fifth) as well as the expected relative importance, rather than the size of the subject. Stars are always smaller than people.

«Class» Sample			«Camp» Sample		
Drawing	Order	Size	Drawing	Order	Size
Man	1	17.65	Woman	1	19.47
Cat	2	7.58	Man	2	16.41
Car	3	9.33	Car	3	11.58
Elephant	4	7.42	Elephant	4	9.76
House	5	6.66	House	5	7.412
Tree	6	9.77	Cat	6	5.706
Ship	7	7.44	Kangaroo	7	8.059
Star	8	2.77			
Hat	9	3.44			
Duck	10	4.44			

*Size is measured in units relative to the size of the paper.*

The experiments reported in this paper took place over the years 1966-71. Over 900 subjects were involved.

From three distinct experiments, the «easy» and «hard» tests, the school experiments of accumulation, and the «camp» and «class» samples, there is evidence of a well-established tendency to make first marks in the middle, and to mark large empty spaces (i.e. avoid other marks) to make important figures large. There are other easy-to-find anecdotal examples of this same composition, but it is difficult to establish how representative they are. I have pictures of the decoration on a pot from near Meshed, in Iran, and of graffiti (some of it dated) scratched onto a church in Cornwall. Such examples could be multiplied almost at will.

If further cross-specific and cross-cultural observations were to confirm these results, we would have a way of looking at composition in prehistoric art, which would allow us to distinguish «message» or «meaning» in the composition under some conditions at least.

All the experiments (with the possible exception of the chimpanzee ones) were undertaken in conditions where it was not likely, perhaps even not possible, that the artist(s) could have used the spatial distribution of their marks – the composition – as a vehicle to carry or express the *meaning* (if any) of the picture. Under these conditions, the first marks concentrate on the centre of the canvas, and are larger than the later marks, which fall off from the centre, though not quite regularly, for there is a tendency to prefer the corners and centres of sides above other peripheral places.

Were that pattern to be observed in prehistoric pictures, it would be inadvisable to attribute meaning to the composition, for such a pattern arises under conditions of doodling or accumulation.

We are left with the conclusions that a large central figure need not be the centre of interest in the picture, or in any story with which it may be associated. On the other hand, the best place to put a figure which the picture is primarily *about* is the centre of the canvas. The figure should be cen-

tral, large, and ornate. From our end, as archaeologists trying to decode prehistoric communications, it would seem that a composition which was noticeably eccentric (and not explicable by irregularities of canvas, or some other material explanation) could lead us to say:

This picture is ABOUT any large, ornate, and off-centre figure which there may be.

This latter explanation would seem to fit well the fourth and unconforming Australian example (Bare Hill 3), where the largest bird-figure is an emu in the lower left corner. But the second-largest is slightly eccentric, towards the upper right, and though it looks like a dinosaur, could also be a bird. It's larger than the other non-emu birds, and made in two colours – a muddy brown surrounded by red – as opposed to the monochromatic red birds on the top edge, which may be labelled less ornate.

The conclusions may seem disappointing, because the one pattern of composition can be caused by so many different factors. But I suggest that the study is worthwhile, perhaps even important, because it indicates a method of investigating the interpretation of prehistoric art. Without such a method, we have no way of checking our guesses.

Applying these findings to the problems of prehistoric art, one could say that if there are superimpositions on a rock wall where there is plenty of unoccupied space, apparently suitable for art work, the superposition is meaningful and purposeful, in fact an association: if, on the other hand, 40% of the available area was occupied before the superposition, such overlaps could be explained as running out of space. It was feared that the composition would be very dependent on the number of figures present in the space; from the above investigations this is true only for the first six or so marks: if the picture contains six or more marks, then there are likely to be between half and twice the average number of marks in each 1% of the area.

Those results are produced under conditions of accumulation, as opposed to any other form of composition. It is convenient to use accumulation as a norm, instead of even spread, or random spread. Since the norm is reasonably true of pictures with six or more figures, it makes sense only to measure composition on such pictures.

The method of measuring composition is as follows. A recording of the picture is gridded, as explained above. For each of the 100 grid-spaces, the number of motifs or parts of a motif are counted, and plotted. The average number of scores per grid area is then calculated. The significant numbers are those which depart markedly from the average. A suitable measure is:

less than half the average;  
between half and twice average;  
more than twice the average.

This is merely a simple economic method of arranging to attend only to the specially high and low numbers. Similar results could be obtained more reliably by using standard deviations.

For the hypothetical example the average is 1.3 marks per grid, so the limits are below 0.7, or above 2.7.

	A	B	C	D	E	F	.	.	.	.
1	L									
2										
3		H								
4										

We would now be in a position to use each grid-score as an attribute of the picture. But this would provide the unwieldy number of 100 attributes. Instead of the 100 squares, we could use five patterns that would be capable of registering the rules of composition discovered among my experimental group, if they existed in prehistoric pictures. The pictures would have, in each designated area, a number of marks which was above twice the average, below half the average, or somewhere in between. A code of H (high), L (low), ? (in between), or (+) (-) (?) could be used. A tickbox might then look something like this:

	<i>Pictures</i>		
	a	b	c
Top	H	?	?
Left	L	?	?
Centre	?	H	?
Edge	?	L	?
Corner	H	L	?

The measurements could also be used as attributes of motifs. The motif (or most of it in cases where the motif straddles bounds) is or is not in the top, left, centre, edge, or corners of the panel it is on.

If it were desirable to make more detailed composition measurements – symmetry comes to mind – further attributes could be invested from the basic stock outlined above.

## RÉSUMÉ

Les peuples préhistoriques communiquent avec nous à travers les vestiges qu'ils ont laissés. Nous recevons cette communication et la décodons en tenant compte de nos propres idées; d'autre part, des comparaisons sont établies avec des sociétés qui ont les mêmes modes de vie et la même conception de l'art que ceux des cultures préhistoriques que nous étudions. Le recours à de telles comparaisons ethnographiques est dangereux et peu sûr, mais des parallèles de caractère biologique qui sont universels peuvent très bien être établis avec le passé tout simplement parce qu'ils sont universels: tout les hommes mangent et respirent. Tout récemment des travaux sur les activités artistiques des chimpanzés et des étudiants universitaires ont montré qu'il n'y a pas de barrières dans la composition artistique et que le fait de reconnaître cette vérité pourrait aider au déchiffrement des gravures préhistoriques. L'information qui vous sera présentée provient de l'Europe du 18ème siècle, des civilisations blanches et aborigènes d'Australie de même que de l'art des chimpanzés.

## RIASSUNTO

I popoli preistorici comunicano con noi attraverso le vestigia da essi lasciate. Noi riceviamo questa comunicazione e la decodifichiamo tenendo conto delle nostre proprie idee; d'altra parte delle comparazioni sono stabilite con delle stesse società che hanno gli stessi modi di vita e la stessa concezione dell'arte di quelli di cultura preistorica che noi studiamo. Il ricorso a tali comparazioni etnografiche è pericoloso e poco sicuro, ma dei paralleli di carattere biologico che sono universali, possono essere stabiliti semplicemente perché sono universali: tutti gli uomini mangiano e respirano. Recenti ricerche sulle attività artistiche degli scimpanzé e degli studenti universitari, hanno dimostrato che non ci sono barriere nella composizione artistica; il fatto di riconoscere questa verità potrebbe aiutare a decifrare le incisioni preistoriche. Le informazioni che saranno presentate provengono dall'Europa del 18° secolo, da società bianche e aborigene nonché dall'arte degli scimpanzé.

## SUMMARY

Prehistoric people communicate with us through their artifacts. We attend to the communication and decode it through our own assumptions, and parallels drawn from societies which have both living informants and art which we consider comparable to the

prehistoric art we study. This use of ethnographic parallel is dangerous and uncertain, but biological parallels which are universal may be extended reliably into the past simply because they are universal, all people eat and breathe. Recent works on the activities of chimpanzee and University students suggest that there may be universals in art composition whose recognition could assist in the decoding of prehistoric pictures. The information to be presented is drawn from 18th century Europe and contemporary White and Aboriginal Australia, as well as Chimpanzee art.

#### REFERENCES

- GOMBRICH, E.H.  
1950 *The Story of Art*, London.
- MADDOCK, K.  
1970 «Myths of the acquisition of fire in northern and eastern Australia», (R. Berndt ed.), in *Australian Aboriginal Anthropology*, Perth.
- MAYNARD, L.  
1976 *An Archaeological Approach to the Study of Australian Rock Art*, M.A. (hons) thesis, Sydney.
- MORRIS, D.  
1962 *The Biology of Art*, London.
- TREZISE, P.  
1969 *Quinkan Country*, Sydney, Reed.
- SCHILLER, P.  
1951 «Figural preferences in the drawings of a chimpanzee», in *J. Coop. Physiol. Psychol.* 44, pp. 101-11.
- SEATON, D.  
1951 «Legend of the Big Rock», in *North Queensland Naturalist*, December.
- WHITEN, A.  
1976 «Primate Perception and Aesthetics», (Brothwell ed.) in *Beyond Aesthetics*, Thames and Hudson, London.

## ICONOGRAPHIE DU SERPENT À PLUMES CHEZ DEUX PEUPLES MESOAMERICAINES DU SUD

Cabello, Paz, Madrid, Espagne

Le Serpent à Plumes est, peut-être, la représentation graphique et plastique la plus connue de Quetzalcoatl, dont le nom (serpent-oiseau) reproduit comme un hiéroglyphique. Ce motif, cette idée et cette divinité sont quelques unes des constants des peuples mésoaméricains. Dans l'extrême sud de Mésoamérique, les Chorotegas et les Nicaraos ne furent pas une exception. Les premiers, de la famille linguistique Oto-Mangue, sortirent du Mexique et s'installèrent dans le N.O. de Costa Rica et le S.O. de Nicaragua, des terres penchées dans le littoral pacifique centroaméricain. Les Chorotegas arrivèrent presque au début de la Période Postclassique, aux environs de l'année 800, inaugurant la période locale connue comme Polychrome Moyen. A la fin du Polychrome Moyen (1200 a.C.), et provenant des mêmes terres, les Nicaraos, peuple du tronc linguistique nahua et «cousins» des Aztèques, s'établirent dans les terres des Chorotegas après quelques luttes; les deux peuples coexistèrent comme voisins pendant la période suivante, le Polychrome Récent, jusqu'à la Conquête.

Nous savons peu des Nicaraos historiques et très peu des Chorotegas; c'est pour cette raison qu'une étude iconographique peut nous servir pour dévoiler leurs personnalités et pour comparer leurs idées et croyances avec celles des autres peuples mésoaméricains plus connus, et ainsi compléter, par la voie comparative, les vides historiques des peuples pris en considération.

L'étude iconographique est basée sur les dessins des céramiques qui se trouvent dans le Musée d'Amérique à Madrid, dans celui de Benalmádena, Benalmádena, province de Málaga (Espagne), et dans celui de l'Homme à Paris. Dans les planches je fais référence aux dessins par l'initial du musée où les céramiques sont gardées (M.A., M.B. et M.H.) suivies de leurs numéros de catalogue.

Le motif du Serpent à Plumes apparaît d'ordinaire dans la céramique Papagayo Polychromé, du période Polychrome Moyen; par sa conception et surtout par sa représentation il est clairement mexicain et les Chorotegas ont dû le transporter sans aucun changement pendant leur migration. Normalement apparaît seulement la tête ou bien le corps entier.

La tête, avec la gueule ouverte (Figs. 193-195; on peut voir également les figures 198 et 200 du période suivante) peut être relativement réaliste de

profil, ou bien peut apparaître avec la gueule de face dessiné conventionnellement (Fig. 193); dans ce cas-là, elle a l'oeil et la plume de la coiffure de profil. Sur la gueule, la lèvre supérieure tend à se développer en volute (Fig. 193 et 195) dans ces deux cas, le Serpent Plumé est représenté comme un serpent avec une coiffure à plumes. On peut remarquer que la gueule du serpent, dessiné de face, est formé par deux gueules de profil juxtaposées et qu'il présente une similitude avec la gueule du serpent que le dieu de la pluie utilise chez certains peuples mexicains; c'est la tête à lèvre protubérante de face dans sa représentation schématisée qui a son précédent à Izapan, et que dérivera plus tard dans la gueule classique de Tlálóc.

La représentation du Serpent à Plumes de corps entier ou de profil (Fig. 196) nous rappelle les serpents Mixtèques tardives; ici aussi la lèvre supérieure se tord en volute; le corps est court et courbé, enveloppé en soi-même; les orifices des oreilles – ou oreillettes de la coiffure – figurent de face comme deux cercles (les plumes se trouvent au bout de la queue comme il est habituel) et près de la gueule, il y a des plumes qui reproduisent la même image du serpent coiffé à plumes. Les caractéristiques sont en réalité les mêmes; seulement peut varier la qualité de la représentation plastique. Surtout est remarquable par sa force, beauté et coloris, le Serpent à Plumes de corps entier (Fig. 196).

Dans la période suivante, le Polychrome Récent (1200-1550 a.C.), le chiffre de représentations de Quetzalcoatl comme Serpent Plumé paraît augmenter, bien que nous ne devons pas oublier que le numéro de serpents à plumes sur une poterie augmente, mais pas le numéro de céramiques contenant la représentation du Serpent Plumé. Pendant cette période nous trouvons diverses sortes de Serpents qui correspondent à des céramiques les différents types.

a) - L'iconographie Chorotega du Serpent à Plumes du Polychrome Moyen continue; nous la trouvons sur le même type de céramique: le Papagayo polychrome (Figs. 197-200). Seulement la dernière figure mentionnée appartient à un type différent du Papagayo: le Vallejo Polychrome, type qui est basé sur le Papagayo. Si nous comparons ces dessins avec ceux du Polychrome Moyen, nous pouvons observer que sont les mêmes; nous voyons seulement des changements de détail et une qualité artistique différente. Ainsi, au-dessous de la gueule dans la figure 195 nous voyons quelque chose de non-identifiée, tandis que dans la figure 199 nous constatons que c'est la queue du serpent couronnée par un assemblage de plumes, qui ressort à gauche et à droite de la composition. En outre nous avons le schéma déjà connu du mâchoir supérieur avec le bout en trompe, l'oeil et la coiffure à plumes. Nous observons ici la loi stylistique «parte pro toto», ce qui veut dire qu'une partie de la figure symbolise la figure entière, loi très commune dans la plastique mésoaméricaine.

