

# Nuove grotte dipinte recentemente scoperte in Togo: confronti e riflessioni con il mondo etnografico

Giulio CALEGARI, Gigi PEZZOLI

## Riassunto

Nel corso di una recente campagna di ricerca svolta dal Centro Studi di Archeologia Africana e dal Museo di Storia Naturale in Togo, è stato possibile identificare, nel Nord del Paese, nella zona di Dapaong, una serie di ripari interessati da pitture. Si tratta di figure prevalentemente dipinte in rosso che rappresentano antropomorfi dipinti in modo semplice e schematico e di figure geometriche o segni che paiono assumere carattere di ideogramma. Il confronto con le precedenti, scarse, conoscenze di arte rupestre del paese, ci suggeriscono un accostamento con un'altra località, quella di Nambouaga, con la quale si scorgono alcune affinità. Si è pensato però di rivolgere l'attenzione anche alle espressioni delle culture etnografiche locali, nel tentativo di cogliere paragoni o tratti che possano illuminarci su alcuni aspetti di una cultura figurativa che può avere ancora "germi" nel presente.

Dal 30 luglio al 14 agosto 2003, un'équipe pluridisciplinare di studiosi italiani e togolesi ha realizzato una prima campagna di ricerche e prospezioni archeologiche in Togo.

Alla missione, in accordo con il Ministero della Cultura della Repubblica Togolese, hanno partecipato studiosi del Centro Studi di Archeologia Africana e del museo Civico di Storia Naturale di Milano, con lo scopo di compiere visite a località di interesse archeologico ed etnografico e di svolgere sopralluoghi e prospezioni in siti inediti o ancora da indagare, in vista di un auspicabile futuro progetto di stretta collaborazione.

L'équipe, partendo da Lomé, si è diretta verso il nord del paese, visitando e documentando siti archeologici della regione e svolgendo osservazioni di carattere etnoarcheologico sulle pratiche della realizzazione di vasi in terracotta o sulla lavorazione del ferro. E' stato inoltre possibile, durante queste visite, cogliere alcuni aspetti della ritualità, in occasione di feste e cerimonie di iniziazione femminile e documentare elementi dell'architettura e della cultura materiale in territorio kabiè.

Giunta a Dapaong, la missione si è recata a Dapankpergou per vedere l'Abri Vialettes e le pitture presenti, compiendo alcune indagini e raccolte di superficie. E' stato poi visitato il sito di arte rupestre di Nambouanga.

L'attenzione rivolta allo studio dell'arte rupestre ha portato a identificare e documentare una nuova località interessata da pitture inedite ed a documentare altri siti segnalati che saranno oggetto di future prospezioni.

La località inedita è stata indicata da Padre Pierre Reinhard, missionario a Dapaong.

Il riparo che ospita le pitture è sito in località Djepieng (Prefettura di Kpendjal). La sua posizione geografica è Lat: 10°47'.908 N, Lon: 0°21'.243 E.

La cavità che si apre in un banco di arenaria è lunga m 11,70 e, nel punto massimo, alta circa 4.50 metri. La profondità, nel punto di massima sporgenza del tetto è di circa 6 metri. Grandi lastre di pietra, staccatesi dall'alto, ingombrano il piano di calpestio, costituito da sedimenti terrosi; su una di esse sono presenti numerose cuppelle accostate, probabili tracce della lavorazione di manufatti in ferro.

All'imboccatura della cavità è posto un silo in terra cruda di forma troncoconica, alto m. 1,40 con un diametro medio di m. 1; vicini vi sono i resti di un altro silo completamente crollato.

Nel pendio immediatamente sottostante la cavità sono state rinvenuti resti di industria litica costituita principalmente da piccole schegge laminari in selce.

La parete verticale di fondo si presenta con varie lastre aggettanti, la più alta delle quali costituisce il soffitto del riparo; le pitture sono state realizzate sia sulle pareti verticali che sul soffitto (figg. 1 e 2). Le figure sono



principalmente di colore rosso, in varie tonalità; raro è l'uso del nero (gruppi di punti, tratti o immagini cruciformi), mentre in due casi è stato utilizzato il bianco.

Tra le immagini compaiono numerosi antropomorfi, in figure semplici e schematiche; alcune, con forme elusive, si discostano dalla descrizione della figura umana. Per il resto prevalgono semplici figure geometriche (punti, segmenti, cerchi, quadrati) che, accostati, danno origine a segni di difficile interpretazione. Alcuni disegni, che richiamano immagini ideogrammatiche o segni identificativi, si ripetono uguali. Sembra di intuire, in certi casi, un rapporto tra diverse figure, unite da file di punti o trattini.

In un caso due antropomorfi dipinti in colore bianco e rosso, paiono legati ad una scena, come alcuni segni rossi a forma di X che sono immersi in una nuvola di puntini.

Altri disegni sono rettangoli quadrettati, figure raggianti, immagini che ricordano bucrani e figure fitomorfe (figg. 3, 4, 5, 6).

In alcuni casi si notano interventi con sovrapposizioni su figure precedenti anche se, in questa prima osservazione è difficile cogliere diversi momenti esecutivi. Del resto le pitture risultano più o meno conservate in relazione alla loro collocazione sulle pareti: alcune sono dilavate, altre ricoperte da veli di essudazioni saline, altre ancora perfettamente conservate.

In seguito, nelle immediate vicinanze del riparo di Djepieng, ci sono state segnalate tre nuove "grotticelle" (visitate e documentate nel maggio 2004) che ospitavano pitture inedite rapportabili stilisticamente alle medesime istanze figurative, fatta eccezione forse per la figura di un antilope descritta con tratti vagamente "naturalistici" (figg. 7, 8).

La collocazione cronologica di queste pitture, alla luce delle attuali conoscenze, non è certamente agevole; il primo riferimento che viene istintivo è quello con le pitture di Nambouanga, con le quali in alcuni casi si osservano indubbie affinità (figg. 9, 10).

Quello che però costituisce l'argomento della nostra riflessione non è tanto il confronto, il paragone o l'analisi filologica di queste manifestazioni, quanto il tentativo di accostarci ad alcune opere d'arte rupestre con un diverso paradigma di lettura e di comprensione.

In questo caso, l'accostamento al territorio togolese, alle sue manifestazioni culturali e spirituali estremamente complesse e affascinanti, che sfuggono ad ogni pratica di classificazione per aprirsi ad infiniti significati, ha corroborato la nostra ipotesi: l'arte rupestre ha bisogno di un nuovo sguardo.

Non sarà evidentemente un percorso facile. Al momento siamo ancora sostenuti solo da intuizioni e da esigenze istintive che richiamano, accanto a quello razionale, l'esperire simbolico, con la necessità che ciò comporta di attivare un nuovo linguaggio.

Siamo stati confortati e spronati in questa direzione da un'ultima esperienza legata ad un recente importante impegno del Centro Studi di Archeologia Africana che ha permesso, grazie ad una serie di missioni in Togo, di avvicinare il nostro sguardo al mondo dei feticci e del vodu. Impegno concretizzatosi con una importante mostra presso il Museo Civico di Storia Naturale di Milano dal titolo "EVHE-OUATCHI – Un'estetica del disordine" e con la pubblicazione di una monografia, col medesimo titolo, che accoglie contributi di importanti studiosi italiani e stranieri.

L'accostamento tra l'osservazione di alcuni aspetti (visibili e invisibili) di culture attuali e le manifestazioni rupestri non vuole nel nostro caso aver alcun intento di confronto simbolico o formale. Ci limiteremo ad invitare gli studiosi d'arte preistorica a penetrare in un mondo dove ogni oggetto, più o meno percepibile, è per sua natura carico di una tale polisemia che è impossibile ricondurlo ad un qualsiasi significato escludendone tutti gli altri, sottesi ed estremamente mobili, in grado di cambiare senso o valore, se non addirittura di manifestarsi *ex novo* in un rapporto interattivo.

Evidentemente non negheremo allo studio dell'arte rupestre gli elementi di confronto, di cronologia e descrizione, in grado di confortare un approccio più "scientifico", solo vogliamo allargare il rapporto con la manifestazione, introducendo un diverso elemento di fruizione che chiami in causa anche il dialogo e l'interazione con l'opera.

Nel caso delle nostre grotte dipinte va rilevato che gli appartenenti alla popolazione attualmente insediata nella regione (i Moba), non riconoscono alcun legame con queste pitture che ritengono genericamente realizzate da antichi spiriti. Richiesto loro di ravvisarvi eventuali immagini o tematiche figurative rapportabili ad una tradizione, le risposte sono sempre state negative.

Dal canto nostro, noi riteniamo del resto che non è certo con l'eventuale identificazione di soggetti semanticamente riconoscibili o descrivibili, in quanto miti o narrazioni, che si potrà giungere alla corretta comprensione delle figurazioni, la cui "essenza rappresentativa" è costituita dall'accumulazione stessa di immagini.

Per quanto concerne eventuali accostamenti al mondo etnografico, la nostra attenzione è stata attirata da



alcuni motivi decorativi presenti su vecchi vasi in terracotta Bariba, popolazione insediata nel Benin, non molto distante dalle nostre grotte dipinte (figg. 11, 12 ).

In realtà ciò che abbiamo colto non è stata tanto un'improbabile somiglianza iconografica (pur evocabile) quanto piuttosto un'assonanza, richiamata dalla gestualità del motivo compositivo.

Si trovano accostati, anche nel caso dei vasi, figure schematiche, geometriche, aggregazioni di punti ecc., in composizioni apparentemente caotiche nelle quali il senso da cogliere non è tanto la singola rappresentazione o la composizione stessa, quanto il gesto dell'accumulare (che sulle pareti dei vasi non è evidentemente in progressivo divenire).

Volendo esemplificare (contrapponendo un'arte accumulativa ad un'altra estetico-compositiva) potremmo citare un qualsiasi esempio di feticcio. Il suo significato, anche estetico, è il risultato dei riti susseguitisi nel tempo, riti le cui tracce non sarebbe possibile eliminare (nella loro presenza fisica di patine, incrostazioni, manufatti ecc.) senza distruggere il significato complessivo della manifestazione, come ci appare nel momento stesso in cui la guardiamo o come ci è giunta dal momento in cui è stato interrotto il processo di accumulo che ne caratterizzava la continua creazione in itinere.

### Bibliografia

CALEGARI GIULIO e LUCIE BADJOURM TIDJOUOUNA

2003 Information préliminaire d'une nouvelle localité d'art rupestre au Togo: la grotte peinte de Djepieng, *Archeologia Africana*, saggi occasionali, Milano.

EIWANGER JOSEF

1995 Felsbilder des nördlichen Togo, *Beiträge zur allgemeinen und vergleichenden archäologie*, Bonn.

### Didascalie

Fig.1 Riparo di Djepieng : Gruppo di figure dipinte sul soffitto della cavità.

Fig.2 Riparo di Djepieng: Figure dipinte sul soffitto della cavità (particolare).

Fig.3 Riparo di Djepieng: Accostamento di figure schematiche e geometriche.

Fig.4 Riparo di Djepieng: Gruppo con personaggi e punti

Fig.5 Riparo di Djepieng: Gruppo di figure con tratti e punti.

Fig.6 Riparo di Djepieng: Figura antropomorfa e immagini schematiche-geometriche.

Fig.7 Riparo Tandaong 3: Antilope accostata a punti che potrebbero rappresentare una fonte d'acqua.

Fig.8 Riparo Djapiong-Tambieng: Gruppo di figure e segni sulla parete della cavità.

Fig.9 Nambouanga. Particolare delle pitture presenti nel riparo.

Fig.10 Nambouanga. Particolare delle pitture presenti nel riparo.

Fig.11A e B Due vasi in terracotta (gumbueru) dell'etnia Bariba. Questi vasi, offerti in dote, sono carichi di significati simbolici e rituali: il coperchio rappresenta il matrimonio, le decorazioni in rilievo raffigurano divinità, motivi zoomorfi simbolici o richiamano i doveri del matrimonio. I vasi sono utilizzati per contenere il burro di karité, presente in tutte le occasioni della vita e considerato l'unguento della dea-madre Bakesoba.

Fig.12 Riduzione grafica dello sviluppo dei motivi figurativi del vaso A 1-2-3 della figura 11.

*NdR: Sono pervenute solo le due illustrazioni che seguono.*







Fig. 1



Fig. 2



# L'arte in epoca precolombiana e la ceramica indigena dell'Argentina

Pier Antonio CASELLATO

L'arte precolombiana dell'America meridionale e soprattutto quella andina, è notoriamente molto ricca ma nasconde messaggi non ancora sufficientemente studiati e riportati alla luce. Lo studioso argentino prof. Jorge Fenandez Chiti (Buenos Aires) ha dedicato molti anni della sua vita allo studio della ceramica indigena, investigando la simbologia dei disegni e delle forme e gli aspetti tecnologici e raggiungendo risultati sorprendenti. I suoi studi fanno particolare riferimento alla ceramica indigena dell'Argentina del periodo dal 500 a.c. fino alla Conquista.

Chiti ha raccolto una importantissima collezione di pezzi archeologici, attualmente riuniti in un museo – privato ma aperto gratuitamente al pubblico – di cui egli si fa carico personalmente. La collezione, denominata “Corndorhuasi” ( dal nome di una delle più antiche culture precolombine) contiene 1400 pezzi di ceramica archeologica argentina di diverse culture e località.

Chiti ha pubblicato numerosi libri nei quali è riportata la testimonianza della grande varietà di immagini rilevate sui pezzi archeologici, arricchita da una lettura del loro significato, coerente con una visione globale della cultura indigena. Egli scrive:

“La mistica, lo sciamanesimo e la spiritualità indigena argentina possedevano una profondità ancora sconosciuta dalla storiografia ‘ufficiale’ e, in gran parte, dalla antropologia attuale. Tuttavia la sua cosmovisione fu elaborata durante dieci millenni da sciamani pampeani, amazzonici ed andini che crearono un complesso culturale integrato...”

La proposta di Chiti è affascinante perchè la cosmovisione implica numerose correlazioni e corrispondenze tra i suoi elementi, come quelle tra punti cardinali, i quattro elementi (aria, acqua, fuoco e terra), i colori della ceramica ed i principali simboli sacri. Lo spazio mistico, l'universo secondo le culture andine, risulta rappresentabile con un cerchio o un ovale nel quale la parte alta rappresenta il mondo superiore o trascendente (Hanan Pacha), quella inferiore il mondo sotterraneo o invisibile(Uray Pacha) ed al centro il mondo terrestre o visibile (Kay Pacha).

“Pacha” è il principio unico universale soggiacente a tutte le cose ed eterno. In esso si dissolvono tutte le cose visibili che ne sono una manifestazione illusoria.

I vasi ceramici indigeni possono essere sia sciamanici che funzionali. Tutti i disegni e simboli, siano essi incisi, dipinti o modellati nei vasi scultorei, costituiscono – secondo Chiti – un sistema integrato e coerente; ciascuno di essi può avere diversi significati o letture possibili.

Chiti recupera l'iconografia indigena, la classifica secondo cicli mitografici e ne rivela il profondo significato, penetrando la complessità della cultura precolombiana e delle pratiche sciamaniche. Per esempio: il serpente a due teste viene rappresentato ripiegato su se stesso a forma di S per significare la riconversione, analogamente al noto simbolo cinese Yin-Yang. Lo si trova tuttora semplificato in diversi prodotti artigianali andini (vedi scheda 1).

La “pacha mama” (madre terra o meglio madre del gran-tutto o essenza universale) è rappresentata in vasi scultorei antropomorfi (tipici della cultura Candelaria) Questi oggetti sono caratterizzati contemporaneamente da un interno non visibile ed un esterno visibile; in proposito Chiti fa rilevare che è una preoccupazione costante nella cultura indigena la connessione tra mondo interiore ed esteriore, cioè la relazione tra le diverse sfere della iperrealità (vedi scheda 2).

Il felino (Uthurungu = giaguaro, puma, tigre) è un'altra rappresentazione fondamentale e sciamanica della tradizione andina e amazzonica che Chiti scopre essere in collegamento con riti lunari, lo stato di trance, il viaggio sciamanico e in sintesi il mondo dei morti (vedi scheda 3).

Dallo scenario molto ricco di immagini e significati rappresentato e spiegato da Chiti nelle sue pubblicazioni, ho scelto solo questi esempi in quanto facilmente riscontrabili in un ambito precolombiano molto più ampio di quello argentino.



Da queste sintetiche notizie vorrei trarre due conclusioni che sono l'obiettivo principali di questa comunicazione:

- 1) Questi studi andrebbero maggiormente recepiti dal mondo scientifico e culturale, valorizzati, integrati e arricchiti da altri contributi, consolidati negli aspetti comuni e se si ritenesse necessario, modificati. Non dimentichiamo infatti che altri studi e testimonianze sono stati pubblicati su alcuni aspetti della iconografia e della religioni indigene. Cito ad esempio, lo studio dei simboli dei tessuti peruviani di Gertrud Solari. Perché infine non cercare i collegamenti anche con l'arte rupestre sudamericana, per lo più ancora non decifrata?
- 2) Che destino avrà la ricca collezione di Chiti – un vero patrimonio dell'umanità – così come quelle di altri musei privati, talvolta concepiti e gestiti con una concezione ormai superata per cui si rischia di perdere un giorno le tracce del contesto di provenienza di ogni oggetto, se già non si sono perse. Una istituzione internazionale può promuovere programmi ed aiuti finalizzati alla conservazione di questo patrimonio affidato alla buona volontà di poche persone, anche se ubicato in paesi con difficoltà economiche.

Figure

Fig. 1, 2. Foto della collezione Codorhuasi del prof Chiti tratte, su suo suggerimento, dal suo sito internet ([webs.sinectis.com.ar/condorhuasi](http://webs.sinectis.com.ar/condorhuasi)).





Scheda 1:

**SERPENTE A DUE TESTE**

Pag.1 di 2



**Iskay Purajuma  
Amaru**  
(serpente bicefalo)  
disegno stilizzato sul  
collo di un'urna  
ARGENTINA  
Cultura Belén  
(1000- 1400 d.C.)  
Collezione



**Serpente bicefalo**  
disegni ripetuti attorno  
ad un pezzo ceramico  
ARGENTINA  
Cultura Belén  
(1000- 1400 d.C.)  
Collezione  
Condorhuasi (\*)

(\*) Jorge Fernandez Chiti – LA SIMBOLICA en la ceramica indigena Argentina – Ed. Condorhuasi - Tomo1

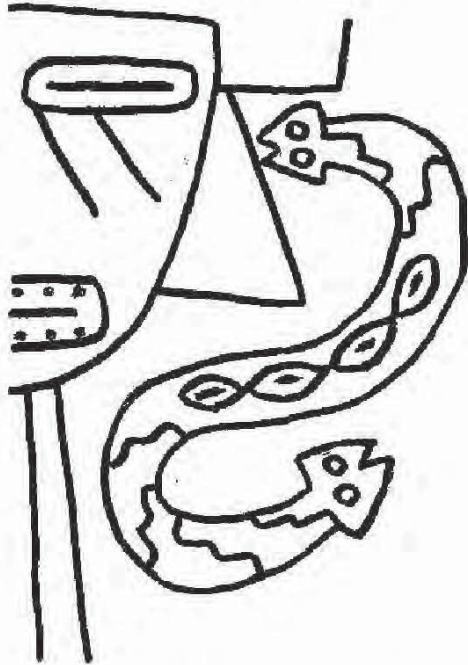
Nota: L'opera monumentale del XVI sec. scritta da Bernardino de Sagun "Historia General de las cosas de Nueva España" (testo edito da Porrúa – Messico 1992) è basata sulla documentazione in lingua messicana raccolta dagli indigeni. Rappresenta una vera enciclopedia della cultura messicana precolombiana. -Nel libro XI capitolo 3.14 riferisce: - In questa terra c'è un serpente con due teste; ..... in ciascuna di esse ci sono occhi, bocca e denti e lingua;...ha quattro righe nere sul dorso, quattro rosse su un lato e quattro gialle sull'altro. Va verso entrambe le parti, talvolta guida una testa, talvolta l'altra..... -