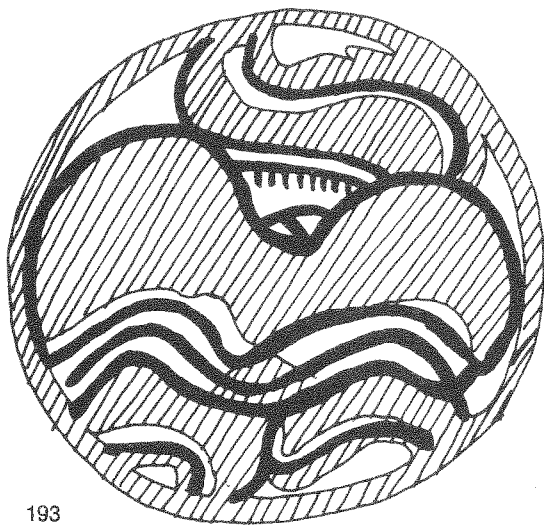
La figure 198 de cette période et la figure 193, peuvent être comparées: dans toutes les deux nous pouvons observer les deux mâchoirs supérieurs du serpent de profil, juxtaposés pour former le mâchoir supérieur vue de face avec un œil unique au milieu de la mandibule et en plus la coiffure à plumes; la figure 199 qui appartient aussi au Polychrome Récent, garde le même schéma, quoique, peut-être pour être plus tardive (elle appartient à une céramique Vallejo Polychrome qui dérive du type Papagayo), elle est plus schématisée et elle a perdue le plumet. Quoique plus qu'une évolution schématisée elle paraît être une continuation ou survivance de l'ancien glyphe teotihuacain «œil de serpent». Le glyphe primitif paraît être en rela-

tion avec le serpent. Les Chorotegas utilisèrent ce glyphe accompagné de taches de la peau de jaguar (Cabello, 1980) pour indiquer le tigre tant dans les représentations simples de ce félin que dans les monstres doubles composés des jaguars et de serpents (Cabello, 1982). Néanmoins ici nous retrouvons ce glyphe en rapport avec le serpent; par cette raison nous osons penser que la structure du glyphe, selon qu'on ajouta un motif ou un autre, pouvait varier quant au signifié, ayant le même sens et le même usage sémantique que la racine d'un mot; c'est-à-dire, si l'on ajoute à la racine la désinence d'un verbe, substantif etc, ou si l'on attache un autre mot, on est en train de modifier la racine selon les règles grammaticales. Ici le glyphe semble jouer le rôle sémantique d'une racine et varier selon les motifs qu'on l'ajoute. Ainsi, le contenu primitif du glyphe, c'est-à-dire, «l'œil de serpent», est souligné par un bord. Celui-ci, dessiné par des motifs d'eau ou plutôt par le motif du courant d'eau, encadre le glyphe. C'est ici, quand on rencontre cette relation du glyphe «œil de serpent» avec l'eau, qu'on se rappelle du glyphe Z zapotèque. Considéré pendant plusieurs années comme la symbolisation du jaguar, Paddock (1970, pp. 256-8) a démontré sa relation avec l'eau et sa racine sémantique rapportée à l'eau et au crocodile. Il n'est pas nécessaire expliquer que le glyphe Z zapotèque, le glyphe «œil du serpent» et les motifs classés comme la gueule schématique du jaguar et ce qu'on a catalogué ici comme une schématisation du Serpent à Plumes, sont la même chose.

La relation de ce glyphe (Fig. 199) avec l'eau est évidente et également sa relation, si non avec le crocodile, au moins avec le Serpent à Plumes sous l'iconographie d'Ehécatl, ce dieu du vent qui jadis portait le masque avec la gueule du crocodile, devenue plus tard bec d'oiseau. Le crocodile et le serpent jouent un rôle très semblable. Le premier avait un rôle plus important dans les pays tropicaux où ils abondaient, tandis que le serpent l'avait dans les zones plus arides. Cependant nous savons aussi que le même glyphe transformait son contenu et se rapportait également au jaguar. Il n'y a pas de contradictions puisque tant le crocodile comme le serpent ou le jaguar symbolisaient les eaux terrestres, la terre féconde, et tous les trois sont les attributs ou les doubles tant de Tlaloc, le dieu de la pluie, comme de Quetzalcoatl. Nous nous demandons quel est la vraie signification de ce glyphe comme racine, comme élément grammatical de la phrase.

Les éléments qui forment la figure 197 nous semblent plus compliqués et plus difficiles à identifier. Le corps du serpent, c'est-à-dire, les plumes, qui font la seconde moitié de la figure, sont les plus faciles à identifier; nous voulons ici remarquer que la tête humaine de profil – qui représente à Quetzalcoatl – avec une très grande coiffure à plumes occupant la plus grande partie du dessin, est un motif très fréquent dans la décoration de la céramique. Les plumes du serpent sont disposés comme la grande coiffure à plumes dont nous parlons. La première moitié de la figure nous semble être plus difficile; la forme dessinant une trompe avec une proéminence dans sa base et dans son prolongement, et qui apparaît avec la rayure qui indique la couleur orange, nous rappelle le mâchoir supérieur de profil avec le bout dressée en trompe (Fig. 195) ou penché (Fig. 200); le motif qui couronne la trompe est un motif igné qui indique la pénitence. La ligne verticale formée par des cercles qui séparent les deux parties du corps, a déjà été vue dans la figure 196. Le reste du motif, n'ayant pas d'autres figures avec lesquelles on pourrait faire une comparaison, reste obscur.

b) - Il y a un second type de Serpent à Plumes plus réaliste dont le



193



194

*Période Polychrome Moyen (800-1200 d.C.)*

Fig. 193

M.B. 429, *céramique Papagayo Polychromé;*

Fig. 194

M.B. 435, *céramique Mora Polychromé;*

Fig. 195

M.B. 420, *céramique Papagayo Polychromé;*

Fig. 196

M.H. 60.99.101, *céramique Papagayo Polychromé.*

*Période Polychrome Récent (1.200-1.600 d.C.)*

Fig. 197

M.B. 381, *céramique Papagayo Polychromé;*

Fig. 198

M.B. 327, *céramique Papagayo Polychromé;*

Fig. 199

M.B. 443, *céramique Papagayo Polychromé;*

Fig. 200

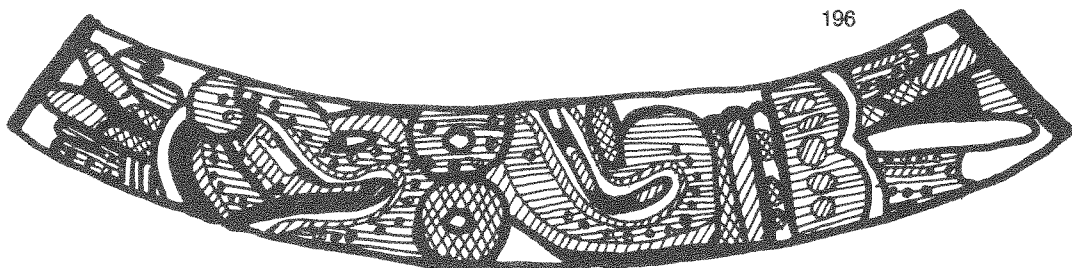
M.B. 381, *céramique Papagayo Polychromé;*

Figs. 201-202

M.A. 3011, *céramique avec la Peinture Gris-Bleu.*

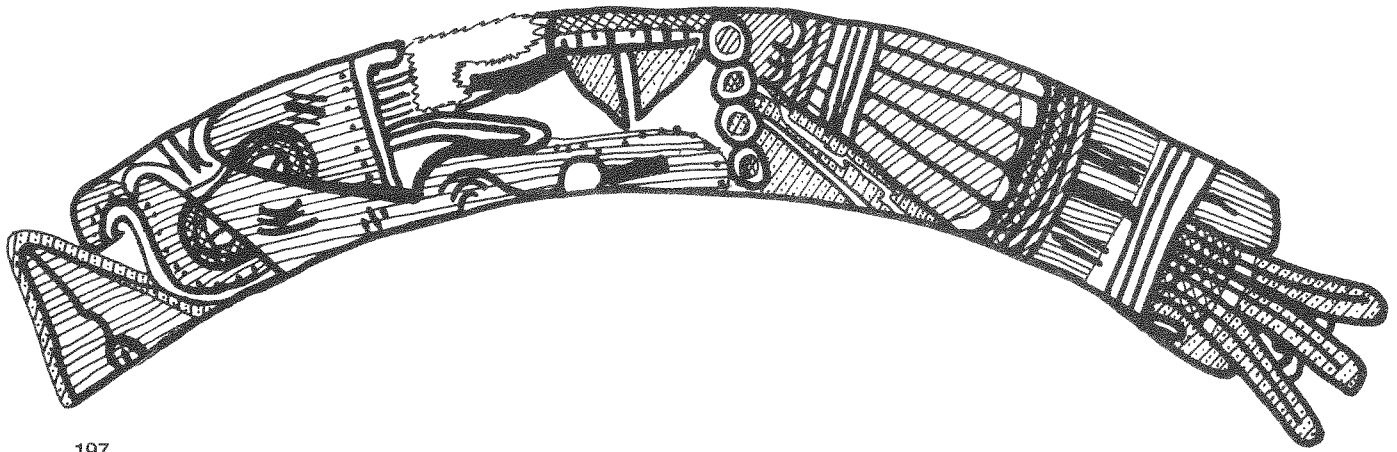


195

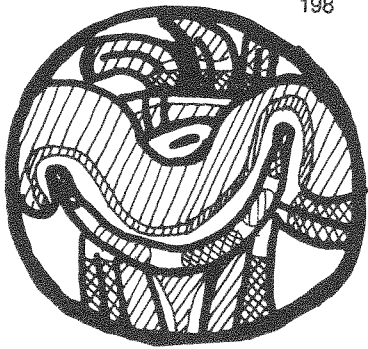


196

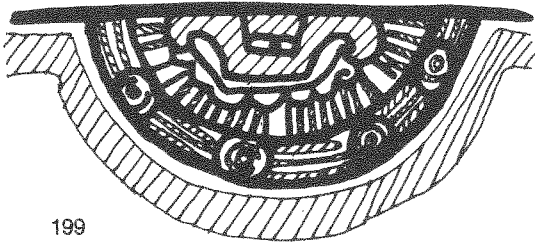




197



198

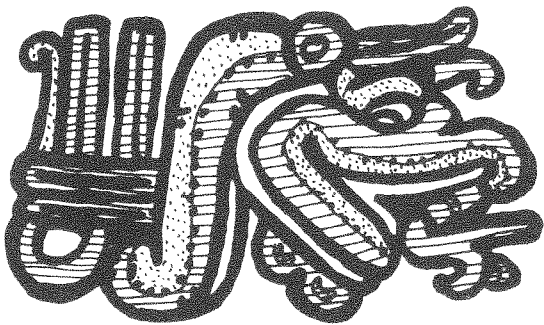


199



200

201



202



façonnage nous rappelle celle des codex Mixtèques. Nous pouvons prendre comme échantillon la figure 201 qui est usuelle dans les céramiques du type Peinture Gris-Bleu. Sa composition est soignée; la tête est composée par la gueule du reptile de profil avec la mâchoire supérieur qui devient un volute, la langue bifide, les plumes sur la tête, juste au-dessous de l'œil. La langue apparaît couronnée par la représentation du feu ou de la flamme qui symbolise la pénitence, dans ce cas-là, le sacrifice de Quetzalcoatl. Sous le mâchoir inférieur on peut voir le symbole stylisé de l'étoile du matin. Le corps, schématisé en s qui nous montre la sinuosité du reptile, est terminé par une grande coiffure à plumes, bien qu'il y a des cas où les plumes se trouvent sur le dos. On n'a pas besoin de dire que tous les symboles nous montrent à Quetzalcoatl nous signalant son sacrifice, par le quel il devient Vénus, l'étoile du matin, et aussi sa dualité antithétique et dialectique de serpent et d'oiseau, terre et ciel, avec laquelle il lutte en cherchant une synthèse harmonique.

On doit signaler que le mâchoir supérieur du serpent qui devient une volute nous montre une continuité avec la période précédente, le Polychrome Moyen. Comme à ce moment-là les Nicarao n'étaient pas encore arrivés, on peut supposer que ce dessin ou la céramique de Peinture Gris-Bleu dans laquelle apparaît ce dessin, appartiennent à la tradition Chorotega. La lèvre supérieure en volute nous montre, comme l'on a déjà vue, une relation entre le Serpent à Plumes, le jaguar et le dieu de la pluie, ce qui nous confirme son origine Chorotega de tradition Toltèque dans laquelle le Serpent à Plumes est directement rattaché à la pluie, par opposition aux peuples nahuas – les Nicarao l'étaient – parmi lesquels le Serpent à Plumes a un aspect céleste se rattachant au vent.

Une variante de la figure antérieure (Fig. 201) est la figure 202 qui se trouve sur la même céramique. Ce dessin représente deux corps de serpent de profil avec les plumes sur la queue qui encadrent une tête humaine modelée et en saillie. Ainsi on a un Serpent à Plumes avec une tête humaine, ou, ce qui est plus exact, un Serpent à Plumes double avec une tête humaine, soulignant son contenu intense de dualité. Il est évident que si nous observons attentivement les deux corps du Serpent à Plumes qui encadrent la tête, nous pouvons voir que ceux-ci se transforment –ou peuvent déjà être en réalité, une gueule de serpent vue de face, avec des plumes dans les commissures; la langue bifide, qui est penchée, peinte sous la tête, le confirme. Il nous reste alors, la tête humaine en sortant de la bouche d'un serpent, motif très connu et répété dans la Mésoamérique de la Période Classique (Teotihuacán) et durant les époques suivantes. L'ambivalence: double serpent de profil avec tête humaine et/ou tête humaine en sortant d'une bouche de serpent vue de face, nous montre, d'un côté la surprenante maîtrise dans la représentation graphique d'une pensée compliquée et ambivalente, et de l'autre côté nous révèle une autre loi de sa plastique. On peut expliquer cette loi par la définition suivante: deux profils juxtaposés forment une vue frontal; dans la réalité, le visage, par exemple est formé par deux moitiés juxtaposées – en volume, bien sûr – et chaque moitié est un profil. Si nous remarquons la gueule de profil des serpents que nous avons déjà étudié (Figs. 194-196, 200) nous pouvons observer que si nous juxtaposons à la gueule de profil une autre également de profil, avec la symétrie d'un miroir, nous obtiendrons une gueule de face comme celle que nous venons d'étudier. Les figures 198 et 199 nous montrent d'autres gueules de face faites en suivant la même loi.

c) - Il existe un autre type de Serpent à Plumes, réaliste bien que schématisé; en réalité il s'agit d'un subtype de l'antérieur puisque la majeure schématisation de ces figures est due à sa réalisation, car elles sont faites avec une ligne incise et sans l'aide d'aucune couleur. Nous avons, essentiellement, la même composition que dans le subtype précédent; les variants, ainsi que les longueurs des corps à partir d'un s plus ou moins fermé vont jusqu'à prendre la forme d'une u; les plumes apparaissent sur la queue; quelques figures portent des coiffures, ou bien à plumes ou bien non-identifiées. Nous remarquons que ces serpents ont perdu la trompe ou la volute des gueules, comme dans le type suivant, ce qui nous montre que le rapport entre Quetzalcoatl-Serpent à Plumes et le dieu de la pluie s'est perdu ou bien parcequ'on l'a oublié, ou bien à cause des nouvelles idées sur Quetzalcoatl qu'avaient les Nicaraos, peuple qui venait d'arriver à cette époque, ou bien parceque ces dessins ont été faites par les Nicaraos et non par les Chorotegas.

d) - Les représentations très schématisées du Serpent à Plumes sont typiques des céramiques Incisées sous le Vernis.

Le signifié du Serpent à Plumes est bien connu: Quetzalcoatl. Le symbolisme total de cette divinité est énormément vaste et antique; mais ce qu'on pourrait se demander ici c'est si la signification primitive de Quetzalcoatl est la même que dans les temps historiques. Il est évident qu'une lente transformation a eu lieu puisque dans la Période Classique, à Teotihuacán, le Serpent à Plumes incarnait surtout les eaux terrestres; chez les peuples historiques, par contre, ce dieu symbolisait le ciel (Krickeberg, 1962, p. 33). Le motif pour lequel nous posons cette question est de connaître la signification exacte de Quetzalcoatl chez les Chorotegas; et de savoir si le signifié est le même chez les Chorotegas que chez les Nicaraos. On a déjà vu que les types c et d du Serpent à Plumes n'avaient pas de trompe et sa désapparition nous paraît indiquer une influence ou un façonnement Nicarao. On pourrait aussi penser que toutes ces représentations du Serpent à Plumes fussent Chorotegas, bien qu'il est clairement témoigné que les Nicaraos considéraient Quetzalcoatl comme un dieu important.

Les textes qui nous parlent des dieux des Nicaraos ne nous indiquent pas Quetzalcoatl comme un Serpent à Plumes ou sous le même titre, mais comme Topilzin ou Ce-Acatl (León-Portilla, 1972). Les très brèves mentions sur les divinités Chorotegas ne nous parlent pas de Quetzalcoatl ni du Serpent Plumé, quoiqu'il est évident qu'ils l'ont adoré et l'ont représenté dans leurs céramiques. Pour cette raison nous rappellerons, en grandes lignes, que Quetzalcoatl, le Serpent à Plumes était une divinité principale, une espèce de synthèse de toutes les autres divinités avec un haut contenu spirituel, philosophique et symbolique; dieu, ou plutôt, le principe civilisateur, créateur, dieu de la résurrection et de la renaissance, terre et ciel, maître de l'eau, seigneur du vent, représenté par les quatre points cardinaux ou par les quatre éléments: terre, eau, feu et air, symbole de l'union des contraires, principe fondamental de la pensée et de la cosmogonie mésoaméricaine. Rattaché à la fertilité et à l'eau, il semble avoir absorbé ou synthétisé des caractéristiques du dieu de la pluie qui était, lui aussi et depuis les temps les plus anciens, le dieu de la fertilité, avec lequel Quetzalcoatl confond ses traits et ses attributs, bien que le Serpent à Plumes peut représenter l'abstraction la plus tardive des caractéristiques de Tlaloc: la fertilité, créatrice de vie, devient création, la mort du grain dans la terre pour ressusciter plus tard, se transforme dans le dieu qui meurt pour ressusciter plus tard, symbole, et dieu par conséquence, de la renaissance et de la résurrection.

Bien que Quetzalcoatl apparaît toujours comme la principale divinité ou comme le dieu unique:

«... seulement un dieu ils avaient,  
ils l'avaient pour unique dieu

.....  
son nom était Quetzalcoatl ...»

(traduction d'un texte nahua se référant à Teotihuacán. León-Portilla, 1968, p. 30), ses représentations, au moins parmi les Chorotegas du Polychrome Moyen ne sont pas très nombreux, surtout si on pense à la quantité et à la variété des représentations d'un autre type. À moins qu'une partie des autres motifs iconographiques représentent également Quetzalcoatl sous d'autres caractéristiques et iconographies différentes du Serpent à Plumes, comme est le cas que nous sommes en train d'observer en étudiant d'autres motifs de l'iconographie Chorotega et Nicarao (Cabello, 1980, 1982). Peut-être une des formes les plus usuelles de représenter Quetzalcoatl soit sous la figure d'une tête d'homme de profil – avec les bras ou sans eux –, avec une coiffure, parfois énorme, à plumes.

En réalité, le motif que nous sommes en train d'étudier et auquel nous retournons, est le Serpent à Plumes. Sous cette iconographie Quetzalcoatl a un symbolisme concret en Mésoamérique, symbolisme très connu; c'est l'union des contraires, terre et ciel représentés respectivement par le serpent et par les plumes de l'oiseau; la dualité symbolisée par les deux contraires qui s'unissent pour former une unité différente mais composée des traits antagoniques. «Elle représente l'hybridation d'espèces irréconciliables, l'union de la matière au ras de terre avec une substance ailée». (Sejourné, 1971, p. 255). Elle nous montre aussi le type de raisonnement – ou de conception de la vie synthétique des hommes qui utilisaient cette symbologie: thèse + antithèse = synthèse (terre-serpent + ciel-oiseau = serpent à plumes). C'est la loi de l'union des contraires, synthétisée en d'autres créatures différentes qui à leur tour symbolisent des principes analogues, et qui sont quelques autres des motifs les plus fréquents des Chorotegas: les monstres et les animaux doubles. Peut-être le Serpent à Plumes est le motif le plus connu et le plus universellement accepté dans toute la Centramérique pour exprimer cette conception synthétique du monde, de la religion, et par conséquent de ses structures mentales.

L'histoire du sacrifice de Quetzalcoatl, sa descente aux enfers et sa postérieure résurrection et transformation en étoile du matin, semble s'attacher à l'idée du Quetzalcoatl représenté dans les dessins de la période Polychrome Récent (c'est-à-dire par les Chorotegas et/ou par les Nicarao) puisque, comme nous l'avons déjà vu, apparaissent les motifs du feu qu'indiquent la pénitence et le sacrifice, et le symbole de Vénus qui nous montre comment Quetzalcoatl vainquit la matière et devint l'étoile du matin. Rappelons nous que cette partie du mythe est typique de la dernière période mésoaméricaine (le Postclassique) et il est lié à la confusion entre Quetzalcoatl et les prêtres qui portaient son nom et qui étendirent son culte. Au même niveau de cette partie du mythe, le Serpent à Plumes nous montre aussi les relations que Quetzalcoatl a avec le dieu de la pluie, ou avec l'aspect de fertilité et création lié à celui-ci, puisque la trompe de la lèvres supérieure allongée et tordue en volute nous le montre clairement. On peut signaler comme cette trompe est typique du Polychrome Moyen en remontant à une tradition de la Période Classique antérieure, quoiqu'on peut la voir au Polychrome Récent, bien que moins développée. Nous voyons,

donc, que ce trait de la trompe qu'a le Serpent à Plumes, apparaît comme une survivance d'un Quetzalcoatl primitif de la période Classique qui symbolisait les eaux terrestres et qui était une divinité de la fertilité et également créatrice; c'est-à-dire, le Serpent à Plumes nous apparaît comme un aspect ou synthèse tardive du dieu primitif de la pluie des périodes Preclassique et Classique, où il se montrait comme le totalisateur d'une quantité d'attributs dont quelques uns se détacheraient plus tard et passeraient à Quetzalcoatl et les autres resteraient comme propriété du dieu de la pluie de la période Postclassique.

#### SUMMARY

In Meso-American thought, the Plumed Serpent symbolises the cultural hero and god of creation Quetzalcoatl, who becomes a fundamental philosophical principle. In the paper, discussion is made of the iconography of the Plumed Serpent under its varying forms and also of its specific religious content among the Chorotegas and Nicaraos peoples who inhabited Costa Rica and Nicaragua from 900 to 1550 A.D.

#### RIASSUNTO

Il serpente piumato nel pensiero e nella religione mesoamericana simboleggia Quetzalcoatl, eroe della cultura e divinità creatrice che diventa principio fondamentale del pensiero. Nella conferenza si studia l'iconografia della sua figura, le sue varianti, anche il contenuto religioso specifico che il serpente piumato presenta presso i Chorotegas e Nicaraos, popoli che vissero in Costa Rica e in Nicaragua dal 900 al 1550 d.C.

#### RÉSUMÉ

La Serpént à Plumes, dans la pensée et religion mésoaméricaines, symbolise Quetzalcoatl, héros culturel et divinité créatrice qui devient le principe philosophique fondamental de sa pensée. Dans la communication, on étudie l'iconographie de sa figure, ses variantes, de même que le contenu religieux spécifique que le Serpent à Plumes présente chez les Chorotegas et Nicaraos, peuples qui vécurent au Costa Rica en Nicaragua du 900 au 1550 a.J.C.

#### BIBLIOGRAPHIE

CABELLO, P.

- 1980 «Iconografía y significado del jaguar en pueblos mesoamericanos: Chorotegas y Nicaraos» in *Revista Española de Antropología Americana*, Vol. X., Madrid  
 1982 «El principio dual en la iconografía mesoamericana: los Chorotegas de Costa Rica y Nicaragua» in *Revista de Indias*, núms. 169-170. Madrid.

KRICKEBERG, W.

- 1975 *Las antiguas culturas Mexicanas*. México (ed. F.C.E.).

LEÓN-PORTILLA, M.

- 1968 *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. México (ed. F.C.E.).

- 1972 *Religión de los Nicaraos. Análisis y comparación de tradiciones culturales nabuas*. Universidad Nacional Autó-

noma de México (Instituto de Investigaciones Históricas) México.

NICHOLSON

- 1967 *Mexican and Central American Mythology*. London (ed. Paul Hamlyn).

PIÑA-CHAN, R.

- 1977 *Quetzalcoatl Serpiente Emplumada*. México (ed. F.C.E.).

PADDOCK, J.

- 1970 *Ancient Oaxaca*, Stanford, California (Stanford University Press).

SEJOURNÉ, L.


- 1977 *América Latina. Antiguas Culturas Precolombinas*. México (ed. Siglo XXI).



## RÉFLEXIONS SUR LES PÉTROGLYPHES GÉOMÉTRIQUES DE BIDZAR AU CAMEROUN

Marliac, Alain B., Ngaoundéré, Cameroun

L'analyse des gravures géométriques de Bidzar (Marliac, 1978), conduite selon une méthode traditionnelle:

- découpage de l'objet/définition d'une unité spatiale de base *la figure* (à savoir un ensemble de gravures se touchant réellement, ceci pouvant aller donc de l'extrême simplicité ○ à la complexité  (Fig. 203).
  - définition des éléments constitutifs minima des unités découpées,
  - définition et répertoire des modes d'association spatiale de ces éléments selon trois types de combinaison (éléments tangents, sécants ou concentriques-enfermés),
  - définition d'une nouvelle unité spatiale d'ordre supérieur: *le groupe*;
  - répertoire des groupes selon les associations constitutives et leur disposition spatiale;
- a permis, comme il se doit, de découvrir des «constantes»:
- les éléments minima constitutifs (Fig. 204);
  - certains modes d'associations (Figs. 205-208);
  - certains modes de groupement de ces associations.




























Le résultat de la recherche sur Bidzar est cependant au confluent de deux attitudes classifiantes simplificatrices: celle de l'observateur, celle du fabricant-graveur.

a) On peut espérer réduire la première (comme par exemple le concept opérationnel de 'figure', le dépassement ou l'ignorance des cas litigieux, l'assimilation des tracés réels à deux éléments abstraits...) par le croisement des observations et analyses. L'exposé de notre travail (Marliac, 1978) a montré par exemple la place marginale des associations spatiales du type 'tangent' au niveau des figures. De même la prise en considération à plusieurs niveaux de complexité spatiale a permis aussi de détacher les récurrences des coïncidences.

On peut ainsi déjà proposer que la fabrication des figures utilisait l'addition par inclusion et/ou section entre eux des éléments tandis que la fabrication des groupes utilisait plutôt la juxtaposition, la superposition et/ou le lieu.

Vu de l'observateur c'est dans ce flou révélateur et inévitable des définitions (symbole, groupe, figure) que se situe le problème du sens supposé à

Fig. 203  
Exemples du codage des éléments et figures.

 A	 E	 G	 K
 $A_2$  $A_3$  $A_4 \dots$  $\hat{A}_2$  $\hat{A}_3 \dots$  $A \text{ tg } A$	 $\hat{A}E_1$  $\hat{A}E_2 \dots$	 $AG$   $A_2G$  $A_3G \dots$	 $KE_4$
 $\hat{A}_2A$  $\hat{A}_3A \dots$	 $\hat{A}_2E_4 \dots$		
 $\hat{A}_2A G \dots$	 $\hat{A}_2E_4 G$		
 $\hat{A}_4A_3 \dots$  $\hat{A}_5A_6 \dots$  $\hat{A}_5A_4 G \dots$	 $\hat{A}E_4 \sim \hat{A}E_4$  $\dots$		
 $\hat{A}_5A_3 + \hat{A}E_3 G \dots$			

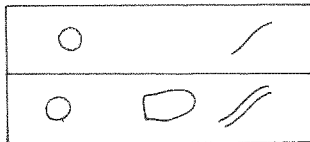


Fig. 204  
Les éléments.

nos gravures (c'est d'ailleurs là que se joue aussi et logiquement la difficulté méthodologique centrale) à savoir: où se place l'unité signifiante, quelle est-elle et même y en a-t-il une? Car dans la réalité il n'y a pas de rupture décelable entre les formes gravées les plus simples et les plus complexes (les

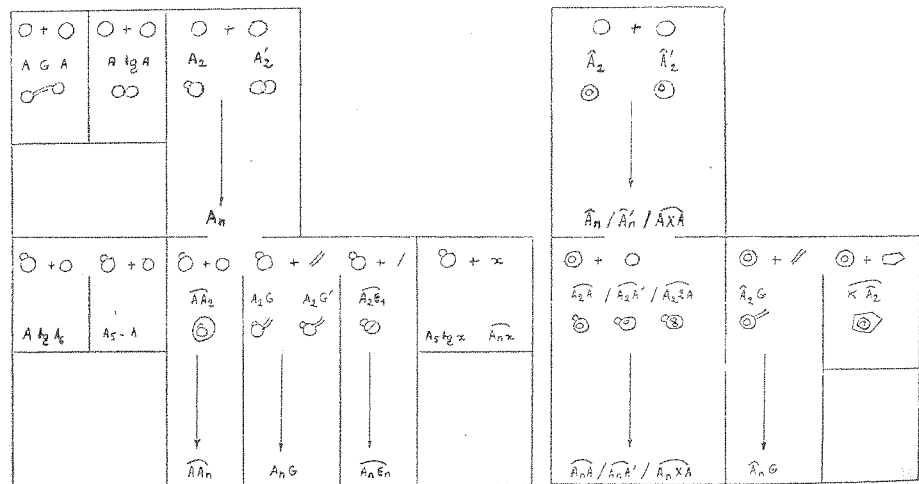


Fig. 205



Fig. 206

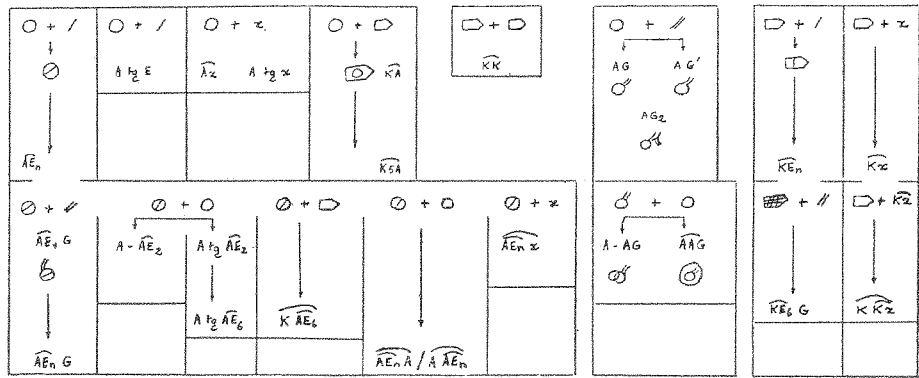


Fig. 207

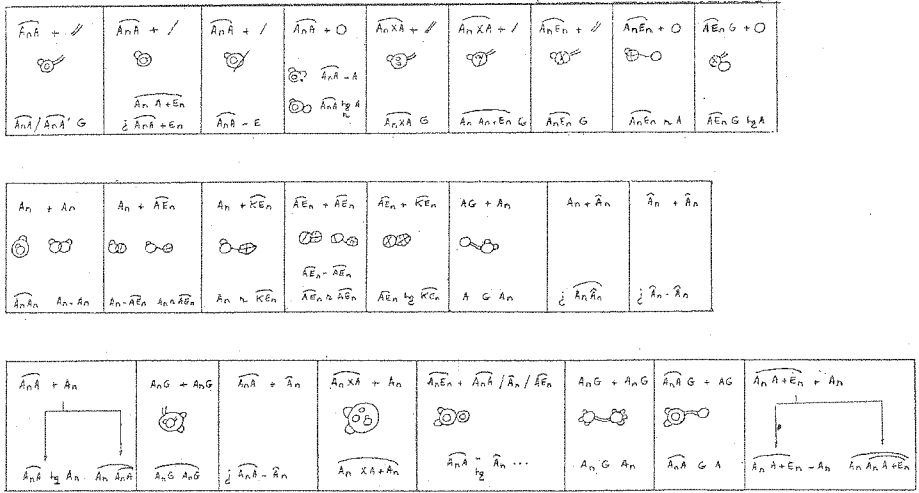
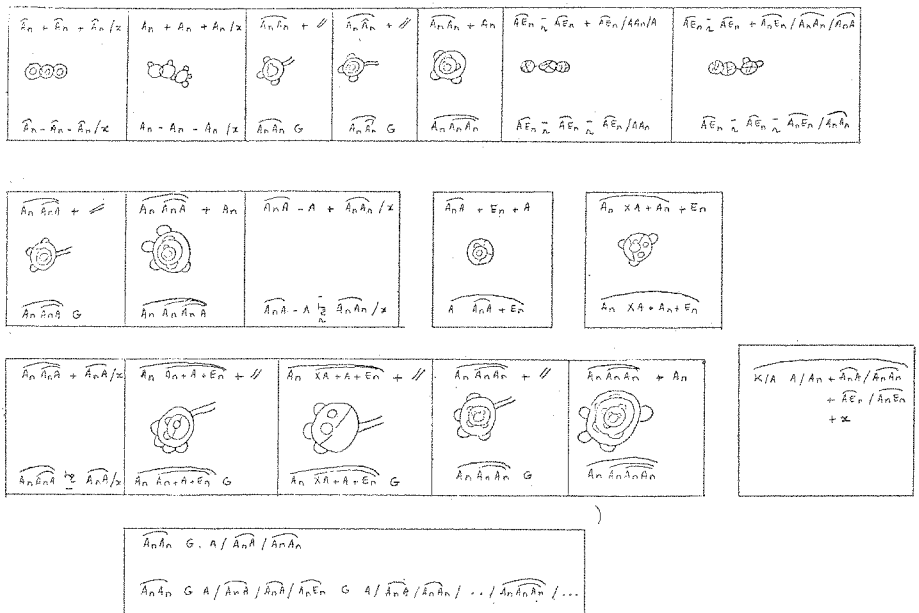






Fig. 208



groupes) et le concept de figure – opérationnel – ne fournit pas d'unité signifiante qui serait de niveau inférieur aux groupe... L'observateur en fait voit des gravures réduites à l'élément puis de plus en plus complexes selon les règles exposées, les gravures 'complexes' étant comme un développement malin des formes inférieures... Peut-on en effet poser que tel niveau d'association  est signifiant par opposition à tel autre  ?