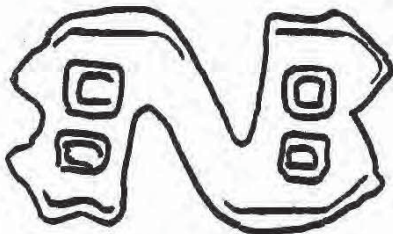
Scheda 1:

## SERPENTE A DUE TESTE

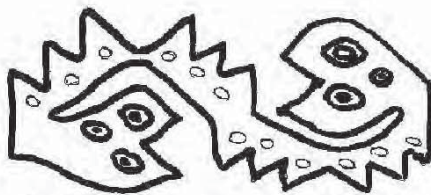
Pag.2 di 2



Particolare con  
Serpente bicefalo  
da un disco di bronzo.  
(diam. cm39.5)  
Santiago dell'estero  
ARGENTINA  
Cultura Belén o Santa  
Maria  
Collezione Guido Di  
Tella. <sup>(\*)</sup>  
(1000-1400 d.C.) <sup>(\*\*\*)</sup>



Serpente bicefalo  
da una striscia  
ornamentale di tessuto  
PERU  
Costa centrale,  
II Periodo Intermedio  
(X-XV secolo)  
Collezione Alvigini  
(Biella) <sup>(\*\*\*)</sup>



Serpente bicefalo  
crestato da una  
bordure di tessuto  
PERU  
Costa centrale,  
II Periodo Intermedio  
(X-XV secolo)  
Collezione Alvigini  
(Biella) <sup>(\*\*\*)</sup>

<sup>(\*)</sup> Danièle Levallé, Louis G. Lumbreras - L'America precolombiana - Le Ande - Ed. BUR Arte

<sup>(\*\*\*)</sup> Biblioteca del Congreso Nacional Arte Milenario Indoamericano - Museo Nacional de arte decorativo (1975)

<sup>(\*\*\*)</sup> Antichi tessuti Peruviani - a cura di Laura Laurencich Minelli - Electa





Scheda 2:

**PACHA MAMA**

Pag.1 di 2



PACHA MAMA  
 Scultura in ceramica a  
 forma di vaso  
 ARGENTINA  
 Cultura Candelaria  
 (500 a.C.- 1000 d.C.)  
 Collezione  
 Condorhuasi (\*)



PACHA MAMA  
 Particolare di una  
 scultura in ceramica a  
 forma di vaso  
 ARGENTINA  
 Cultura Candelaria  
 (500 a.C.- 1000 d.C.)  
 Collezione  
 Condorhuasi (\*)

(\*) Jorge Fernandez Chiti – LA SIMBOLICA en la ceramica indigena Argentina – Ed. Condorhuasi – Tomo 2



Scheda 2:

**PACHA MAMA**

Pag.2 di 2



Vaso antropomorfo  
 Che rappresenta una  
 figura femminile  
**COLOMBIA(?)**  
 Culture precolombiane  
 dell' Area Intermedia  
 (VI-XVI secolo)  
 Raccolta precolombiana del  
 Castello Sforzesco di Milano  
 (\*\*)



Vaso antropomorfo  
 stile Candelaria che  
 rappresenta una figura  
 femminile  
**ARGENTINA**  
 Rinvenimento recente in fase  
 di studio.

(\*\*) Musei e gallerie di Milano - Museo d'Arti applicate - Raccolta Precolombiana –  
 Antonio Aimi, Laura Laurencich Minelli – Ed. Electa



Scheda 3:

FELINO

Pag.1 di 2



Felino su ascia  
cerimoniale sciamanica  
Incisione su ceramica grigia  
ARGENTINA  
Cultura Aguada  
(800-900 d.C. ca)  
stile Ambato  
Collezione Condonzani (\*)



Sillusapa (felino)  
inciso su ceramica  
grigia  
ARGENTINA  
Cultura Aguada  
(800-900 d.C. ca)  
Collezione  
Condonzani (\*)

(\*) Jorge Fernandez Chiti - LA SIMBOLICA en la ceramica indigena Argentina - Ed. Condonzani - Tomi 1 e 2.

Scheda 3:

FELINO

Pag.2 di 2



Felino facente parte  
di un insieme  
ornamentale

PERU  
Cultura della costa  
centrale  
(1500-1800 a.C.)  
Cultura Moche  
(800-1000 d.C.)  
Collezione Condonzani (\*)



Felino facente parte  
di una fascia di  
fessure.

PERU  
Cultura Paracas-  
Necropolis Nazca  
(IV sec a.C. -  
IV sec d.C.)  
Raccolta Precolombiana  
del Castello Sforzesco di  
Milano (\*\*\*)

(\*\*) Artificio tessile Peruviano - a cura di Laura L. Auricchi Minelli - Electa  
(\*\*\*) Musei e gallerie di Milano - Museo d'Arte applicata - Raccolta Precolombiana -  
Antonio Ami, Laura L. Auricchi Minelli - Ed. Electa





# La navigation de pierre: une représentation du voyage sur les stèles armoricaines du Ve millénaire

Serge CASSEN

## Resumé

De nouveaux enregistrements et l'analyse formelle de quelques gravures du Ve millénaire ont permis depuis le début du siècle de réinterpréter les figures fondamentales, jusqu'ici indiscutées, du corpus néolithique breton. Le couple oiseau-cétacé et l'image phallique érigée sur les plus grandes stèles s'inscrivent désormais dans un ensemble cosmogonique de première importance où symboles, mythes et histoires réelles se mêlent inextricablement.

La révision d'autres signes classiques aimerait cette fois plaider en faveur de la représentation d'une navigation fabuleuse, cohérente avec nos positions antérieures, dont elle sera un prolongement logique. Une première prise en compte du légendaire et de l'hagiographie bretonne permettra de saisir, au final, la plausible et très longue persistance d'une constellation d'images ouest-européennes.

## Introduction

Nous avançons qu'il est aujourd'hui possible d'investir une stèle armoricaine du Ve millénaire d'un ordre de significations, au même titre que le langage ou qu'un système de parenté; c'est-à-dire un ensemble d'opérations destinées à assurer, entre les individus et les groupes, un certain type de communication.

Une tâche première sera dès lors de clarifier cette communication, en Morbihan, où un tel ordre nous semble accessible au traitement "archéologique" de l'information. Qui est l'émetteur, qui est le récepteur, et quelle est la relation existant entre ces deux acteurs ? Enfin, pourquoi tout se déroule-t-il devant la mer? Qu'est-il représenté sur une stèle gravée d'Armorique? *Un symbole* d'action présent et immédiat. *Un mythe*, expression d'un passé imaginaire. *Une histoire*, témoin du passé réel.

Les trois cas sont connus comme peut l'être la conjugaison des trois sens. Et chaque strate conjugue ses signes. Et dans tous les cas, ce que nous avons appris des linguistes, c'est que les signes pris un à un ne signifient rien, que chacun d'eux exprime moins un sens qu'il ne marque un écart de sens entre lui-même et les autres. Car il n'y a de sens que dans la différence, et tout système de signification est un système de relations qu'il nous appartient désormais de rechercher.

C'est de tout cela dont il sera question, partant de stèles ici présentées comme un monde peuplé d'esprits, d'hommes, d'animaux et de choses.

## 1. Un renversement de perspective

De telles exigences placées en préambule nécessitent de modifier les schémas pré-établis, car aucun ne concorde avec l'idée même que nous nous faisons du passage à l'agriculture et à l'élevage sur la façade atlantique de l'Europe. Aucun ne peut sortir conforté d'une analyse un tant soit peu poussée de la confrontation entre des sociétés aussi contrastés que chasseurs-pêcheurs d'un côté, fermiers et artisans du mode de vie agricole de l'autre. Et cet « art » rupestre, considéré dans la littérature archéologique, en est le révélateur négatif très efficace et très impitoyable.

Même dans un monde onirique ou féerique, la force ne dérive pas de la gratuité : elle vient de la cohérence. Voici la cohérence d'une situation historique déterminée dont il s'est agit en premier de construire la légitimité.

- *En plaçant tout d'abord les signes en question au tout début de la chaîne de compréhension, ou du moins en une participation égale de l'intrigue historique, et non plus en fin d'exercice, dans l'ordre désinvolte du*



superflu ou de l'inexplicable, dans une matière moins noble que la production céramique typologisée ou qu'un sous-système technique lithique qui, tous deux, garderaient seuls trace de chronologie et de repas domestiques accomplis, et qui, d'expérience, entraînent moins au casse-pipe de l'image interprétée.

- *En pensant ensuite les stèles dans leur matière et leur position.* Les stèles qui communiquent dans l'avenir et dans le passé, avertissent ou commémorent. La stèle qui exige une attitude, contraint l'image réelle ou imaginaire de celui qui utilise l'espace. La stèle comme frontière et seuil entre deux états, deux espaces, deux mondes, est cependant capable de fusionner : la commémoration annule seule l'avertissement quand celui-ci est méprisable ou superflu.

Mais s'ajoute alors une autre question préalable: pourquoi soudain la *verticalité* dans l'établissement d'une telle communication ? Sans aucun doute: pour *résister* par un redressement. Car établir un seuil dans l'espace, c'est une manière universelle d'afficher une insoumission, une résistance et une réaction, en révélant une action efficace pour contrer et séparer.