Ou  par rapport à  ?

La simplification introduite par l'observateur, simplification nécessairement liée à toute classification, est donc à la fois révélatrice et éventuellement masquante. Elle tend à effacer l'absence de discontinuité dans l'expression des symboles, absences qui témoignent du caractère mythographique (Panofsky, 1966) de ces gravures et qui confirme qu'il est vain d'y rechercher une organisation d'unités de type 'écriture'.

b) Il faut peut-être donc aller au-delà du stade «constances» isolées et rechercher à la fois dans la dimension spatio-temporelle de l'exécution comme dans ce qui peut apparaître particulier et irréductible au sein des données gravées classées c'est-à-dire rechercher dans le corpus ce qui échappe à la systématisation.

Il s'agit donc de deux approches différentes:

1° Dans le corpus analysé quels sont les éléments ou parties, entièrement ou partiellement échappant à la systématique proposée?

2° A quel type de classification symbolique avons-nous affaire?

1° A Bidzar nous avons vu que – outre les réalités non classées dont on doit garder mémoire – ce qui échappait à une systématisation dans l'ensemble était la variation numérique des additions d'éléments au sein des modes d'associations toujours les mêmes (Ceci transparait dans l'expression codée que nous avons choisie pour analyser les gravures). A ce niveau en effet il a été impossible de définir des lois. C'est le point d'irréductibilité relative:

Irréductibilité: aucune constante numérique n'a pu être trouvée entre les différentes parties du mythogramme que celui-ci soit simple ou complexe (mis à part quelques seuils).

Relative: cette contingence des poids numérique des différents éléments associés les uns par rapport aux autres se réalise à l'intérieur de la régularité modale (sans perdre de vue l'état physique endommagé des gravures...).

2° C'est ici que nous considérons «la deuxième simplification» responsable de l'œuvre gravée étudiée. C'est celle particulièrement liée aux gravures qui nous concerne et non pas l'activité classificatoire des hommes en général. C'est donc l'expression symbolique particulière à Bidzar, liée à une activité sociologique particulière qui nous intéresse. Mais il est clair qu'on ne peut sous réserve d'écrire d'innombrables scénarios, se contenter d'imaginer sur des bases ethnologiques comparatives, la base sociologique éventuelle de ces gravures... En revanche ce qui nous paraît imaginable c'est de considérer dans l'activité classificatoire des hommes en général exprimée dans des symboles une hiérarchie des processus classifiants (et donc des classifications en découlant) allant des classifications les plus systématiques (logiques, mathématiques, scientifiques...) aux classifications «vulgaires» ou disons, «différentes» plus relâchées du point de vue systématique. Des enquêtes au travers de corpus iconographiques historiques (par ex. 3) ont pu montrer que l'ordre ou le thème explicatif justificatif des symboles existe mais reste soumis aux additions comme aux glissements de sens dans la mesure peut-être où, figés dans la matière (la pierre par exemple) ils ne peuvent épouser

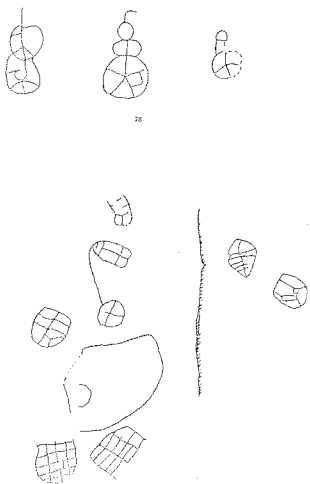


Fig. 209

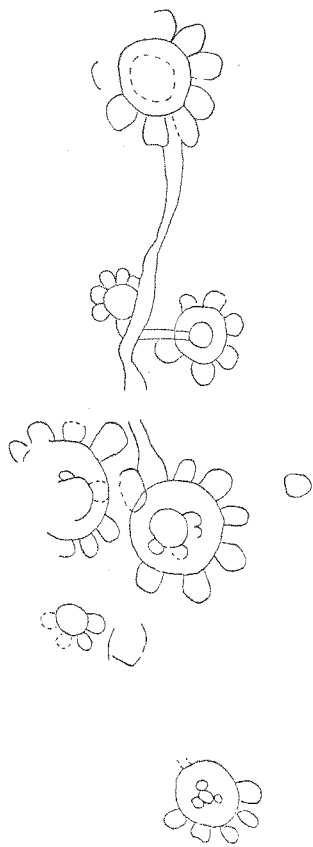


Fig. 210



Fig. 211

les fluctuations de la psyché collective... Celle-ci résolvant le problème par additions, modifications, suppressions ou réinterprétations et/ou nouveau discours explicatif...

Considérant les données analysées à Bidzar on peut conjecturer que les 'éléments' étant très simples, les modes d'associations relativement simples et peu nombreux aussi, le schéma explicatif sous-entendu se référerait à l'organisation d'une domaine de l'expérience très vaste. Ou pour éviter de dénommer et hiérarchiser les domaines de l'expérience on peut conjecturer que ce schéma explicatif, comme c'est souvent le cas, pouvait grâce à sa grande simplicité traverser en diagonale toute l'expérience de/du ou des groupes, l'expliquer comme la justifier et rétroactivement s'en nourrir. Ce schéma explicatif se placerait dans la catégorie des classifications socio-mythologiques et plutôt qu'un système à sens précis et fermé nous le verrions comme le système de référence des divers domaines de l'activité d'un groupe humain. Ce serait là une des fonctions sinon la fonction du mythogramme, la conséquence étant que des rapports autres que purement analogiques pourront grâce à lui être instaurés entre des objets de l'expérience extrêmement divers.

On pourrait considérer que dans le système exposé pour Bidzar il y a une partie «mobile» des «particules» dont le nombre comme les rapports de nombre sont chaque fois particuliers. A la limite tout est particule et l'élément  $\bigcirc$  par exemple est la particule centrale le sens se plaçant dans les modifications par addition de cette particule... Ceci rejoint notre observation qu'aucune rupture ne subdivise l'expression gravée en catégories hiérarchisées.

Nous n'avons pas pu découvrir d'opposition-juxtaposition à un autre niveau que celui des groupes. Même là encore l'imprécision règne; aucune proportionnalité, aucune équivalence n'ayant pu être isolées *dans* les groupes comme/ou *entre* les groupes.




Les groupes les mieux conservés et les plus nets sont:

- les associations-proximités de réseaux (Fig. 209).
- les associations-liaisons (par élément  $\sim$ ) de cercles emboîtés (Fig. 210);
- un type mixte associations-liaisons avec 1 ou 2 réseaux inclus associations de réseaux avec cercles emboîtés et cercles emboîtés reliés (Fig. 211).

Ceci laisse entendre que la disposition générale étant la même c'est les éléments qui portent signification que ceux-ci soient le  $\bigcirc$  ou le trait  $\sim$  (selon tous les associations repertoriés) et que donc le «sens» ou le récit explicatif de base concerne d'abord les éléments seuls, puis additionnés. Un codage différenciant les  $\bigcirc$  additionnés des  $\bigcirc$  élémentaires serait donc valable (ce point avait été soulevé aussi par M.A. Leroi-Gourhan en 1978), puisqu'il marquerait le changement de sens entre un  $\bigcirc$  et  $\bigcirc$  ou  $\odot$  dans par exemple l'opposition:  $\bigcirc \sim \bigcirc \sim \bigcirc \sim \bigcirc$

Les autres groupes plus diffus et d'aspect plus abîmé d'ailleurs, relèveraient d'exécutions étalées dans le temps sans souci d'association, ces exécutions utilisant toujours les mêmes modes d'associations.

On aurait donc affaire à Bidzar à un type de procédé classificatoire assez strict dans sa particularité réalisée. S'il nous a semblé nécessaire de porter notre attention sur la partie numérique des associations, repérée comme partie mobile du système d'expression, on ne doit pas oublier qu'une bonne

portion des gravure reste mal lisible ou un peu déviante. Nous pensons aussi que comme dans toute expression mythogrammatique il est très possible que des associations soient isolable comme des blocs mobiles significants ou relationnels au sein des groupes: le cas semble net pour  et vraisemblable pour , .

Enfin là aussi la nécessité de classer pour approcher le point où se joue le sens du mythogramme, c'est-à-dire les parties mobiles, nous a conduit encore une fois à simplifier notre présentation. De fait on ne voit pas comment déceler le désordre relatif signifiant (Leroi-Gourhan, 1975) sans isoler l'ordre ni comment approcher des expressions symboliques préhistoriques privées du moindre lien analogique avec le réel, sans se placer à un niveau suffisamment abstrait.

#### SUMMARY

The Bidzar series of geometric engravings has shown a number of categories of «signs» which are characterized by the repetition of a modality of association of their component elements. These signs, at varying level of complexity, can give to spatial groupings which can also be classified in categories according to their arrangements. It is possible to speculate whether the level of generality within which «constancy» appears is adequate as an approach to the symbols content and wheather – as non dating is available at present – differences in time may explain the variations found in different groups and individual engravings.

#### RIASSUNTO

L'insieme geometrico che si trova a Bidzar ha rivelato molti tipi di segni caratterizzati dalla ricorrenza in un modo di associazione degli elementi. Questi segni – a tutti i livelli di complessità – formano o non dei raggruppamenti spaziali che si possono classificare anche in specie secondo la loro disposizione spaziale. Ci si può domandare se il livello di generalità dove la costante è apparsa non è scarso per avvicinarsi del contenuto dei simboli e se la datazione essendo fin'ora assente – la distribuzione nel tempo non tiene conto della differenza da incisione a incisione come da gruppo a gruppo.

#### RÉSUMÉ

L'ensemble géométrique gravé de Bidzar a révélé plusieurs familles de «signes» caractérisés par la recurrence d'un mode d'association des éléments minima. Ces signes – à tous le niveaux de complexité – forment ou non des groupes spartiaux que l'on peut aussi classer en familles selon leur disposition spatiale. On peut se demander si le niveau de généralité où la «constance» est apparue n'est pas insuffisante dans l'approche du contenu des symboles et signes et en même temps, toute datation étant jusqu'ici absente – l'étalement dans le temps ne rend pas compte des différences de gravure à gravure comme de groupe à groupe.

#### REFERENCES

MARLIAC, A.

1978 *Recherches sur les pétroglyphes géométriques de Bidzar au Cameroun du Nord* (thesis «3è cycle», Université de Paris I), in press (Travaux et documents de FORSTOM).

MORIN, E.

1977 *La Méthode. I. La Nature de la Nature*, Paris. (Ed. du Seuil).

MOULOU, N.

1969 *Langage et Structures*, Paris. (Petite Bibliothèque Payot).

LEROI-GOURHAN, A.

1975 «Iconographie et interprétation» in *Valcamonica Symposium 72: Les Religions de la Préhistoire*, Capo di Ponte (Edizioni del Centro), pp. 49-55.

PANOFSKY, I.

1966 *Essais d'Iconologie*, Paris. (Bibliothèque des Sciences Humaines, Gallimard).

## THE DAWN OF INDIAN ART

Wakankar, V.S., Ujjain, India

Since the discovery of the first rock paintings in the Mirzapur district of U.P. by Archibald Carlyle and Cockburn in 1830, the dating of rock art has been a disputable point. In spite of the work done by Wakankar, Pande, Verma and Allchin, the erstwhile writers of the history of Indian arts have never given full justice to the most important manifestation of early man in India and few books that have been published on art chronology and history in which the discoveries of Likhania, Mirzapur and Hoshangabad are referred to as works of primitive art.

D.R. Gordon was the pioneer scholar who tried to attempt a tentative chronology but his erroneous dating did great injustice to the Indian prehistoric art of rockshelter dwellers. The very first attempt to classify the paintings on a stylistic basis and chronology attempted on the basis of superimposition was done by the author as early as 1955 (Annamalai Conference A.I.O.C.). The datum line was attempted by finding parallels between rock paintings and Malwa chalcolithic pottery drawings. A particular style of line and wash drawings of deers, humped bulls and human figures was categorized under chalcolithic and those which were superimposed over chalcolithic drawings were put under Historic while those on which chalcolithic drawings were overlapping were put under pre-chalcolithic. The three tentative groups ascertained the prehistoricity of painting for the first time (Wakankar 1953). The excavation at Modi revealed the evidence of Mesolithic Paintings putting the date of Rock Paintings between 5 and 10 thousand years ago.

The Bhimbetka excavations were started by Vikram University in 1972. The excavations in II B-30, III A-28 and 30 gave definite evidence of a still earlier date. The explorations in Raisen, Narwar Mohammadpur, Kharwai, Bhopal, Pangwan, Chiklod, Amargarh, Bhimbetka, Jaora, Kathodia, Firangi, Mahadeo and other sites have revealed that the earliest paintings on all these sites were invariably painted in green occasionally associated with mauvish red ochre. Both these colours and particularly green, come only from those habitational layers which are associated with pre-mesolithic microlithic industries known to archaeologists as Upper-palaeolithic. The industry is represented by stone tool-assemblage consisting of Lunates or Crescents, blades, burins, scrapers, points and obli-

quely cut cores. The same type of industry has been discovered at Ravishankar Nagar, Bhopal and Patne (Dhulia District of Maharashtra). S.A. Sali discovered a good number of engraved ostrich egg shell pieces and beads from upper palaeolithic deposits. The  $C_{14}$  date for these finds goes beyond 25,000 years. Two recent dates from Chandre hal are  $38.900 \pm 750$  B.P. and  $36.550 \pm 500$  B.P. Naturally, the date of artistic activity in India now can be pushed back between 25 and 40 thousand years. The Ravishankar Nagar site also presents Ostrich egg shells with engraved decorations. It seems ostrich moved in dry grassy lands throughout Western India and the drier climate was responsible for scarcity of prey animals. For this reason, projectiles were made to throw at a longer range and thus Bows and arrows were discovered. This discovery altogether changed the cultural and economic pattern of prehistoric society. More safety was insured in hunting and more leisure time was available to ponder nature's phenomena and create a more sophisticated society with advanced thinking, elaborated rituals, vigorous dances, communal hunting and evolution of a fundamental religion.

The advanced Homo sapiens naturally had the urge to paint or to express his own thoughts, his own experience in life; his endeavours with jungle rivals were immortalised by him in lines and washes, in mural compositions painted on the natural walls and roofs of the caves and shelters in which he lived. Cave art is a great heritage left to us by our ancestors. It can no longer be belittled as merely the work of primitive people but rather must be accepted as the manifestation of a progressive advancing human society.

So far I have visited most of the known and unknown sites throughout India from lower Himalayas to Kerala and Kanyakumari, from Edar-Abu to Rajgriha in Bihar and this study has brought out voluminous information on Indian Rock Paintings. The study includes sketching and photography of over 4000 caves and shelters.

My recent study tour organised by M.P. State Directorate of Archaeology, assisted by Vikram University whom I represented and Prof. Shankar Tiwari of Bhopal covered a vast area between Bhimbetka and Bhopal, making a survey of over 1400 shelters including 760 from the Bhimbetka area. My other associates such as S.S. Saxena took me to Pachmarhi and Hululmath. Shri M.D. Khare assisted my study of Mohammadpura shelters, Shri Amarchand Maheshwari worked between Pangawan Chiklod and Parukhedi and Erwin Naw and I worked at Mahadeo Jaora, colony and Bari. Prof. Shankar Tiwari discovered the extremely important sites of Jaora, A. B.C. Childant, Kathodia Firangi Rajabandh and others. The prehistory branch of A.S.I. worked along the southern slopes of the Vindhyan in Budni Tahaseel. Shri Giriraj Kumar, a research scholar, discovered several painted rock shelter in E. Rajasthan (Kota, Bundi Jhalawad). The vast stretches of Vindhyan sandstone hills are full of treasures which equal in importance any of the rock shelter or cave paintings in the world. Indian rock paintings may even be the richest sources of peeping into the vast hidden treasures of prehistoric times.

It has already been stated that green (terra verta) stones have been found in upper palaeolithic deposits and the green paintings are stratigraphally the earliest paintings. It has also been observed that green is occasionally associated with red or mauvish red. Combinations of these two colours are observed at Bhimbetka, Lakhajuar, Mahadeo, Jaora, Bagbani, Kathodia and Firangi. The drawings are mostly single line drawings.

The green paintings do not show a variety of activity, except dancing and hunting of Bos. Upper palaeolithic (or early mesolithic, as is referred by some scholars) was the dawn of Indian art and now it can be safely ascertained that the heritage of art can be dated as far back as some of the art styles of the Franco-Cantabric region of Europe (when C14 dates are corrected by terrestrial dating the period will go back to 40,000 years). The paintings in the upper palaeolithic period show dynamic vigour unparalleled in later rock art.

During the Mesolithic epoch the dry climate moderated. Luxuriant forests developed everywhere in Peninsular India due to the beginning of monsoon climatic conditions. More vegetable foods were available which could be stored for drier periods of the year. Cultural activity was more vigorous, sophisticated masks, either in the form of decorative ornamentations or for magico-religious taboos were developed. Animals such as bos, deer, rhinos and monkeys were modelled for head dresses or just their skulls were used for these purposes. Feathers of different birds were also used to beautify the head dresses. Elbow decorations were very common, either suspended ropes with decorated ends or with other ornamental objects. Necklaces made of bone beads or decorated bird-bones and bracelets made of reeds were also popular. Mesolithic man had developed basketery as well as rope making and weaving of reeds and palm leaves. Hides that were used as woven garments (most probably made of palm leaves with thread made of fibery barks) must have been manufactured. Such garments and head dresses are still being made in many agricultural and forest tribes. A good collection of such decorative objects is in our Museum in Ujjain. The langoti (a long strip of woven cloth) was a common garment for males, and females also had waist bands. The male garments used in dancing were of various types. For communal dancing simple langoti worked well but for ceremonial dancing, masks, head dresses and skirts were essential. While hunting, a shaman or Ojha served as the guide. He had an elaborate dress often using a square or rectangular shield either to protect himself or to enrage the animal of prey. Bamboo strips with zig zag weaving of tiny thin ropes formed a trap. The form of the trap was either rectangular, triangular or V-shaped. Obstacles were created by uneven grounds and sharp obliquely planted bamboo pieces were often used to trap the animals. Lance points with several barbs of stone triangles, bone pointed arrows, bone harpoons, stone tipped lances and arrows were the usual hunting tools. Bolas were also used to encircle the trapped animals. Animals were killed with the help of dogs, by jumping over the back and thrusting a lance point; some times a spear thrower was also used. Lance points of pointed bamboo must have been very common. The lances had decorations fitted on the shafts near the lance point, in the middle of the shaft and at the end of it. Sometimes lances and arrows with a round ring attached to the shaft were also used. Barbed arrows fitted with trancheollet, triangles, lunates, hingots and bone points were often used for various types of hunting. Bows had also archoidal, trapezoidal or semicircular shapes and were often of human heights or some times even longer. Special arrows and bows for ceremonial purposes were often decorated. Hunting was the lot of male members of the society while family nourishment was left to female members. This often developed into a sort of mother cult. Cult objects such as bone figures of the mother goddess from Belan valley and a milking mother goddess of Jaora Malkhar are concrete evidence. Sexual life does have a place in mesolithic art but not so

prominent, male-female union is rarely shown. Pregnant women, child birth and mother and child figures are occasionally seen. Women as load bearers are also shown, most often carrying the baskets on their back. These baskets were of cylindrical form, narrow at the base and broader at the top, rectangular, conical or cubical at the base. They were attached by a flat ribbon to be tied at the head and woven in different patterns, probably using coloured strips for decoration. Children as well as tiny animals for food-stuffs were also carried on the head. Entire groups of mesolithic people have been depicted in shelters carrying baskets on the head in a sort of Nomadic exodus.

It is difficult to say what may have been Mesolithic diet but it is certain that the food gathering economy had started during this period. Their principal food were fruits, onions and honey. Hunting was a part of the economy but the number of bones in mesolithic deposits is so small that it seems meat was a delicacy for certain occasions. Fish, tortoise, porcupine, wildboar, deer, antelope, bos Gorus and rhenoceros were their favourite animals of prey. Elephant is rarely shown being killed in a hunt. Among the birds the peacock was a particular delicacy. Wine drinking is not known but gourds served as water bottles. Honey definitely formed an essential source of energy. Honey gathering is vividly painted in Kharwai, Pachmarhi and Bhimbetka.

Dance had developed into a classical art. Among the rituals, circular dances (around a fire) or line dances of 10, 20 and 30 are often depicted. Steps together forward and backward, clapping along with the rhythm of the steps, clapping above the head and under the knee, dancing to a rhythm clapped by the leader in centre, dancing individual in highly sophisticated masks and dresses, dancing with alternate male and female participants, dancers with horned heads, and also with concealed faces and bodies, dances with sticks in hands or to the tune of horn pipes and stone-drum beatings were extremely popular. Whether the dancing was to avert the evil spirits or to please a divinity, or with a magico-religious aspect is not yet known, but as these themes predominate all aboriginal dancing, these may have the same purpose.

Magical cures must have played an important role; sweeping the body with brooms or enchanting the sick is shown. Death during hunting was inevitable and death by epidemic was not unusual. A burial ceremony with weeping members has been painted so effectively that the pathos deeply affects the spectator.

Burial grounds have been unearthed in Bhimbetka. The earliest one is upper-palaeolithic and shows two important customs: the dead buried with his ornaments and also with his teeth lost during old age (the teeth having most likely carefully preserved in leather bag). Often snails and shells have been found with human remains in the burial and it seems they were offered as food for the dead. The body was often painted before being buried is evident from the coloured stone found with the burial of the mesolithic times in BHIM III A-28. The longevity among these tribes was definitely beyond 50 as is indicated by the jaws and teeth of the homosapiens from BHIM III-A-28.

Mesolithic burials, and encroached burials were practised. During chalcolithic times extended burials were common. The head was covered and cushioned by clay bowls which were unevenly fired and hand made. During historic times iron axes were buried with the dead and a handi ( a



pot) for water was placed near the head. Who the people were is yet to be studied but the receding forehead and short but prominent nose of the homosapiens indicate that there must have been genetic relations of Homosapiens Bhimbetkian and Korku-Gond tribes. More authoritative study will be brought forth in coming years.

The art of engraving bones had already begun in the upper-palaeolithic period, evident from the decorated ostrich egg shells from Patne and Bhopal. The nature of the technique of engraving and bead making must have taken a long time to develop and a few thousand years must be added to the beginnings of art in India. Green style human figures are curvalinead between the shoulders and hips; this dynamism may have been inspired by the quick movements of the dancing body. The face in some of the paintings is extremely small while in others extremely schematic.

Not much of the wall is occupied by these drawings; it seems during the mesolithic period it was the upper part of the rocks that was mostly painted but any surface could be used expanding the dimentions of composition and layout of the artists work.

The animal figures in green are either bos or deer. During this period the colouring of figures in purple or dark red was made from haematite. The drawings in red were often associated with green and thus two colour pictures were drawn. Mesolithic drawings in red and white are also very common though dark purplish red was the predominant colour of this time.

Apart from colour drawings, engravings have also been found on those rock surfaces having a thick coat of calcite deposit. This encrustation was engraved using microburins or microlithic points, and ressemble European pebble engravings. In BHIM IV-D 20 a drawing of a bison is engraved by tiny line scratchings. Similar engravings have been found in stalagmitic Cave near Manpur.

The filling of the mural space is so balanced that there is a continuity and amalgamation of different subject matters together to give a harmony to the whole mural composition. The Mesolithic styles are so varied that it will be possible within a few years to give a chronological development of all these styles. The most interesting style that is used for depicting deified animals is a pattern of honey comb design and its varients. Some time geometric patterns are also added to fill up the body. Spirals and zigzag patterns are often used to decorate rectangular masses. Why these designed masses were created is still a problem but even today on the occasion of a marriage ceremony, walls are decorated by designs called Kohabar. Whether these were drawn for the same purpose is not yet known.

Deified animals such as Bizon (*Bos gorus*) *Bos babulus*, *Rhenoceros Uicornis*, Sambhar, Bear and Panther were drawn extremely large and were filled with the patterns mentioned above. Sometimes composite animals such as the boar-bull and elephant combined in one have been shown. The stories or incidents of tribal strife have been symbolically painted. Pregnant neelgai, pregant cows and neelgai with an elephant cub in the womb have been painted by mesolithic artists.

The dynamic action, vitality in form, directness of individual perception is the Key note of mesolithic art. With its reflective, vibrant, and thought-provoking nature this art of prehistoric Homosapiens has opened a new vista to observe the pan-cosmic age in which he emerged as a victor in the struggle for life against all odds. This achievement of our ancestors has been neglected by art historians and prehistorians.

Archaeologists have been excavating prehistoric peoples tools but few had the chance to look to their achievements recorded on these immortal walls of the stony rock shelters in Vindhyan Sandstone Hills in the heart of India.

By the time Malwa was occupied by agricultural communities coming from the north, these mesolithic people had developed their art to its classical stage. The shelter dwellers often encountered these new incoming hoards who used to move from one place to another either on horse back or in chariots drawn by horses and humped bulls, thus introducing two new animals to Malwa. Rathas drawn by neelgai, deers, horses and bulls have often been depicted at Shahad Karad, Dharmपुरi, Jaora, Malkhar, Chiklod and Mirzapur areas. Often cordial relations developed among these newcomers and exchange of commodities brought a new change in mesolithic structure of the society. Pottery and copper were introduced. They had a change in their artistic taste and because of contact with pottery they tried to develop a new style inspired by geometric patterns on the Malwa pottery. Even animal drawings were modified and though other elements of mesolithic society remained the same, artistic activity shows a marked change. The dynamism and naturalistic outline was lost to conventional and schematic forms. This change in style helped us to date the rock paintings to chalcolithic, prechalcolithic and postchalcolithic periods. The golden age of rock art shows a marked decline in this period.

#### RÉSUMÉ

Tout au début, la conférence présente quelques problèmes quant à la datation de l'art préhistorique. Cependant, avec une méthode archéologique comparative, il a été possible de déterminer la préhistoricité de l'art rupestre indien. D'autres fouilles ont permis d'affirmer que les premières traces d'activité artistique dans cette région dataient à 25.000-40.000 ans avant le présent. Les peintures ont été exécutées en vert et rouge-mauve. L'auteur a investigué beaucoup des sites du paléolithique récent, et en utilisant des preuves chimiques et archéologiques a pu fournir des descriptions d'activités telle que la chasse, la danse, l'enterrement etc. à partir des représentations rupestres. Cet art est caractérisé par un dynamisme d'expression et un style direct et envoûtant.

#### SUMMARY

The article begins with a discussion of some of the problems of dating prehistoric art. Using a comparative archaeological method, it was possible to ascertain the prehistoricity of the rock art in India. Subsequent excavations determined that the beginnings of artistic activity in that region dated from 25.000 - 40.000 years B.P. The early paintings were executed primarily in green or mauvish red. The author has investigated many Upper Palaeolithic sites, and on the basis of chemical and archaeological evidence has been able to provide descriptions of such activities such as hunting, dancing, burials etc. represented in the rock shelter paintings. This Indian art is characterized by a vigorous dynamism of expression and a direct and compelling style.

---

The art of these rock shelter dwellers has remained neglected, in spite of extremely well illustrated volumes: 1) «Rock Painting and other Antiquities of Prehistoric and later times», by M.R. Ghosh in *Memoires of Archaeology, Archaeological Survey of India*, No. 24, 1932; 2) *Pragatibastik Bharatiya Chitrakala*, by Jagdeesh Gupta, National Publishing House, Delhi, 1967; 3) *Stone Age Paintings in India*, by V.S. Wakankar and R.R. Brooks, Yale University Press, 1975; 4) *Zentral Indische Felsbilder*, by Lothar Wanke, Adeva Graz, 1977.

## LA PEINTURE RUPESTRE DE LEPENICE (VLORE)

Korkuti, M., Tirana, Albania

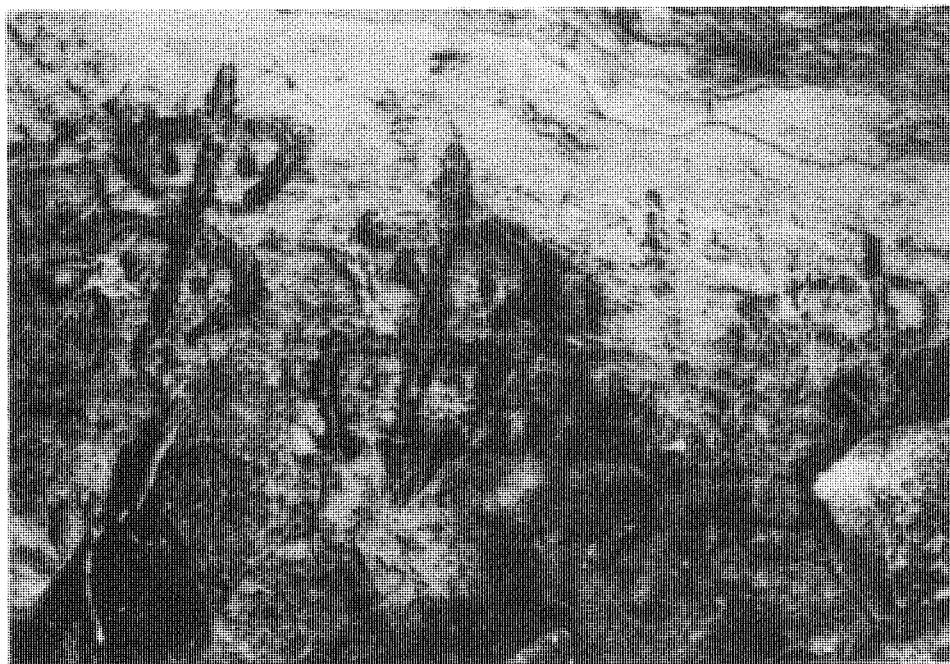
La découverte de la peinture préhistorique de Tren (Korkuti, 1969) en Albanie du sud-est, attira immédiatement l'attention des spécialistes, s'agissant de la première peinture rupestre mise au jour dans le territoire albanais. Elle ouvra ainsi un nouveau domaine des recherches de l'art préhistorique. Cette découverte, au début des années soixante-dix, est un nouveau succès qui élargit notre horizon de connaissances dans le domaine de l'art préhistorique. La publication des données qui la concernent sert à ce but.