Pour activer cette volonté du redressement en prolongeant son corps, cette volonté de ne pas se soumettre, de résister – contre une sensation, et contre l'Autre – la *matière* choisie sera dès lors de la plus haute importance. Alors le corps dur qui disperse tous les coups est le miroir convexe de notre énergie, tandis que le corps mou en est le miroir concave, nous souffle Bachelard. Le *complexe de Méduse* énoncé par ce philosophe est une colère pétrifiée, une volonté d'hypnotisme méchant qui aimerait d'un mot et d'un regard commander autrui aux sources même de la personne. Matière et symboles donnent à réfléchir... Sur une pierre se bâtit parfois une Eglise...

- *En reprenant enfin les systèmes d'enregistrement,* bases fondamentales de nos enquêtes que date chaque progrès technique depuis l'origine de la discipline. Par les procédés d'acquisition de l'image numérique et du traitement par micro-ordinateur qui font sourdre les traces infimes imperceptibles jusqu'ici (Cassen, Vaquero 2003b). Par la restitution des chaînes opératoires d'extraction des pierres et de réalisation des gravures (Mens 2002)

## 2. Une analyse des formes et des choses

Aujourd'hui encore, l'archéologie établie reconnaît et manipule les figures suivantes: la hache (outil et bien de prestige), la crosse (insigne d'autorité), la charrue (outil), la femme (divinité) et les animaux cornus (auxiliaires domestiques).

- *La Déesse-Mère.* Transformons en premier une déesse en une saleté vers laquelle il en coûte de regarder. Une déesse de la fertilité ? Une déesse de la beauté ?... Une déesse échevelée, aux grandes oreilles... La « Déesse-Mère », « l'Idole en Ecusson ». Ce qui la représente, la représente énorme ; elle occupe toute la stèle au Mané Rutual. Si elle dérive d'une image antérieure, quelle est cette image ? Si elle est déesse, elle doit être femme, belle ou déformée, mais son genre doit être explicite. Qu'un graveur réalisant avec succès en Bretagne des vaches et des haches échoue d'une telle manière dans la représentation de la pure beauté n'est pas acceptable. Ce n'est pas la beauté, l'essentiel de cette déesse gigantesque. Les attributs sexuels sont toujours présents dans la représentation de la féminité. L'exagération des fesses, vagin et seins sont des raccourcis qui existent depuis les premières représentations.

Nous ne reconnaissons dans cette silhouette ni la femme, ni la déesse. Elle est la silhouette de quelque chose d'aussi universel qu'incommode : un pénis, représenté érigé, face à l'observateur (Cassen 2000b). Le phallus sur la pierre redouble la stèle, redouble son intention, redouble son image captée intuitivement depuis toujours: une érection.

- *La Hache-charrue.* Transformons en second un outil de paysan en un monstre. Combien surprenante est la charrue qu'on nous montre sur quelques stèles de la région. Nous ne trouverons pas l'objet en fouille, ou la représentation qui pourraient être mis en comparaison ou qui pourraient être interprétés comme une origine.

Son emplacement strictement côtier, le parallèle avec un autre motif de la péninsule Ibérique, et une minutieuse analyse formelle ont transformé l'instrument agricole en une bête marine, le cachalot (Cassen, Vaquero 2000 ; pour le cétacé indéterminé, Cf. Whittle 2000). Sa bosse, sa queue en perspective, son souffle, sa tête quadrangulaire et son pénis déployé sont abstraits comme tout animal difficile à voir.



- *La Crosse*. La crosse pastorale, voire épiscopale, parfois encore faucille ordinaire du moissonneur, se cantonne au rôle d'insigne d'autorité de la divinité tutélaire, et partage avec la hache polie – elle aussi trop limitée dans son action au seul bûcheron défricheur des champs - une ligne graphique en apparence tout analogue : manche droit et volute recourbée, tous deux désignant de concert, depuis le XIXe siècle, un mode de vie paisible puisque agricole.

Mais c'est avant tout une arme de chasseur conduit à se déplacer, c'est un outil composite idéal. Dans bien des sociétés, l'arme de jet, le « boomerang » devient arme des conflits guerriers avant d'être fréquemment relégué à un rôle « sportif » à l'instar de la chasse aux oiseaux (Cassen 2000c). Plus généralement, il est d'un grand bénéfice pour un préhistorien de suivre pas à pas le détail d'un procès par lequel il ne s'agit plus de représenter dans l'Antiquité un simple chasseur mais le protagoniste de chasses mythiques, non plus une arme révolue mais un insigne mythologique (en Etrurie, par exemple, avec le *lituus*). Redoutable d'efficacité aux mains du chasseur adroit, nous savons désormais que sur les parois peintes ou gravées de l'Australie et de l'Afrique, de l'Europe à l'Amérique, la crosse de jet semble invariablement passer d'une représentation « en action », au cœur d'une séquence narrative, à la figure ostentatoire. Et qu'il se répète, ici et là, un processus de transformation irrésistible faisant évoluer l'arme fondamentale qui atteint à distance, la plus simple qui soit avec la pierre jetée, vers l'emblème hiératique, insigne de statut. Une arme qui deviendra insigne de roi divin par le fait même, peut-être, qu'elle ne fait pas couler le sang.

- *Le Cornu*. Ce signe en Bretagne est d'une acceptation si généralisée, depuis tant de temps, sur un modèle si abondamment sollicité et autour de gravures tant de fois relevées, copiées et publiées à une telle échelle internationale, qu'il faudrait un motif bien puissant pour la contester.

Ce motif déterminant est né de la découverte sur une stèle, en Locmariaquer (Morbihan), d'un oiseau « levé », en plein vol, la tête tournée vers l'extérieur, superposé à un filon de quartz blanc (Cassen, Vaquero 2003b) sur lequel nous insisterons davantage. Au-dessus de l'oiseau, une crosse immense, également traitée en champlevé, lui barre la voie montante, une forme dont il fut inventorié dans la région des objets de morphologie semblable, de taille comparable (Petit Mont, Er Grah, etc.), mais fort éloignés de notre identification présente puisque rangés par les archéologues dans la catégorie des « cornus », d'autres cornus.

Une première approche empirique nous a permis d'évaluer les grandes coupures dans la multitude des oiseaux, avant même d'évoquer dans le détail les familles distinguées par les ornithologues. Au final, la seule confrontation possible fut celle opposant les colombidés aux corvidés. Mais à l'encontre de ces derniers, ni la forme du bec, impressionnante dans sa longueur et sa courbure, ni le vol, qui s'apparente parfois à celui des rapaces (le grand corbeau), ne sont décelables à Locmariaquer. Le vol du corbeau freux et de la corneille est en revanche assez varié et fréquemment observable, quand ils volent en groupe et se poursuivent, et l'on doit bien admettre que ce rabattement des ailes en un arrondi semblable à celui du Bronzo est en effet une figure que l'on pourrait retenir, parmi tant d'autres, quand les corbeaux freux « jouent » entre eux en exécutant boucles, chandelles et piqués tournoyants. Mais il n'en reste pas moins vrai que ni la corneille, ni le freux ne laissent entrevoir de gouvernail aussi droit, de tête aussi ronde, de bec aussi court que la représentation gravée nous l'indique. Notre choix s'est donc porté vers les colombidés, en particulier vers le pigeon ramier migrateur. Et pourtant, un choix en contradiction avec une stèle désignée en breton par la « Pierre du Corbeau Levé » (Cassen, à paraître)...

Mais quoi qu'il en soit de l'espèce, si maintenant un oiseau aussi clairement identifié que celui du Bronzo a joué un rôle pour le moins déterminant dans le bestiaire mythique du Néolithique armoricain, à l'image du cachalot son parèdre marin, nul doute qu'une démarche scientifique impose désormais, et selon un parcours de la pensée cette fois inversé, d'en retrouver les occurrences cachées dans d'autres signes mal compris. Car une représentation d'une telle importance dans notre schéma interprétatif, unique en Bretagne, ne peut demeurer isolée.

Dans l'ensemble des signes inventoriés (cachalot ; bovin et ovin ; serpent ; cornu ; lame de hache, et hache emmanchée ; crosse ; arc et flèche ; hache engagée ; phallus), nous éliminons d'emblée le phallus et les animaux, en incluant le serpent qui, même stylisé, semble impossible en première analyse à confondre avec l'oiseau. Les objets, unanimement reconnus, ne feront pas non plus partie des prétendants (haches, arc et flèches). D'où, par soustraction, nous faut-il évaluer : la hache-engagée, et le cornu.

La première est, à bien réfléchir, une assez difficile composition de laquelle il ne ressort, en tout cas, aucune morphologie de volatile. Le second est d'une acceptation si généralisée, depuis tant de temps (Galles, Mauricet 1863 ; Déchelette 1908), sur un modèle si abondamment sollicité et autour de gravures tant de fois relevées, copiées et publiées à une telle échelle internationale, que nous aurions réellement mauvaise grâce





à la contester afin qu'elle s'accorde à de nouvelles prétentions. Et pourtant...

Un bucrane de bovin ou de bovidé, voire de cervidé, intègre systématiquement deux éléments graphiques signifiants : une paire de corne, et une « tête ». Aucune représentation de par le monde ne déroge à cette règle, et la région italienne d'accueil de ce symposium ne peut contredire cette assertion, lieu historique par excellence pour ce type de représentation.

- La « tête » peut être réaliste, ou carrée et massive, ou au contraire réduite à un trait vertical;  
- les encornures peuvent se limiter à des angulations simples ou au contraire se développer en une hyperbole valorisante, tout en passant par l'exacte reproduction du « cornu » morbihannais.

Rien de cela dans le corpus armoricain où le signe en question ne présente aucune analogie structurale avec le graphisme des « cornus » véritables jusqu'ici inventoriés. Nous prétendons en conséquence, dans cette recherche logique et cohérente prolongeant la découverte du Bronzo, que la seule solution/adéquation possible au fameux signe « cornu » est une représentation d'oiseau figuré de face, en vol, ailes déployées et portantes.

- *La Hache*. Non plus simple outil d'abattage de la forêt primaire inviolé, mais avant tout arme nouvelle de défense et d'attaque, qui agit en percussion *lancée*, en envoyant hors de soi avec force, provoquant le choc d'un corps contre un autre corps. Elle fendra d'autant mieux que le coup porté est violent. Les copeaux rejetés font le bruit éclatant, la fulgurance des coups fait la lame s'échauffer, la hache brusque et impétueuse agit et s'exprime sans retenue. Voici l'intense pouvoir d'action et d'expression d'une arme/outil sonore et brutale, retentissante, tonitruante et tumultueuse.

Et là où l'on nous désigne la stylisation poussée d'une herminette, bien souvent il faudra y reconnaître la présence de l'Homme (Mané Lud – Péquart, Le Rouzic 1927), c'est-à-dire sa figuration cruciforme selon une disposition universelle du corps statique quand les jambes sont jointes et que les bras sont tendus dans les directions latérales et opposées de l'espace, vers la droite et vers la gauche, et non pas selon la figure de « l'orant », bras levés au ciel et jambes écartées par une ouverture semblable et symétrique du corps, un corps qui ne s'oriente plus de la même façon. « L'Homme de pierre », à nos yeux, pourrait être ce semblable (Gouletquer 2001).

### 3. Un nouvel ordre de significations, un autre type de communication

- Ces signes gravés sont l'expression d'un mythe, message sur le monde, sur la vie et la mort, et parce qu'il suppose l'adhésion à la parole entendue, il exprime à la fois le savoir et le croire des sociétés orales (Rivière 1997).

- Le mythe raconte une histoire sacrée, renvoie parfois à une histoire réelle et subit dans ses transformations les aléas de l'histoire vécue.

- Un mythe qui va assurer la coupure dans l'indifférencié, pour que l'*être* soit, en séparant par un système d'oppositions.

- Ici, en bord d'Océan, dans un ordre renversé de la pesanteur, un cachalot sorti survolant de l'inconnaissable s'affronte aux armes des humains et aux animaux des hommes (Table des Marchand);

- tandis qu'une crosse en pleine poussée descendante de sa frappe assommante entrave une voie au pigeon terrassé venu d'un au-delà de l'horizon méridional (Men Bronzo);

- dans le même temps, un phallus gigantesque s'oppose par la pointe du gland au tranchant actif de la lame de hache non emmanchée (Mané Rutual).

Voilà des images contraignantes énonciatrices des hiérarchies et du pouvoir, mythes cosmogoniques répondant aussi à l'interrogation : qui sont les plus puissants : dieu ou ange ? homme ou animal ?... Tant de mythes étiologiques légitiment l'ordre de la souveraineté... Car le monde du commencement est aussi le monde du gouvernement... Elaborée par notre activité symbolique, la transcendance est l'*image* projetée de ce désir si partagé de puissance, et l'aveu de notre impuissance. Le dieu, les dieux, c'est d'abord le pouvoir, valeur essentielle et attribut de la divinité, que symbolisent une aile, une dent, une corne, un météore, une hache, un boomerang.

### 4. Une représentation du Voyage : fabuleux, mythique, ancestral, fondateur

L'analyse du détail graphique, en résumant pour la Bretagne, nous place face à l'expression d'un mythe selon deux manières de représenter les sujets:

- *figurations statiques* : animaux debouts (bovin et ovin aux membres rigides), hommes debouts, fixés (tous les motifs cruciformes symétriques), phallus érigés sur pierre dressée, lames de haches non emmanchées



(tranchant vers le haut ou vers le bas, lames verticales);

- *figurations dynamiques* : animaux en mouvement (cachalot sautant, pigeon volant, oiseaux en formation groupée), hommes dans leurs embarcations (dont l'orientation est systématiquement donnée par un personnage dominant, debout à la proue), objets sous apesanteur (la crosse et la hache emmanchée, figurées penchées afin de présenter leurs parties actives en fonctionnement suggéré, dirigées vers le bas, aidées en cela par leur chute et leur inertie).

Il y a donc une question d'espace dimensionné en jeu dans ces représentations, et une question d'emplacements dans l'espace donné.

D'une manière générale, on le sait, parmi tous les emplacements reconnus en société, certains d'entre eux ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui *se* trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis. Ces espaces qui sont en liaison avec tous les autres, qui contredisent pourtant tous les autres emplacements, sont de deux grands types et nous reprendrons ici la classification de M. Foucault (1994):

- Il y a d'abord les *utopies* qui sont les emplacements sans lieu réel. Ce sont les emplacements qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée. C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société, mais, de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement irréels. Une île Fortunée, une terre des Bienheureux.

- Il y a également des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, M. Foucault les appellera, par opposition aux utopies, les *hétérotopies*.

Ainsi le bateau, morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer et qui va jusqu'aux fins du monde chercher ce qu'il recèle de plus précieux, bref le plus grand instrument de développement économique, certes, mais encore mieux, la plus grande réserve d'imagination, le navire, c'est l'hétérotopie par excellence.

Mais qu'il s'agisse d'utopies ou d'hétérotopies, seul le mouvement impulsé anime ces emplacements en leur donnant un sens, tout comme la contrariété les fixera. Cinétique suggérée dans les représentations, déplacements effectifs dans la réalité<sup>1</sup>; des mouvements distincts dans la synchronie, des mouvements comparables sur l'axe diachronique:

- *ascensions métaphoriques*, contrariées, d'animaux en provenance de l'extérieur, d'un ailleurs mythique, issus d'un inconnu: le cachalot et le pigeon ramier, bêtes « totémiques » et psychopompes, migratrices et sauvages au long du rivage, finalement divinisées quand elles finissent par ressouder une société indigène ébranlée, unanimement d'accord pour en faire leur victime émissaire (Cassen, à paraître);

- *courses utopiques, et puis trajets et jaillissements hétérotopiques* des hommes héroïques en leurs embarcations orientées vers un au-delà plein de félicité, mais aussi de leurs armes réelles affichées sur l'écran minéral, et encore de leur sexe érigé, paradoxe du mouvement statique pour stopper l'intrusion d'un Voyage en miroir;

- *ébranlement historique* des plantes (céréales), des animaux (ovins) et des objets (hache polie à glace en provenance des Alpes, céramique imagée importée d'Europe centrale), enfin des normes nouvelles et désirables adoptées au début du Ve millénaire, partagées entre Villeneuve-Saint-Germain par le continent et Episcardial par l'océan (Cassen 2000, 2003);

- *pénétrations comparés* lors de l'évangélisation/colonisation de la Bretagne, au VIe siècle, quand un saint *Colomban*, parti comme l'irlandais saint Brandan avec douze compagnons sur le vaste océan, transportant dans son navire une dalle d'autel, devra faire face sur le continent non seulement à des « pierres-idoles » mais encore à un coquin de corbeau; tandis qu'un saint *Cornille* présidera aux destinées des plus grands sites d'alignements de stèles en Armorique-sud littorale, un héros capable de pétrifier les soldats-menhirs de la Rome païenne rangés en ordre de marche alors qu'ils tentaient de le renvoyer à la mer.

Où l'on pressent quelque chose d'inextricable dans ce processus d'opposition, de confusion consciente ou involontaire, de superposition d'un légendaire populaire autant que sacré induit par l'Eglise sur un fonds beaucoup plus ancien, où une mémoire incommensurable pouvait rappeler l'atterrissement d'un Roi et le



déplacement réel et héroïque de pierres en ortho-gneiss pesant plusieurs dizaines de tonnes (Le Roux 1997 ; Cassen, Vaquero 2003) qui, elles aussi, et les premières dans l'Histoire, avaient franchi au Ve millénaire une eau séparatrice, bien avant les « saints » irlandais, gallois ou bretons, eux-mêmes lointains échos de Bran « le Corbeau », saints combattants arrivant au creux de leurs vaisseaux de granite (Merdrignac 1993), et tous étrangement visités par une Colombe...

\*\*\*

#### Voyage de Bran

....

*Il viendra une armée sur la mer pure,  
vers la terre ils viennent en naviguant ;  
ils rament vers la pierre visible  
d'où viennent cent musiques.*

....

(*La navigation de Bran, fils de Fébal*; traduction de C.J. Guyonvarc'h)

#### Note

(1) L'emplacement des tertres galiciens étudié par J. Vaquero Lastres (1999) passe aussi par la perception du mouvement qui anime les formes du relief et donne accès pour le voyageur de passage à une perception métaphorique de l'espace topographique funéraire autant que signalétique dans un espace humain bien réel et parcouru par tous jusqu'à nos jours.