La peinture préhistorique sur la paroi rupestre de Lepenice se trouve sur un versant de la montagne homonyme du district de Vlore en Albanie du Sud. La ligne de partage d'eaux de Lepenice se déverse dans la rivière de Shushice, qui est un des tributaires du fleuve Vjose, dans son cours inférieur.

La vallée de Shushice est étroite, bornée par de hautes montagnes. Cette vallée est encore peu étudiée au point de vue archéologique. Dans les années 1930, des recherches furent effectuées dans les grottes préhistoriques de Velçe, mais le matériel mis au jour n'a pas encore été publié (Mustilli, 1954-55). Il est possible de juger, des renseignements préliminaires qui se trouvent dans le musée historique de Vlore et d'un petit nombre de tessons et de fragments que nous avons pu réunir en superficie de l'agglomération cavernicole que la civilisation de Velçe appartient au néolithique récent et se rattache, chronologiquement, à la civilisation Maliq-Kamnik (Prendi, 1976, Korkuti, 1975). L'âge du bronze et celui du fer, dans la vallée de Shushice, sont connus par les découvertes faites dans les tumuli de Vajze (Prendi, 1957), dont la matière archéologique a des traits bien clairs de la civilisation illyrienne. Durant la période urbaine, aussi, et plus tard, cette vallée a été habitée sans interruption. La cité de Mavrove (Olympae?), la citadelle de Cerje et l'importante cité illyrienne d'Amantie, sont autant d'attestations du développement et du haut niveau atteint par la civilisation urbaine dans cette zone (Anamali, 1972).

La peinture de Lepenice se trouve dans l'environnement de Vlore: elle est réalisée dans le plafond d'un auvent de grotte, situé dans le versant nord-est du Mont de Lepenice, à une hauteur d'environ 800 m. Pour atteindre cette peinture, il faut prendre la route de Vlore-Kuç, s'arrêter dans le village de Lepenice et gravir à pied pendant quelques deux heures pour at-

Fig. 212



teindre la «Grotte écrite», comme l'appellent les gens du pays. De là est visible le panorama de toute la vallée moyenne de la rivière de Shushice.

L'auvent de la Grotte est petite. Une bonne partie du plafond a la forme d'une plaque plate, en position quasi horizontale, une superficie assez idoine pour une représentation graphique des figures; dans cette partie de l'auvent se trouvent la plupart des dessins. Du côté sud, la plaque a une partie élevée sous la forme d'une corniche verticale, où sont dessinées d'autres figures. Le plafond de l'auvent se trouve à la hauteur de 3 m. Considéré à partir de sa base, la roche forme un haut socle d'environ 1 m, d'où toute la peinture peut être regardée de près et touchée librement de la main. Ce socle doit avoir servi de lieu où les hommes de la préhistoire ont exécuté leurs dessins.

Le pétroglyphe de Lepenice comporte vingt dessins anthropomorphes et neuf figures géométriques irrégulières (Fig. 213). Les figures sont disposées sur deux plans. Dans le plan vertical, dans le fond que forme cette sorte de corniche, se trouvent quatre figures anthropomorphes (Fig. 212 et Fig. 213, 1-4), cependant que sur le plan horizontal se trouvent dessinées toutes les autres figures (Fig. 213, 5-29).

Le premier groupe des figures est disposé sur le plan vertical. Elles sont réalisées un peu mieux au point de vue graphique et représentent, en fait, les meilleurs exemples des figures anthropomorphes. La position optimale du socle a vraisemblablement influencé l'exécution de ces dessins. Les formes des figures humaines, données par des lignes épaisses, diffèrent entre elles par la position du corps et la mode de présentation graphique des membres. Le corps est reproduit par une ligne épaisse et courte. Aussi, le cou et la tête sont représentés par un prolongement de la ligne du corps. Les bras sont soit étendus du côté, soit fermés en partie, et dans quelque cas (Fig. 212), même entièrement au centre. La ligne prolongée entre les jambes comme continuation du corps, semble reproduire le sexe masculin. Un point est dessiné dans l'espace formé entre les quatre membres de chaque figure. La longueur des figures est de 11-21 cm. Elles prennent une superficie de 0,70 x 0,30 m.

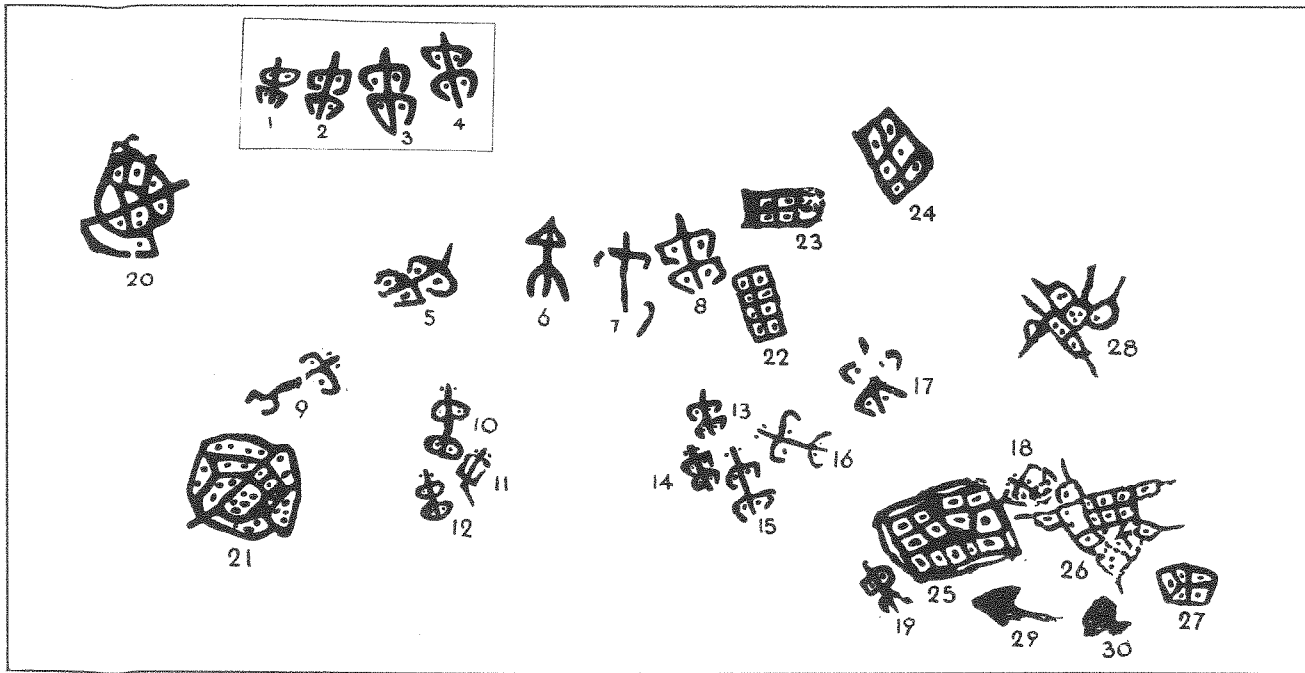


Fig. 213

Sur le plan horizontal sont dessinées seize figurines anthropomorphes qui démontrent généralement, au point de vue graphique, le même style. Elles sont distribuées, sans ordre précis, sur toute la superficie. Des figurines placées plus ou moins sur une ligne (Fig. 213, 5-8), avec un léger déplacement de la silhouette (5) semblent former le deuxième groupe. Les deux figurines latérales sont assez bien réalisées, bien que les deux figures du centre sont différentes. La figurine 7 conserve les lignes principales et comme toutes les autres elle n'est pas entièrement achevée elle est conservée dans un plus mauvais état. La figurine 6 qui ressemble plutôt à une flèche, diffère de toutes les autres pour sa présentation sous forme de triangle de la partie supérieure du corps. Il se peut qu'elle représente une femme. Les figurines 6, 7, à la différence de toutes les autres, n'ont pas de point dans les espaces formés entre les membres. La figurine 8 de la Planche I diffère également des autres, du fait qu'elle a, dans la partie entourant la tête, quatre points prolongés.

Les figurines 10-12, comme solution graphique et comme disposition les unes à côté des autres, semblent former un autre groupe. A la différence de toutes les autres figures, leurs mains et leurs pieds dans la partie postérieure se ferment pleinement, formant un cercle non aussi régulier avec un point au centre. Ces trois figurines ont des points également des deux côtés de la tête. Indépendamment du lieu de leur placement, les points symbolisent les yeux. Entre celles-ci, la figurine 11 est médiocre.

Le quatrième groupe est formé par les cinq figures anthropomorphes (Fig. 213, 13-17), qui se trouvent placées les unes à côté des autres et qui ont la même orientation. Les membres sont ouverts pour tous, dans la partie inférieure elles ont des points des deux côtés de la tête (9, 18, 19, 20), qui sont isolés et sont médiocres aussi comme représentation graphique. La figurine 9 a la tête et les mains mieux dessinées, cependant que la partie inférieure du corps et les pieds sont assez déformés. Il en est de même de la figurine 18.

Neuf figurines géométriques se trouvent également, disposées dans les

quatre angles, bordant ainsi toutes les figurines anthropomorphes. Les figurines géométriques 24-26 ont la forme de rectangles réguliers. Sur leur superficie sont formés, par des lignes qui interrompent au long et au large la figure, des rectangles ou des petits carrés, qui ont tous, à leur centre, un point. La figurine géométrique 27 a la forme d'un rectangle aux angles non droits formés par deux lignes. Les séparations qui se forment sur le fond ont des grosseurs et des formes différentes, et ont toutes, comme d'habitude, un point au centre.

Les figures géométriques 21, 22, 25, 28 ont des formes irrégulières; ces formes ont également les divisions internes avec un point au milieu. La figurine 23 fait exception, dans les séparations de laquelle il y a d'un à cinq points. Les lignes contournant les figurines géométriques sont larges, et prennent parfois la forme de rubans. La longueur de ces lignes géométrique est diverse: elle se meut de 12 cm. de la figure la plus petite, à 35 cm. de la figure la plus grosse. (28)

Dans la peinture de Lepenice les figures anthropomorphes, présentées de façon schématique, ont la place la plus importante. Le corps et la tête sont réalisés par une ligne plus large, cependant que les membres prennent deux lignes horizontales avec les extrémités tournées en bas ou pleinement fermées.

Les figures anthropomorphes gardent la direction générale du sud. Tenant compte de quelques particularités stylistiques, nous venons d'isoler quelques groupes de figurines humaines qui ont entre elles une unité et un lien plus étroit aussi bien dans la présentation graphique que dans l'insertion les unes auprès des autres. Ces groupements, réalisés plutôt pour présenter plus à fond le contenu de la peinture ne portent en rien atteinte à la composition d'ensemble. Les figures sont disposées sur un plan et remplissent presque l'entière superficie du plafond de l'auvent de la grotte disponible pour la peinture.

La composition des figurines humaines avec les figures géométriques, qui se situent dans les quatre angles de la peinture, n'est pas sans rapport ni signification précise. Il nous est impossible toutefois de savoir ce qu'on a voulu exprimer par là pour autant que les représentations géométriques sont très abstraites. La nature montagnaise du milieu environnant, généralement âpre comme orographie et les contrastes qui engendrent la roche et la forêt voisine, parlent d'un site idoine au développement de l'agriculture, ce qui a du influencer le contenu du pétroglyphe. De nombreuses suppositions, permettent de conjecturer que les carrés ou les rectangles avec les points au centre soient des représentations schématiques de troupeaux, de burons ou encore des figurations formées par la vue d'en-haut de la vallée de Shushice avec ses champs et ses huttes préhistoriques. Indépendamment de ces suppositions, une chose est évidente: au centre de la peinture est la figure de l'homme et de son culte: à celui-ci est consacrée cette œuvre monumentale pour son temps.

Toutes les figures sont peintes en lignes de l'épaisseur d'un doigt, d'une couleur d'ocre, assez bien conservée dans presque toute la peinture. Au point de vue graphique, non toutes les figures sont de la même qualité. Il y a quelques-unes qui, quoique réalisées par des lignes simples et d'une façon schématique, donnent en toute clarté et d'une façon réussie la figure stylisée de l'homme (Fig. 213, 3, 4, 8). Mais il y a entre elles aussi des médiocres, faites de lignes irrégulières, et même quelques unes inachevées. On observe, de même, parmi les figures géométriques, des différences dans l'exécution

de la ligne et leurs combinaisons.

La peinture de Lepenice témoigne d'être la création d'une seule époque par la totalité des traits qui la caractérisent dans la solution graphique, la composition des figures, la réalisation et les moyens employés à ce but. On ne peut pas distinguer en elle des périodes de temps différentes. Mais, à quelle époque remonte-t-elle?

La datation des peintures préhistoriques est généralement difficile, d'autant plus qu'elles ne sont pas en rapport direct avec des objets de la culture matérielle, (étant de pièces isolées et loin des autres réalisations de l'art rupestre). Tout de même, nous disposons de plusieurs éléments qui, même indirectement, nous permettant d'avancer une hypothèse de datation. Vis-à-vis de la peinture de Tren, la peinture de Lepenice se distingue assez clairement du mode de présentation des figurines, de la composition en général, du niveau artistique de sa réalisation. Pour toutes ces différences, la peinture de Lepenice représente une étape plus ancienne de l'art rupestre, et ainsi s'y distance assez clairement (cf. Korkuti, 1969; Georgiev, 1974; Bošković, 1974).

Au point de vue de la présentation graphique, considérant le mode de peinture des figures humaines, d'insertion des membres le pétroglyphe de Lepenice a plusieurs éléments de rencontre avec la peinture rupestre de Zlijebi au voisinage de Višegrad en Bosnie (Yougoslavie) (Garasanin, 1968). Avec les autres peintures mises au jour dans les Balkans, nous devons faire ressortir aussi le rapport qu'a notre peinture avec la peinture rupestre de Tsogar en Thrace de l'ouest (Grèce), pour ce qui en est de la représentation graphique du corps, des membres et des points qui remplissent l'espace entre les bras ou autour du corps, et qui sont réalisés par des creux faits dans la roche (Triandaphyllos, 1973).

Le pétroglyphe de Lepenice se rapproche plutôt des peintures rupestres occidentales surtout avec celles de la tombe Branca en Sardaigne (Italie), (Bollettino CSP n. 7) qui remontent à l'énéolithique, avec les peintures de la petite île de Levanzo au nord de la Sicile (Italie), (Brea, 1966), et en partie avec la peinture Olmeta (Bollettino CSP n. 4) au Cap de l'île de Corse (France), où les figurines humaines ont des représentations graphiques identiques ou assez proches. Avec l'art occidental de l'époque préhistorique récent, on peut considérer aussi la forte analogie qu'ont les figures géométriques, les rectangles de la peinture de Lepenice avec les rectangles de la même nature de l'art préhistorique de Valtellina (Italia) (Anati, 1968). Cette analogie de présentation, identique ou proche des figures humaines et de leur insertion, n'est pas fortuite, mais une expression directe des créations contemporaines, dont les créateurs sont partis de la même base conceptuelle, du même stade de développement de la commune primitive.