#### Bibliographie

- Bachelard G., 1947. *La Terre et les rêveries de volonté, essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Ed. José Corti.
- Cassen S., 2000a. La question de la " néolithisation " : un choix de scénarios historiques à l'échelle européenne et régionale. p. 567-592. In : *Eléments d'architecture (Exploration d'un tertre funéraire à Lannec er Gadouer, Erdeven, Morbihan. Constructions et reconstructions dans le Néolithique morbihannais. Propositions pour une lecture symbolique)*. Chauvigny : Editions chauvinoises, Mémoire 19, 815 p.
- Cassen S., 2000b. La Forme d'une déesse. p. 657-681. In : *Eléments d'architecture (Exploration d'un tertre funéraire à Lannec er Gadouer, Erdeven, Morbihan. Constructions et reconstructions dans le Néolithique morbihannais. Propositions pour une lecture symbolique)*. Chauvigny : Editions chauvinoises, Mémoire 19, 815 p.
- Cassen S., 2000c. La crosse, lacrosse. p. 683-688. In : *Eléments d'architecture (Exploration d'un tertre funéraire à Lannec er Gadouer, Erdeven, Morbihan. Constructions et reconstructions dans le Néolithique morbihannais. Propositions pour une lecture symbolique)*. Chauvigny : Editions chauvinoises, Mémoire 19, 815 p.
- Cassen S., 2003. Importer, Imiter, Inspirer ? Objets-signes centre-européens dans le Néolithique armoricain. *L'Anthropologie*, 107, p. 255-270.
- Cassen S., 2005 (à paraître). Un pour tous, tous contre un... Symboles, mythe et histoire à travers une stèle morbihannaise du Ve millénaire. In : *Testart, Barry, Brun (dir.), Pratiques funéraires et sociétés*. 12-14 juin 2003 (UMR 5594, UMR 7041, Labo d'Anthropologie sociale, Collège de France ; Centre de Recherche et d'Etude du Patrimoine, Sens).
- Cassen S., 2005 (à paraître). Pigeon-vole ! Re-connaissance d'une gravure armoricaine du Ve millénaire. *Bull. Soc. Préhist. Française*.
- Cassen S., Vaquero J., 2000. La Forme d'une chose. p. 611-656. In : Cassen (Dir.). *Eléments d'architecture (Exploration d'un tertre funéraire à Lannec er Gadouer, Erdeven, Morbihan. Constructions et reconstructions dans le Néolithique morbihannais. Propositions pour une lecture symbolique)*. Chauvigny : Editions chauvinoises, Mémoire 19, 815 p.
- Cassen S., Vaquero J., 2003a. Le Désir médusé. In : Guilaine (dir.), *Expressions symboliques, manifestations artistiques du Néolithique et de la protohistoire. Séminaires du Collège de France*, Ed.





Errance, p. 91-118.

Cassen S., Vaquero J., 2003b. Construction et deconstruction des surfaces sur les temps. Enregistrement et représentation de stèles gravées. Le Bronzo, Locmariaquer et Vieux Moulin, Plouharnel (Morbihan). *Rev. Archéo. de l'ouest*, p. 109-125.

Déchelette J., 1928 (1908). *Manuel d'Archéologie préhistorique et celtique. I - Archéologie préhistorique*. Paris : Lib. Picard, 1928, 1992.

Foucault M., 1994. *Dits et écrits*. Tome IV (1980-1988). Paris : NRF, Ed. Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines), 1994.

Galles R., Mauricet A., 1864. *Étude sur le Mane-Lud en Locmariaquer*. Vannes : Imp. Galles, 1864.

Gouletquer P., 2001. Rêves de pierre. p. 135-144. In : *La pierre en Basse-Bretagne : usages et représentations* (dir. J.Y. Eveillard), Cahiers de Bretagne Occidentale, n°18.

Le Roux C.T., 1997. Et voguent les menhirs ? *AMARAI Manche Atlant. pour la Rech. Archéo. dans les îles* 10, p. 5-18.

Mens E., 2002. *L'affleurement partagé. Gestion du matériau mégalithique et chronologie de ses représentations gravées dans le Néolithique moyen armoricain*. Thèse de doctorat (nouveau régime), Université de Nantes, 3 vol.

Merdrignac B., 1993. *Les Vies de saints bretons durant le haut Moyen Age*. Rennes : Ed. Ouest-France université.

Péquart M., Péquart St-J., Le Rouzic Z., 1927. *Corpus des signes gravés des monuments mégalithiques du Morbihan*. Paris : Éd. A. Picard, 1927.

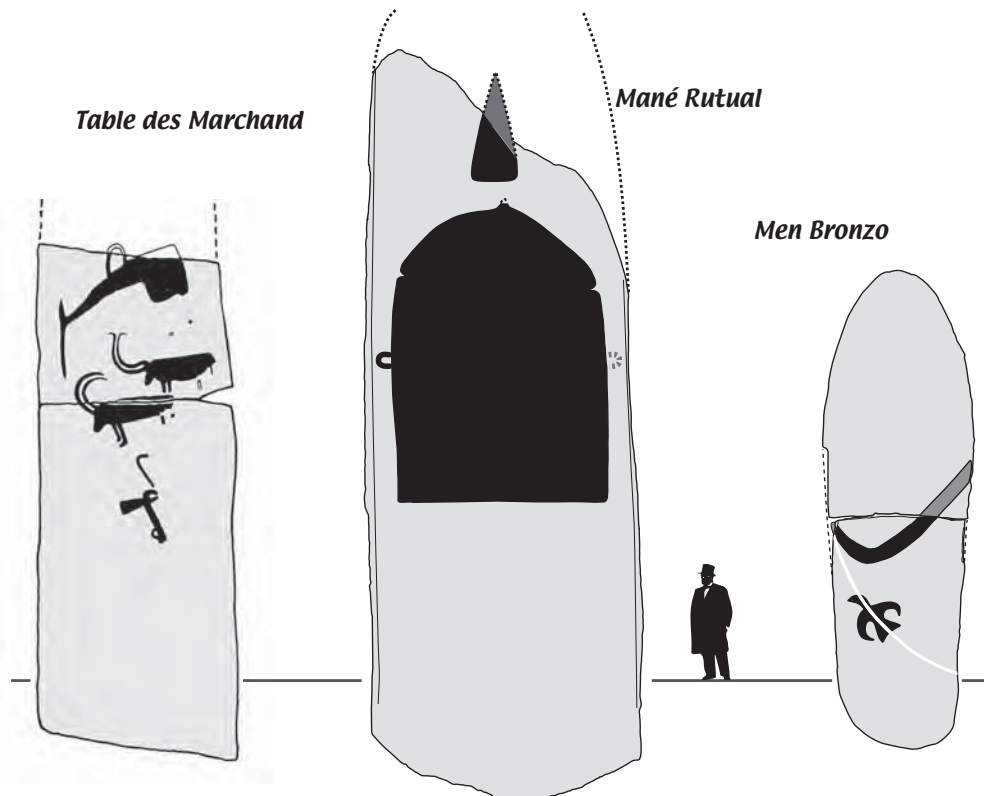
Rivière C., 1997. *Socio-anthropologie des religions*. Paris : LiB . Armand Collin/Masson, 2003.

Vaquero Lastres J.L., 1999. *La Configuration de l'espace dans les sociétés ayant bâti des tertres funéraires dans le nord-ouest Ibérique*. BAR, International Series, S 821, 1999.

Whittle, A.W.R. 2000. Very like a whale : menhirs, motifs and myths in the Mesolithic-Neolithic transition of north-west Europe. *Cambridge Archaeological Journal*, 10 (2) : 243-259.

#### Footnotes

<sup>1</sup> L'emplacement des tertres galiciens étudié par J. Vaquero Lastres (1999) passe aussi par la perception du mouvement qui anime les formes du relief et donne accès pour le voyageur de passage à une perception métaphorique de l'espace topographique funéraire autant que signalétique dans un espace humain bien réel et parcouru par tous jusqu'à nos jours.



# Mystical icons of Lanjia Saora: a primordial tribal art tradition of India

Somnath CHAKRAVERTY

It is an established fact that India has a rich heritage of classical art. However, its indigenous primeval art tradition being practised by isolated tribal communities scattered over obscure areas render it inaccessible to global exposure and appreciation. Tribal art, in general, represents a distinct tradition of its own. Primeval tribal art with its archaic features resembles prehistoric and ancient rock art, which is widely concurrent in the same region. On the contrary, folk art in India is largely a representation of the peasant society and their culture where combinations of both classical forms with primeval elements of art forms coexist in different proportions. The synthesis of classical and primeval elements exists in different proportions in its ideological context, thematic content also in the technique involved. The tribal art representing most archaic features are mostly languishing in nature and that fascinating area of culture is yet mostly unexplored and lacking appreciation of the elite connoisseurs of society as well as being almost unknown to the outside world.

In the constitution of India, a special provision exists for providing economic and other benefits to a selected number of tribal societies – better known with the constitutional term ‘scheduled tribe’. Besides ensuring a provision for providing economic benefits, the right for protection of traditional tribal culture is now also being considered as a national policy. Promotion of tribal culture and their art is essential for preservation of this great national heritage from extinction.

But the motivation for continuing tribal art tradition can be successful only when the art remains an indispensable part of the tribal universe. Views of Saora life and their social-cultural practices are the basis of their art practices. However, tribal art tradition seems to be more purposive but its technical simplicity adds a special dimension to its aesthetics. Thus it is more rhythmic, vibrant and has a unique mode of non-verbal communication across generations. But, such art practices are found only in isolated pockets inhabited by preliterate tribal groups.

## Preliminaries

The Saoras or Savaras are one of the most ancient autochthonous tribal groups of India. The word “Savaras” is mentioned in ancient Indian epics – ‘The Mahabharata’ and also in the ‘Puranas’ and other early Sanskrit texts. These tribal groups inhabit the forest-clad mountain region of Eastern Ghat, particularly in Koraput and Ganjam districts in southern Orissa. In the enumeration of Census of India, Saoras are considered as scheduled tribe with various names such as Savar, Saura, Sabara and Saora etc. According to 1981 census, the total Saora population in Orissa was 370,060 with concentrations in the districts of Ganjam (69,201), Koraput (45,940) in south and in Sambalpur district (107,697) in north Orissa.

The Saora dialect is classified under the Austro-Asiatic linguistic group and is included in the southern Mundari family of languages. Linguistically, the Saora, Kharia and Juang dialects are closely related to each other. The Saoras do not have any traditional writings of their own and communicate their ideas largely through oral tradition.

The Saoras do not belong to a homogenous tribal community as they consist of several endogamous divisions, based on occupational specialisation, traditional form of dress, and other cultural specialisation. The principal sub-tribes are – Jati Savara, Arsi Savara, Kindal (or basket maker) Saoras, Laura (or blacksmith) Saoras, Kumbi (or potter) Saoras, Suddha Saoras, Jara-Savara, Gontra (or bell metal worker) Saoras and Lanjia Saoras. The Lanjhia Saora is the most primitive among all of the above-mentioned sub-tribes (Behura and Misra, 1984). Their neighbours identify them as ‘Lanjia Saora’ or the tribal group with



a tail. The traditional dresses of intricately designed loincloth that the men wear have a tail-like appendage hanging from their backside. Among Saoras, each sub-tribe has independent customs and political authority. Economic and social relations between different sub-tribes are absent and each group functions as an independent and an isolated social unit since intermarriage is strictly taboo.