Quant à la peinture de Lepenice, il est important de tenir compte des données archéologiques de cette zone. La civilisation du néolithique récent de Velçe, qui remonte au III<sup>e</sup> millénaire avant n.è., est caractérisée avant tout par une céramique peinte de haute qualité qui a du influencer d'une façon ou d'une autre soit sur son temps, soit sur la tradition postérieure des habitants de l'âge du bronze (c'est-à-dire au II<sup>e</sup> millénaire avant n.è.), dont la culture matérielle se retrouve dans les tumuli de Vajze. Les affinités stylistiques qu'a notre pétroglyphe avec celles de l'art rupestre de Zlijebi et de Tsogar, de l'art rupestre de l'Occident, ainsi que la proximité territoriale de Velçe et de Vajze, d'autre part, sont autant d'indications importantes qui nous permettent de conclure que le pétroglyphe de Lepenice est une rare

création de l'art préhistorique récent, qui a été réalisée à l'époque néo-énéolithique, approximativement vers la deuxième moitié du III<sup>e</sup> millénaire avant n.è.

La peinture de Lepenice, pour tous les traits qui la caractérisent, fait partie du groupe de peinture préhistorique monumentale. Quoiqu'elle n'ait pas de sujet bien délimité, quoique par le style des figures humaines, elle a néanmoins une base conceptuelle par le mode original de la représentation des figures humaines et des figures géométriques. En telle, la peinture de Lepenice est en rapport avec un stade donné du développement de l'art dans la commune primitive, dont la représentation abstraite est peinte et fixée de façon monumentale, pour rejoindre nos jours. C'est précisément en cela que réside aussi une de ses valeurs comme une rare création de l'art préhistorique, qui représente un fragment de la vie préhistorique.

#### SUMMARY

Ten years ago the prehistoric painting of Lepenice in southwest Albania was discovered. This painting was the work of the Velçe civilisation during the recent Neolithic era. The art consists of twenty anthropomorphic and nine geometric figures, painted on the ceiling of a cave. A harmony of style and of graphic representation allows us to conclude that the work was created during one period. Furthermore, the author proposes a comparative dating method between the Albanian art and that of simultaneous cultures elsewhere in the world. Chronologically as well as culturally there exists a certain universality; as in similar prehistoric cultures, the art was probably stimulated initially by agricultural development and later attained a religious function.

#### RÉSUMÉ

Il y a dix ans que la peinture préhistorique de Lepenice en Albanie du sud-est a été découverte. Il s'agit de l'œuvre de la civilisation Velçe qui remonte au néolithique récent. Cette peinture se trouve sur le plafond d'une grotte et elle est composée de vingt figures anthropomorphes et neuf figures géométriques. Il existe une harmonie de style et de représentation graphique qui permettent de conclure que toute l'œuvre a été exécutée à une seule époque. En outre, l'auteur propose une méthode de datation comparative qui rapproche cette peinture albanaise à des créations simultanées ailleurs. Non seulement chronologiquement mais aussi culturellement se trouve une certaine universalité; comme chez d'autres cultures préhistoriques, l'art rupestre de Lepenice a pu être influencé par le développement agricole et surtout a eu une fonction culturelle.

#### REFERENCES

ANIMALI, S.

1972 «Amantia» in *Iliria*, II, pp. 61-105.

BOSKOVIC, C.D.

1974 «Opinions sur les peintures cynégétiques de la roche de Spile» in *Colloque des études illyriennes*, Tome II, Tirana, pp. 199 et suite.

BREA, L.B.

1966 *La Sicilia prima dei Greci*, p. 25, Pl. 2.

GARASANIN, M.

1968 «Neue prähistorische Feldsbilder an der adriatischen Küste der Crna Gora» in *Germania*, 46, 2, p. 219, fig. 4.

GEORGIEV, G.I.

1974 «Trouvailles préhistoriques en Bulgarie et développement culturel en Macédoine et en Albanie du Néolithique au Bronze ancien» in *Colloque des études illyriennes*, Tome I, Tirana, p. 151.

«La tomba Branca e altri petroglifi sardi connessi con il culto dei morti» in *Bollettino*, Nr. 7, 147 sq. et la littérature citée à cet effet.

1960 «Le pitture rupestri di Olmetta di Capo in Corsica» in *Bollettino*, IV, 158 sq., fig. 68.

KORKUTI, M.

1969 «Piktura e Trenit» (La peinture de Treni) in *Studine historike* 2, 127 vv.

1969 «Le pitture rupestri di Treni» in *Bollettino*, vol. IV, pp. 89-97.

1975 «Uno sguardo sui rapporti fra la cultura di Cakrani e di Velça con le limitrofe culture» in *Civiltà preistoriche e protoistoriche della Daunia*, Firenze, pp. 158-161.

MUSTILLI, D.

1954-55 «Ricerche italiane per la preistoria dell'Albania» in *Bollettino di Paleontologia italiana*, nuova serie IX, v. 64, Roma, pp. 401-8.

PRENDI, F.

1957 «Tumat në fushën e fshatit Vajzë» (Les tumuli dans le plateau de Vajzë) in *Buletin për shk. shoq.*, 2, pp. 76-110.

1976 «Neoliti në Shqipëri» (Le Néolithique en Albanie), in *Iliria*, VI, pp. 21-48.

TRIANDAPHYLLOS, D.

1973 «Dolman graves and engravings in Western Thrace» in *Athens Annals of Archaeology*, VI, Fasc. 2, Athens, pp. 252 et suite.



DEBATE: SECTION 3

- MARSTRANDER: Introduction to Debate 3.
- BELTRAN: (Additional introductory sentence).
- Discussion on the paper  
of Beltran*
- SCHWARZ: Concerning incomplete animal figures I ask Prof. Beltran whether it is possible that for certain cases – for example the horse with X-shaped hooves – this could be explained by the death of the artist? In the case of a missing part – for example the head of the she-bear – couldn't there have been accidental deletion? In the third case – the two bisons facing each other – couldn't the incomplete figure be a preparatory sketch? As an art historian I have often found incomplete preparatory sketches accompanying the final work on the same sheet.
- BELTRAN: I would discard the death of the artist as a possibility, because the execution appears deliberate. I believe the figures were planned and executed as they appear. Probably there were schools of artists, and I think when a cave was painted this was not a personal expression but a social expression. If the artist had died somebody would probably have completed his work.  
There are works where there has been accidental deletion, but these cases can be detected. As for the she-bear, accidental deletion can be ruled out: the she-bear figure had never had a head. Then, preparatory sketches – one of the merits of Leroi-Gourhan has been to show that a cave was a prepared assemblage of figures. Man chose the points to be painted, the location of the animals. The sequence of painting in cave was conceived and prepared as a whole.  
As for the two bisons – the aim was to give a conceptual, not a realistic, impression of male and female and to represent the greater force of the male.
- PIRELLI: At Marsoulas there is an animal made up of points. Do you think this had an aesthetic, a technical or a religious reason?
- BELTRAN: There is a technical system called «tamponné» by Breuil. In that case the tamponné has been included in other techniques. The points to the side of the bison are of the same colour and size as those inside. There may be a relationship. Then there are animals, such as at the small sanctuary at Camarén de la Fileta where there are two or three in parallel taking up almost the whole of the profile of the figure. It has been suggested that this may be an indication of a pregnant female figure.
- DAUDRY: Could the faults derive from the initiation rites with the apprentice painters executing work alongside the master painters?
- BELTRAN: I spoke of bad painters. Certainly the black paintings at Altamira are not of the same hand as the bi-chrome paintings. But I think that from a religious point of view the good and

the ugly paintings had the same value. There were good painters and bad painters, but learning was not carried out inside the caves, as one had to be initiated to enter them. I don't think that there were, academically, master painters with pupils.

DAUDRY: I wish to emphasize the double lesson learnt from Beltran. First the great caution needed when we attempt to explain prehistoric art. It's all too easy to erect theories without foundation. The mystery of the figures can drive us to force an explanation onto them. Secondly the risk of generalizing relying on scarce data. When faced with two figures it is extremely hazardous to speak of generalized rites.

BELTRAN: We work every day on the basis of syntheses which are often made without a sufficient analysis.

GUSI: Does Beltran believe that there may be a great difference, conceptually, between figures from «Les Trois Frères» and the Raco Molero or Remigia figures? The former may be a humanized animal; the latter were men having an animal appearance. In this case there is a different psychological transformation in figurative and ideological intention in the art of the Levante.

BELTRAN: Certainly there is a difference. There is a chronological and cultural gap, but there is no possibility that the so called sorcerers of «Les Trois Frères» are animals. We can see the legs are bent, and the sex and lower part of the body are human. In a realistic man, his sex and toes are depicted accurately, whereas the engraved part belongs to an animal similar to a deer or the like. It's clearly a man having put on an animal hide or mask, the same situation as for the Racò Molero and the Cingle de Gasulla.

BONACCORSI: Do you find any connection between the Levante representation and the scene from the Addaura cave near Palermo, showing men with birds' heads and spears? If there are connections, what do you think they might mean?

BELTRAN: The question would require a two-week symposium all for itself. The Sicilian engravings at Addaura, San Pellegrino and the paintings in Levanzo are Paleolithic. Chronologically there may be some difference between the Levante art and Levanzo. The Levante paintings start in the Mesolithic and continue during the Neolithic. I think there is no direct relationship between Addaura and the Spanish Levante. We know very little about possible contacts between the Central Mediterranean and the Levante before the Metal Ages. Then we find people travelling to find metal ores and then we find an example of Spanish-influenced art in Corsica.

*Discussion on the paper  
of Barrière:*

PIRELLI: Does Barrière think the snakes at Rouffignac represent death or rather the fact that death is followed by life, as symbolized by the mammoths moving towards the exit of the cave?

BARRIERE: At Rouffignac it is clear that the composition leads from the pit to the outside. There are symbolic repetitions and the association of animals with the holes and crevices in the cave. The animals throughout the cave are grouped entering and leaving. We find groups of animals facing each other 19 times, in four cases on either side of a vertical crest. We have a vertical axis connecting the lower pit to the upper at the top of which we see the main floor, where 66 animal figures are arranged in concentric circles. They are divided into species by semi-circles and by quarter-circles according to the animals' size. From these concentric circles in the main cave the animals enter and leave. The young animals are always facing the exit. The snakes are always drawn on animals facing the exit as if to kill them. These are ideas, not theories. It's too early for theories. As Beltran said, too much has been done without an adequate knowledge of the caves. We can say that at present there are only 3 or 4 caves we know well. Practically we need to repeat all the studies made on the caves. I repeated the study of Gargasse, 30-40 figures were known, although there are actually 150. At Rouffignac there are 272. I am comparing Breuil's studies, I've only looked at one wall: the right wall. I've eliminated about a dozen of Breuil's figures and found an additional ten which he did not see. This modifies considerably the relationship between the drawings. Some have been displaced. Breuil worked under bad conditions; we must consider this, but our knowledge is insufficient to support theories.

SCHWARZ: The cave is often associated with uterus, the great mother, the castrating mother, of the *vagina dentata*; an image of death therefore. So the uroboric snake may also be an allegory

of two frequent themes: as the snake is uroboric it may symbolize an age of indifferenciation, Secondly it may symbolize the eternal return and continuous renewal. So we have two themes which are ambivalent as all archetypal themes. We also have a third theme – *regressus ad uterum*. The young re-born animals go towards the outside of the cave, and the older dead ones to the inside. In this association we have an attempt perhaps to defeat death by the association of two mortal themes. We have young animals leaving having vanquished the snakes of death.

**BARRIERE:** If we're only putting forward ideas, there is nothing to discuss. At Rouffignac there are very few perfect mammoths; some are imperfect and some are just sketches. There is often a deliberate association. These figures cannot be considered abandoned. For example, there is a frieze with six mammoths in two facing groups in white or red clay. A part of the surface is concretioned so no engravings were possible. Other figures were executed on white chalk, with a different technique. This means that the incomplete animals are deliberate. There is one headless horse which may be accidental. There is a pit nearby. At the bottom we found the tool, which was perhaps dropped by the artist.

**VARELA GOMES:** On the basis of the mammoth-snake association you showed – even though there is one case of a mammoth being traced over a previously drawn snake – can one think in terms of two distinct phases in the Rouffignac cave, the first having only mammoths and the second with snakes and serpentes, which were added to the earlier mammoths?

**BARRIERE:** Rouffignac appears uniformly as the work of one man. Some very special techniques are used which could not have been repeated by different people. Furthermore, we find snakes which are both earlier and later than the mammoths. This does not mean much earlier or later; simply that one drawing has been done after another.

**BELTRAN:** Barrière remarked on snake-like figures and real snakes with heads. The snake-like figures are clearly simplifications of the more perfectly executed figures, as we have the same techniques being used. A purely comparative method would not have been able to reach these results. Another important point is the «bouche d'ombre» and the natural elements which have been used for the paintings; i.e. the relief of the surface of the cave and its contours.

As for Prof. Jordà, we are acquainted with his work on ideomorphic figures, but I should like to inform you of the recent discovery of a monothematic sanctuary in Spain. It is historically and scientifically a most surprising discovery. This was found in the Pyrenees, where no Paleolithic art had been known before. Two caves were found. One had figures of horses, red hands and black hands and was 800 m. from another shelter with wall paintings of the Levante type. For the first time we have the joint occurrence of these two kinds of art which are different chronologically and culturally.

*Discussion on the paper  
of Williams:*

**SCHWARZ:** Which are the main protagonists of the Guyana pantheon, which is contemporary with anthropomorphic figure with upraised arms?

**WILLIAMS:** According to the literature, the Indians of Guyana have no gods. There is only one principle called Macunaima, which comprises god and evil. There is no pantheon however. The figure with upraised arms is widespread in the Guyanas. It is not common but neither is it rare. It also occurs in Venezuela and Brazil.

**SCHWARZ:** Were any shamanic rites associated?

**WILLIAMS:** Definitely not. There are only nine tribes that have survived in Guyana and there is no shamanism in these tribes. But, from the literature we know many tribes have disappeared completely. So all our knowledge derives from the study of these recent tribes over the past one hundred years.

*Discussion on the paper  
of Muzzolini:*

**RIES:** I'd like you to clarify the use of term «martian». Has this become a technical term or is it a word borrowed from current language to allow us to understand better the objects studied?

**MUZZOLINI:** Certainly nobody believes these are Martians. They were first called Martians by Lhote's expedition, because the figures looked like comic-strip Martians. Unfortunately the word

has remained. You now find the name in the literature. This has become a current technical term.

BELTRAN:

I should like to emphasize what has been said. I believe we should do away with this term completely. I know Muzzolini took names that have entered normal usage and which can be found in texts, however I believe a scientific name should be given. The term «Martian» means nothing. We have a further problem. We are trying to establish the means by which information can be given by archaeology to the knowledge of religion. You referred to round heads which is another disgraceful term. If we retain the term «round heads» this should lead us to an anthropological solution. For example, we should look at the position of these figures within the totality of the paintings to try to derive conclusions from the point of view of population distribution, distribution of ideas and concepts giving rise to a specific forms of expression. In the term «round heads», so many different things have been included, that perhaps I, who accept the work of Graziosi, Mori, Lhote and other, doubt that scientifically one can define a period as the «round headed period». This a deformation of terminology and of concepts.

There are well-defined divisions into periods: the early hunters, with naturalistic wild fauna, – some of them may be very early – the pastoral age of herdsmen having several styles, till the 2nd millennium B.C.; the horse phase with chariots starting 1700-1600 B.C. with relations with Egypt, then a style characterized by human stylizations, starting in the 8th century B.C., and last, the style with figures of the camel beginning in first century B.C. To superimpose a «round head» period on this division leads to methodological confusion. It's not clear whether we are faced with a single period or whether there are several separate phases.