The Lanjia Saora villages are concentrated in the inaccessible forest and mountainous region of the Pootasingi area of the Gunupur sub-division in Koraput district, and in Serango near the Parlakhemundi town of Orissa. The traditional icon or wall paintings – the Saora term for such icon is *idital* or *anital* – for them is synonymous of a written script or an alternative medium of expression. The forest habitat of the mountain ranges is covered with thick vegetation that is mainly populated by sal, asana, dharua, mohua, chakunda and nimbu. The under wood species are plenty. Bamboo bushes, various grass and creepers are also present there. Wild animals are abundant in the forest tracts where elephants, tigers, leopards, bears, hyenas, jackals, sambars, spotted deer, barking deer, rabbits, rhesus monkey and snakes of different species are not rare.

The Saora villages are mostly located on the hillock or rocky wasteland for maximum utilisation of arable land. Villages are mostly clustered and houses are arranged in linear fashion on both sides of village roads. Each village has several small hamlets mostly inhabited by the families from the same lineage. An average number of about sixty families live in a large village. An earthen platform and a wooden pole are erected at the entrance of every Saora village. It is also included a thatched shed representing *Bato-devata*, a god protecting the village alley, *Tangarsum* and other deities.

The Saora houses are rectangular shaped with considerable height. The Saora houses are mostly single-roomed but more or less spacious, while the presence of large buildings with several rooms, a long porch and a wide courtyard signify that they are economically comfortable. The houses are built on raised mud platforms and the walls of the house are made of stone pieces and plastered by red coloured earth. The roof is thatched with straw or grass. Inside the single room, a raised wooden platform is used to keep agricultural implements and other household items. This room is used for sleeping, cooking as well as storing grains, seeds and other agricultural products. The hearth is placed in one corner beside the wall. At the other end, drinking water is stored in earthen pots and kept on a mud-built platform. The wall close to this platform is generally selected by the Saoras to paint *idital* or icons. The icons are generally rectangular in shape and mostly painted in white. To the Saoras, the icons are the seat of their deities and the painted part of the wall is covered by pots, swords and symbols of tutelary gods. Hanging over the painted wall there are also baskets with sacred objects, including bones of sacrificed buffaloes and sometimes even bones of their departed ancestors. Baskets containing seeds, dried fruits, and vegetables are also covering the painted part of the mud wall. Baskets, gourd vessels, clothes, umbrellas, bows and arrows, swords, spears and sometimes guns (whose possession distinguishes prosperous families) are all hung from the ceiling. The houses of wealthy families have wooden doors sometimes containing carved figures on it. Sometimes several icons are painted side by side on the wall as offering to different deities in successive periods for varied purposes. Every year Saoras repaint their wall with red lateritic clay but refrain from altering any part of the icon(s) drawn on the wall. They do not cover their icons until those fade away with time. As the Saora room is also used for cooking and has no vents or windows, the regular smoke soon taints the painting done in white colour and the artwork gradually turns indistinct. During field survey, it has been shown that Saora icons are visible on the wall for a maximum period of only five years.

The Lanjia Saoras satisfy a major part of their need for material culture by procuring raw materials easily available within the forest and hill environs. They prepare mats from palm leaves and manufacture bamboo or cane baskets. Containers and tumblers for drinks made from dried gourd are often decorated with incised figurative design. They extract oil from various edible and non-edible varieties of seeds with a wooden press. The ingenuity of Saoras is also conspicuous in their traditional system of shifting cultivation. In fact they are principally cultivators. They practice both shifting hill cultivation and settled-type of cultivation by terracing on the hill-slopes. In Saora dialect shifting hill cultivation is known as 'Bagadachas' in which each 'Birinda' or family has the same lineage or a common ancestor (Behura and Misra, 1984). In terrace hill cultivation, paddy is the principal crop. In addition to that, ragi (*Elusine cococana*), biri (*Phaseolus mungo*), kulthi (*Dolichos biflorus*) and varied types of minor millets are produced in relatively dry fields in the upper limit of the hill slopes. In shifting cultivation, the usual types are different varieties of millets and maize.



To the Lanjia Saoras of the Gunupur and Seranga areas, the forest is still a very important source of sustenance. They collect all edible fruits, roots and tubers, honey, timber and fuel from the neighbouring forest. The collected forest products are mostly used for their own consumption and to meet their own necessities, but mohua (*Bassia latifolia*) and other items procured from the forest are also sold in weekly village markets. Hunting has become more a sport than an economic pursuit. The traditional organised form of hunting has become rare and ceremonial in nature. Other than guns, which are rarely used, they hunt with long spears, swords, bows and arrows, battle-axes and hatchets for hunting games. Various types of snares and traps are manufactured and employed for trapping small animals, such as hares and birds. A wide range of defensive and offensive types of weapons, other tools and implements related to household jobs as well as of agriculture are well represented in the painted panels of Saora icon or wall paintings either in isolation or in combination with other human figures.

The traditional dress of the Saoras is quite distinctive. As mentioned above, the specific name of the tribe is Lanjia, which in Oriya means 'with tails'. In fact the lower garment of men is like a loincloth with a hanging piece of cloth in front and at the back resembling a tail. The end the cloth is embellished with bright red tassels. Saora women wear a short skirt-like, wrapped piece of cloth round the waist, which covers the lower portion of the body barely reaching the knee. Only during the winter season and on special occasions when women go outside the village, a piece of cloth is winded around the upper part of the body. The traditional Saora dress is colourful and is made from a coarse type of cotton yarn, which is woven by 'dom' or 'pano' – an untouchable scavenger caste living in the same locality. But the yarn is hand-spun by the Saora themselves. Saora women also adorn their body with necklaces made from metal, bead, horn, glass and gunja – a kind of small colourful rounded bead. The necklaces made by arrangement of coins are most valued by Saora women. Different types of wooden combs, hairpins, little rings on the nostrils, metal bangles, and spiral metal earrings are usual ornaments. The most distinctive item of their ornament is the unusually big rounded wooden plugs that hang from both ear lobes.

The Saora religion is complex and it is of great interest to the anthropologists for their empirical studies (Elwin, 1955; Vitebsky, 1993). The relation between Saora art and religion is the major topic of the present work, which was initiated earlier by Elwin (1955). The pantheon of the Saoras includes a great variety of gods and goddesses, referred to in their language as *sonum*, that are different in nature and are ranked with a distinct hierarchy. Each of them has a specific status and function. Each deity is worshipped in different periods of the year in different ways.

The *Kudanmaran* and *Kudanboi* are the male and female shaman, respectively. They also serve the villagers as physicians and diviners when asked to do so. The rank of *kudan* is just below the village priest or *Baiya*. To assist the *Kudan*, there are other types of shaman called *Idalmaran*, who take an active role during funeral ceremonies and in all such 'guar', that is rituals and feasts performed in the village. Both *Kudan* and *Idalmaran* perform sympathetic magic but the former is believed to have mastery over detecting the causes of diseases and curing it by supernatural means or sometimes simply by the use of herbal medicines, charms, amulets etc. In fact both *Kudan* and *Idalmaran* act as sorcerers, as they are found to sacrifice fowls, pigs, goats and buffaloes to satisfy the deities and possible malevolent spirits.

In Saora paintings besides several gods and goddesses, the ancestral spirits are also portrayed and revered. The majority of the Saora *Kudan* or sorcerers consider the souls of their departed parents and any other deceased relative or member of the same family as the principal guardian spirits.

### **Art work or pictographs?**

The *idital* or icons are painted on the inside wall of a room and just below the painting all the harvested crop is stored in baskets or piled up on the floor. It is understood that in the majority of Lanjia Saora villages the icons are prepared for five main reasons. These are: curing diseases, performing initiation rites of shamans, ensuring safe child birth and a good harvest, and performing name-giving ceremonies of both male and female children at an age between two and three years. The village sorcerer or *Kudan* plays an important role in guiding families when an icon needs to be painted. When facing uncertainty or experiencing severe constraints villagers generally consult the *Kudan* or shaman. He normally advises villagers to build an appropriate icon, which is believed to be the home or resting place of the deity concerned. The shaman, through rites and rituals first identifies the specific cause responsible for such disease or any other form of distress, then he recommends to appoint a *italmaran* or an icon-painter. The painters are men from the





same group, who are specialist artists with experience in such painting and have inherent supernatural power like shamans do. On an auspicious day, which is fixed by the 'Kudan', the painter visits the client's house and drinks liquor after offering it to the deities. He begins his work in a state of trance. He first draws the rectangular outline of the painting, divides the area into several horizontal segments or bands and after completing the entire structural process, starts the figurative drawings.

The paint that the Saora painters mostly use is white which is prepared either from rice-flour or ashes. In Saora language colours are called *Saibang*. The black colour is prepared from charcoal and lamp-black, the red colour comes from *sindur* or vermilion and blue from indigo powder. Yellowish clay and limestone are available in the hills and are collected and stored for further use. Most paintings are executed only with white colour, whereas the use of two or more colours for the same *idital* or painted seat of deities is rare. Bamboo-brushes are usual type of applicator used by Saora painters. Short, thin bamboo twigs are collected and one end is either chewed or bruised so that it becomes fibrous. The pigments are mixed with water and a kind of glue, made from tamarind seeds, is added as binding material.