MUZZOLINI:

I am not a defender of the classic division we find in literature. If the term «round heads» generates confusion we should turn it from a style into a period. There is however a clear stylistic definition. Chronologically we can only say they are old; they certainly precede the horse period. But no one can deny that the «round head» style is clearly defined.

HACHID:

What are the features of the Tassili «round heads»? If the «round heads» are characterized by having a round head merely, we can include a number of rock-art groups within the term, and perhaps some of them would not be properly placed. If the «round heads» represent a cultural entity, we face a much more complicated task, because we have to define the significant elements. Secondly, Muzzolini suggested that this may be an intrusive style in the bovidian period. The «round heads» give us a completely different impression to the ont art the bovidian period. I can't see how they could belong to the same age. We find no «round heads» superimposed on pastoral figures. The pastoral period is a later one. An important problem is that of classification. We have Lhote's and Mori's classification and therefore we know the «round heads» are much more complex than your definition of three phases. If there are only three phases, where do we place the rest, the small white kneeling figures, the phase which is almost naturalistic? Recently in the Tassili I saw what Lhote considers to be the final phase. These are large realistic animals. I think we have difficulty in accomodating all these differences within just three phases, whatever the term «phase» may mean. Finally, the geographical division is interesting.

Muzzolini emphasized certain specific sites, but there are figures of the same spirit elsewhere, and we do not know everything; there are many areas which are still unknown in the Sahara.

Before studying the art of the Sahara in general we need a complete inventory. If we do not know all the available material, we won't be able to reach well-founded conclusions.

MUZZOLINI:

We have no complete inventory, this is true. But we can't wait for the publication of such a corpus to discuss the «round heads» style. The characteristics of the «round heads» style are stylistic. The «Martians» for example are seen in profile. The legs are pressed together and there is a characteristic 150° angle. They have no neck. The features are clear cut. I can't list all of them. For the major styles at least, clear characteristics can be given. As for the Bovidian period, I said that the «round heads» figures may be an intrusive style. You are quite right in that stylistically there is a great difference. I agree that the «round heads» are not part of the bovidian style, but if we want to place them chronologically as a period, I can only say that the «round heads» either immediately precede the pastoral period or are included within it.

Lhote's division comprises phases that are significant and others that are not. Generally speaking, the «Martians», and I apologize for going on using the term, are early, the phase of the white lady is a final stage, and between these two we have styles which belong to a

central phase in which we do not find all the ornamentation of the last style, but chronologically these may coincide with the final phase and there may be just two periods. As far as the «diablotins» are concerned, I discussed this with Huard, and don't understand why Lhote places them at the beginning of the period. They have typical features belonging to the final stage.

*Discussion on the paper  
of Varela Gomes*

HVIDTFELDT: I'd like to ask Varela about the decoration of menhir in Southern Portugal. Are you able to date these pictures?

VARELA GOMES: They are Neolithic but we do not have absolute dating.

HVIDTFELDT: The interesting thing is the similarity of figures on one of the golden horns found in Southern Denmark two hundred years ago. These golden horns are filled with pictures and are dated to 200-400 A.D. thanks to an inscription in runes. This figure has always been interpreted as a sickle. The similarity is astonishing and I believe you should look into it. This could be of use for dating your finds.

VARELA GOMES: But one figure is Neolithic, the other is from the final Iron Age.

BELTRAN: In one of the menhirs you showed, the top was marked by a circle. In terms of a «religious» explanation, this may be a phallic symbol, with the labyrinth as the nutritional force of this monumental phallus, having a circle to give a realistic representation. On the other hand, there is a solar symbol and the labyrinths which may be related to sun, rain as in the Canary Islands. These labyrinths and spirals are present at the beginning of ravines called «cabocos» which contain a little water throughout the year. Near a source there are figures of concentric circles or spirals and undulated lines which probably represent the relationship between the spring and the running water. At the end of the ravine, facing the sea, there are representations of the sun's rays with spirals. I think the idea of intellectual virility expressed by these menhirs is so strong that we could try to find a seminal force represented.

VARELA GOMES: I believe phallic forces are represented on the menhirs, which symbolize the male and female world in the representations of water and sun.

BELTRAN: Did you find any lunar representations? This would give us a male and female principle.

VARELA GOMES: There are dolmens with lunar representations and solar representations.

*Discussion on the paper  
of Garcia del Toro:*

GUSI: What is your opinion on the similarities between the engraved stars at Pena Labra and those in Valcamonica? As far the meaning of the stars is concerned, in engravings of this kind we see there are no lunar representations alongside solar signs. This makes me think that the stars themselves may be symbols of a feminine value.

ANATI: The sun is not necessarily a masculine symbol. We know of languages where the sun is feminine.

VARELA GOMES: Between Valcamonica and Iberia there are some stylistic similarities, whatever this may mean. Not every figurative resemblance must have a cultural significance.

BELTRAN: I have a related question for Garcia del Toro. Perhaps we can combine it with this topic. In the rock art there are two signs defined as stars. One is a crossed triangle, the other is the true star, with five points. We do not know whether the two figures have the same meaning. I'd like to ask Garcia del Toro not to use the term «indalian» or «indaliform», this being a term widely used in Almeria to denote a different drawing.

GARCIA DEL TORO: As concerns the two six-point stars we find at Pena Labrà, they should be from the first part of the Bronze Age, Chalcolithic or Neolithic, in reason of a number of parallels in the Iberian Peninsula, especially from Segovia in Spain. This symbol originated in the Neolithic period and continued throughout the Bronze Age. In Valcamonica, at Nadro, there are some six-point stars from the last typological phase of Valcamonica, from the Late Iron Age. Is this a persistence or a use of a similar shape in a different context? Coming to Prof. Beltran's question, these «stars» must be solar or stellar symbols. It would be interesting to hear Prof. Anati's opinion on the problem.

ANATI: There is an essential difference. The six-point star has not yet been found in Valcamonica. There are figures-of five-point stars. To try to find a general chronological placing for such symbols would be meaningless since these symbols appear in America, Asia, Australia, Europe and Africa: in all five continents and in cultural contexts very different from each other. They are simple motifs: they may well illustrate different concepts in different areas.

Concerning the possibility of cultural relations, a simple shape of this kind, if taken out of context, is not sufficient for determination. Palaeolithic man already made similar signs, and they can be found in any age with different motivations. If we want to find cultural contacts, and if, next to the star, there are other figures in a composition, and this composition as a whole is repeated with the same syntax elsewhere, we can begin to speak of cultural similarity. But the symbol by itself can in no way be used for cultural comparison. Nevertheless, no doubt if a symbol, whatever its meanings may be, appears in all continents and in several periods, the shape in itself must have very peculiar appeals. Why? This is a question. But this same symbol is still present in our modern mythology, in Italy as a monarchic standard and as the mark of the «Red Brigades», but also it is the symbol of several countries, in the socialist republics of the Balkans and in emerging countries of the Third World. From Palaeolithic times to our days it has created quite a few problems. No doubt it would be an achievement if we could define in clear words why, what is its meaning, what are its roots.

SCHWARZ: I agree with Anati when he says one cannot isolate a symbol from its context, and that the same symbol in different times and places may have different meanings. It is a matter of methodology. The five pointed star is a problem. And this sign is appealing to many and is creating some sort of reaction in most people. It has been said that the six-point star is found with the same motivations almost everywhere: the downward pointing triangle is a symbol for the female sex, simply because it is an abstraction of the female sexual triangle. The upward-pointing triangle is a symbol of the male sex, for the same reasons, it points upward, epiphallically. The combination of the two is a symbol for androgyny and perfection. My question is, in the Iberian Peninsula are there associations of the six-point star and androgyny?

BELTRAN: Garcia del Toro has already answered by saying that there is no association of this sign with others.

ANATI: The intersecting triangles make a star-like sign with six points which, in the Near East has been used by Jews, Arabs, and Christians. It has been called «the star of David» or the «Shield of David». It is practically unknown in the Near East until quite late in the cultural sequence. If it were archetypal it should also be found before. So at least for the Near East it is not archetypal.

*Discussion on the paper  
of Forni:*

BELTRAN: Forni interprets the cup-marks as symbols of heaped burning matter. What is the basis for this explanation?

FORNI: Cup-marks are extremely widespread and most interpretations as yet are scarcely convincing. It is difficult to validate an interpretation. Mine was just a suggestion. Swidden cultivation was equally widespread. Its symbols should be sought in engravings as yet not explained. The cup-marks in Valcamonica are very similar to heaps of burning matter.

MARSTRANDER: You should have made some reservations in your theory.

ARNAL: In some Breton dolmens there are shovel-shaped carvings. Breton prehistorians claim these are daggers or spear-heads. I do not share this opinion as dagger representations always have the pommel shown. I began to call them «shovels» when I met Silvio Ferri who shared this idea and even mentioned it in the Proceedings of a previous Valcamonica Symposium. Their occurrence in funerary areas may indicate that they represent funerary shovels.

FORNI: We have to make a distinction between the origin of a symbol and its subsequent spread to other contexts. Silvio Ferri's interpretation is acceptable, but only for Classical and Late Iron Age phases. As figures of shovels appear also in the late Neolithic, in cultural contexts where cremation was not known, his explanation is hard to defend.

ARNAL: The megaliths where these figures appear are funerary monuments. In the same context there are also cup-marks.

FORNI: These swallow-tails puzzle me, but they may be a local decoration. They may also be shovels for agricultural purposes having become funerary tools in a later phase. The cup-marks and shovels, I believe, are originally agricultural and subsequently the meaning may have changed.

ANATI: In Valcamonica and elsewhere, there are figures of daggers and weapons of which, only the blade had been engraved. The handle and pommel are not visible, and they may have been painted. In some cases the metal parts were pecked, the wooden parts were painted or treated in a way which is no more visible by the naked eye. It was a way for the artist to represent the difference in the materials of the parts. If you don't have the instruments able to detect it, you would say it is not a dagger because there is no handle or pommel. To follow the reasoning which says there is no pommel because after 5000 years the naked eye cannot see it and therefore it is not a dagger, is rather dubious. If the painted part was not preserved, we cannot state that man made only what has been preserved down to our days.

In India and in other regions, trias and other games are engraved in temple grounds because people met there and played games. The temple was a sacred site but also a place for social gatherings. In many societies also burial areas have a variety of social roles. The fact that a sign is found in a funerary site does not necessarily mean that it is linked with funerary practices.

As for the agricultural origin claimed for the cup-marks, it will be enough to remember that they are present already in the Paleolithic. At La Ferrassie they are over 70.000 years old: 60.000 years earlier than agriculture was conceived.

*Discussion on the paper  
of Formentini*

RIES: Formentini spoke of three categories of menhir-statues: those which relate to fertility and the female principle, others with daggers associated to war and warriors, others again without distinguishing characteristics. Your finds seem to refer to the three-fold division of archaic Indo-European thought, described by Dumézil. The categories he found were the following: the function of sovereignty, the function of force, and the function of fertility. This has been extensively documented in Dumézil's study. We find this division in India and archaic Rome: a tripartite theology and a tripartite social division. This seems to corroborate Anati's observations. In analyzing the menhir-statues in Valcamonica and Valtellina also Anati refers to a tripartition. Couldn't your steles represent beings belonging to three different classes: to the class of fertility (women), of warriors (with daggers). As for those which describe as being without specific distinction, these may be members of the class of sovereignty. Couldn't these steles represent the class condition of the buried people?

FORMENTINI: I would have reached conclusions which are perhaps more commonplace than those put forward by Prof. Ries. My opinion is that these monuments stand in direct relationship with burials. This is something which stems from the comparison with the Lagundo alignment in Alto Adige. Like in Lunigiana again there are female images with breasts and male ones, the weapon bearing statues. As for the third kind, I believe they are merely incomplete. All the monuments are aligned and since two fundamental principles are clearly expressed it may not be necessary to repeat them on each individual stele.

SCHWARZ: How do you explain the different attitudes of the arms?

FORMENTINI: At Pontevecchio the position of the arms is the same in all the monuments. The only difference is that some have daggers, and some have female breasts and some have no attribute. The function I give to these monuments is the following: the women represent female seduction, the armed stelae evidence a threat. The threat may appear to express a guard on the dead man. This is absurd however, there are no material objects in the tomb to be protected. The threat is probably directed against the dead re-awakening.

KANTER: Are the male figures later than the female ones or are they of the same period? What do you mean by the hypothesis of a secondary ritual? You also referred to comparisons with the Paleolithic age.

FORMENTINI: At the Pontevecchio alignment, male and female menhir statues are contemporary and the same can be said for Lagundo. As the function is the same, they are in the same place, in the same line, as part of the same context. But in some other groups there may be only males, in others only females, and in some cases the female element becomes integrated in

the male. As for the date, I referred to a Paleolithic *origin*. I am talking about the concepts, not about the specific monuments which, of course, are later. However, I must remind you that the essential elements of the so-called Paleolithic «Venus» are the same as for these statue-menhirs.

ANATI: As in one of our excursions we are going to visit Formentini in Lunigiana, we can discuss all this on the spot. There is a point, however which is not clear to me. You said that the female figure is an element of sexual attraction for the dead male. If we follow such reasoning, the young lad with a dagger must have been there to satisfy sexually a buried woman. This theory is most original and I would be grateful if you could elaborate it further.

One more point leaves me unsatisfied: your claim that the monuments without sexual attributes are merely incomplete.

FORMENTINI: If there is one armed figure the fact that the weapons lack in the others of the same line is justifiable. The main statue may define the others as well.

ANATI: This is an opinion which would require further discussion. I think however that Prof. Ries has opened a new prospect. We know from ethnological evidence that in tribal societies the «personality» of the individual is at times identified with his position and affiliation in the group. As we know of 52 statue-menhirs in Lunigiana, more than 60 in the Alps, we now make a comparative study of over 110 monuments, not to speak of other important groups in France, Corsica, Iberia and elsewhere. We should look at Ries' hypothesis. I would like to thank Prof. Ries for what seems to me an important comment.

#### *Discussion of the paper of Zanettin*

HVITDFELDT: In Valcamonica are there real labyrinths made up of stones placed on the ground as we know them in Scandinavia?

ZANETTIN: The only labyrinths found in Valcamonica are the ones I showed this morning and so they are only engraved on the rock.

BELTRAN: I should like to comment on the possible formal relationship between labyrinths in Valcamonica and others. We have a major chronological problem, with the same form and concept.

In Valcamonica the dating is Eighth to Sixth century B.C., in the Iron Age, whereas in Ireland, Galicia and Canaries, the labyrinths belong to the Bronze Age. Labyrinths are found throughout the world; some with gut-shaped forms. The meaning may be ritual or religious. In Galicia we can imagine a connection with life and death, but in the Canaries spirals and concentric circles are suggesting a ritual association with water and sun.

ZANETTIN: I did consider this in the text of my paper.

FORMENTINI: I found no mention of the identical nature of the tracing of labyrinths elsewhere. The course of the labyrinths is identical even though there are two main forms showing the route, the other marking the limits of the route. In this case we do not just have similar symbols, but something much more striking. This means the concept of the labyrinth remains unchanged through the centuries and over great distances.

ZANETTIN: I can repeat that in the published text you will find these comparisons.

MARSTRANDER: After hearing all the lectures, the most interesting point, I believe, is the vast field of investigations under way. We heard about rock carvings and paintings in Italy, Spain, North Africa, rock carvings in Guyana and Canada, and rock paintings in Australia. We did not hear much about general principles however. In the future I think we have to think about the discussion of general principles. I found it very interesting to hear about the demonstration of connections between the petroglyphs of Guyana and natural resources. This rock carving research is from an ecological angle. I also found very promising Dr. Sansoni's discussion of the general principles of symbolism in rock art. These were only a few points I found promising, and I think we shall have to think them over for our future research.