The Saora icons are pictographic representation (Elwin, 1951) for oral narratives and therefore conceived to create visual effects. The principal aim of the artwork is praising the deity concerned by portraying scenes from both the mortal and the unseen supernatural world. The perception of the artist is largely influenced by existing pattern of beliefs and normative behaviour as practised in the Lanjhia Saora society. The overall uniformity in techniques and painting styles suggests the existence of certain conventions for items and themes. In Saora icon painting abstract or schematic symbolic motifs are hardly found. The entire ranges of figures are predominantly naturalistic in type. Animals and plants, tools, weapons and other items of material culture, human activities and other interactions are mostly restricted to their own sphere of culture and experience. To honour a deity, the Saora artist represents scenes of communal dancing with musicians in rows, men and women carrying pots and baskets containing various offerings to the deity. Animal sacrifices and such other activities are depicted in paintings that are performed in reality. The supernatural beings are portrayed as anthropomorphs with multiple heads and pairs of hands together.

Morphic types representing animals include three categories. The first one shows bees with beehives, lizards, pairs of copulating snakes, peacocks, ducks, other birds, tigers, hares, and groups of monkeys. In the second group of animals one finds scorpions, pair of bullocks, bison, deer, dogs and bears. The types of animals in the third category are even less: tortoises, fish and crocodiles. There are other animal species that are closely related to other morphic types: beehives on tree branches with honey bees all around and monkeys in jumping posture trying to collect honey.

The inclusion of so many wild and domesticated animals points to the fact that the Saoras were exposed to a variety of animal species, both malevolent and benevolent. Usually painted animals represent game, food items and otherwise useful species. The presence of predators, such as tigers, indicates fear of something. As explained by tribal artists themselves, most of the painted animals have a religious connotation, or are closely related to traditional myths and supernatural beliefs. The monitor lizard is considered as the favourite seat of *Eldasum*, a benevolent deity. A copulating pair of snakes is considered an icon for fertility and good omen.

The phytomorphic types also include a large variety of flora, but plants and trees are mostly used for ornament. The only exception is the shalpa tree or Sago-palm (*Caryota urcus*), which has an important role in Saora sorcery and icon painting. The sap of this tree is collected for preparing liquor that is offered to the deity and consumed by villagers during festivities. Field work has shown that the artists always perform the artwork only after drinking the same liquor. In other words, this *shalpa* tree is closely associated with their culture, especially concerning artwork and its association with religion.

The major anthropomorphs include copulating human pair, supernatural being with multiple hands or heads, group dances, and patients treated by witch doctors. Among them group dancing has the special aim of paying respect to the supernatural deities, therefore such figures are quite common. Regarding the treatment of diseases, as found in artwork, there is a close connection with sympathetic magic. It was observed that most anthropomorphic types are directly related to religious or supernatural activities. The portrayal of daily life in these icons is also prominent, but it refers to the afterlife of deceased ancestors in



the supernatural world.

Several items of material culture are also present in the artwork of Saoras. They can be included in three groups. The first group includes tools and weapons as swords, bows and arrows, shields, guns and spears. The second group of items are those used in everyday life, as combs, umbrellas, carrying poles and earthen pots. The third group represents musical instruments, as flutes, horns and drums.

With the advancement of urbanisation, the tribal belts have gradually shrunk in places. Consequently modernity slowly trespassed into the elemental life style of the Saoras bringing about considerable changes in their artistic expressions. Close proximity with urban life has influenced their imagination and led to the inclusion of modern communication systems, such as trains, buses or aeroplanes in their traditional artwork. This happened in spite of their conscious intention of distancing themselves from the direct influence of urban life.

Among morphic types, a human figure with material culture is an important combination. The common scenes are groups of musicians, people carrying pots, baskets and poles on the shoulder, and groups of soldiers holding guns and other lethal weapons; also human figures with chair and table in the process of writing a daily chronicle of the deity, men holding bows and arrows, women carrying pots on their heads, persons riding modern vehicles, and aircrafts with passengers, persons carried by palanquin bearers. The deities are either shown on horseback, riding elephants or seated on a palanquin. The servants of the god carry the deity on their shoulders. Considering the degree of urgency for treatment of diseases, or complication involved in pregnancy and childbirth, the deity is placed on a fast moving vehicle. Sometimes the deity is placed on a bicycle, a car, a bus, a train and even on an aeroplane. It may also be said that the imagination of the Saoras is neither too abstract nor very unrealistic, but intimately connected with the basic human realities and uncertainties.

As viewed in Saora icon paintings, the souls of deceased ancestors, both men and women, become associated with the gods of Saora pantheon. The souls of men are appointed by supernatural orders assigned individually to serve the deity either as a clerk, a *chaprasi* or bearer, a *sepoy* or an armed guard. Sometimes departed souls become the armies that protect the deity and ride on horses and elephants. The souls also serve the deity as attendant carrying offerings, such as rice, honey, fruits and tubers, or holding sacrificial animals like buffalos, goats and fowls. The soul of deceased women is believed to have transformed into dancers and singers for amusement of the gods. They also serve the deity as domestic servants engaged in various household activities including cooking and rearing pets.

Images in Saora icons include various scenes of daily life, such as ploughing in the field, elephant and horse riders holding umbrellas, hunting, and animal sacrifices. Elephant and horse riders carrying weapons are present in some cases. The gods and goddesses are not behaving in a way which may be considered as supernatural, but their strength and power are more than human beings.

In addition to the above morphic types, another category includes natural objects, such as the sun, the moon and the stars, with the frequency of moons and stars being lower than that of suns. These natural entities have not escaped the attention of Saoras, they came to realise the great importance of these objects in the sky in moulding their very existence.

As for several other tribal groups of India, Saoras have also maintained their own special social norms and religious beliefs, which are different from those of the Hindu and other cultures of India. For example, in the Saora religion, as portrayed in icon painting, supernatural beings are represented as anthropomorphic figures, rather than mythical characters. It is a historical fact that a Hindu king had invaded the Saora territory and forcibly taken possess of the Saora deity of fortune. Then the royal family of *Gajapati* of the kingdom of Puri had constructed a temple on the coast of Bay of Bengal and began to worship that tribal idol. The idol that the *Gajapati* kings had installed within the inner sanctorum is known as *Jagannath Dev* – meaning the Lord of the universe. For Hindus this deity is considered a reincarnation of Lord Vishnu. For centuries, the temple of Lord Jagannath at Puri is a renowned centre for the Hindu devotees who go there from different part of India. Even now, the descendants of Saora tribal priests are associated to that temple, and regularly perform certain rites and rituals uncommon to the Brahmin priests serving the temple. The



uniqueness of the icon of *Jagannath Dev* is the simplicity of its features. The idol has a large face with exaggerated circular eyes, a dark complexion, incomplete hands and no bottom part of the body below the waist. Such archaic feature of the idol is quite unmatched in Hindu religious iconography.

### References

- Archer, W.G. 1947. *The vertical man : a study in primitive Indian Sculpture*, London: George Aallen and Unwin Ltd.
- Behura, N.K. and K.K. Misra, 1984. "Saora social structure and development", in *Souvenir to commemorate 2<sup>nd</sup>. Annual summer camp of tribal students and farmers at Serang*, pp. 7-12. Parlakhemundi : Integrated Tribal Development Agency.
- Chakraverty, Somnath. 1986. Tribal Murals of Chhotanagpur. *The India Magazine of her art and culture*. 6(2) : 20-27.
- Doshi, Saryu 1992. "A tradition in transformation", in *Tribal India : Ancestors, gods and spirits*, pp. 1-12. Bombay : Marg Publications.
- Elwin, Varrier. 1951. *The Tribal Art of Middle India*. Bombay : Oxford University Press.
- Elwin, Varrier, 1955. *Religion of an Indian Tribe*. Bombay: Oxford University Press.
- Firth, Raymond, 1951. "The social framework of primitive art", in *Elements of Social Organization*. Edited by R. Firth, pp. 155-182. London : Watts.
- Ghosh, Asok K. 1984. "Significance of rock art in the light of ethnographic parallels", in *Rock Art of India*. Edited by K.K. Chakravarty, pp. 106-111. New Delhi : Arnold-Heinemann..
- Ghosh, Asok K. and Somnath Chakraverty. 1995. "Rock arts of eastern India and their bearing with local tribal arts : a cross-sectional study on continuity", in *India at the dawn of history*. Edited by Asok Daatta et al. Delhi : Agam Kala Prakashan.
- Haselberger, H. 1961. Methods of studying ethnological art. *Current Anthropolougy* 2 : 341-384.
- Jayakar, Pupul 1981. *The Earthen drum – an introduction to the ritual arts of rural India*. New Delhi : Publications division, Government of India.
- Layton, Robert 1977. "Naturalism and cultural relativity in art", in *Form in indigenous art : schematization in the art aboriginal studies*. Edited by P.J. Ucko, pp. 33-43. Canberra : Australian Institute of Aboriginal studies.
- Patnaik, N. (Ed.) 1989. *The Saora*. Bhubaneswar : Tribal and Harijan Research – Cum –Training Institute. Harijan and Tribal Welfare Department.
- Reddy, K.T. and S.K. Rao. 1992. Savara art : a model for an interpretation of prehistoric Rock art. *The Eastern Anthropologist*. 45 (4) : 385-393.
- Singh, K.S. (Ed.) 1994. *People of India – the Scheduled Tribes*. Vol.3. Anthropological Survey of India, pp. 607-611. New Delhi : Oxford University Press.
- Vidyarthi, L.P. and B.K. Rai. 1985. *The Tribal Culture of India*. New Delhi : Concept Publishing Company.
- Vitebsky, Piers. 1993. *Dialogues with the dead – the discussion of mortality among the Sora of Eastern India*. Cambridge University Press.

### Captions for illustrations:

- Fig: 1. Map of India showing the concentration of Lanjia Saora tribal population in Orissa.
- Fig: 2. Harvested crop accumulated on the thrashing floor near the hilltop and amidst the forest habitat.
- Fig: 3. Saora icon on the inside wall of their living room. Collected forest product is piled on the floor near the icon.
- Fig: 4. Saora icon on the wall and various types of seeds are hanging around it.
- Fig: 5. A female sorcerer under the painted icon concentrating her divine power to protect their granary and seeds stored.
- Fig: 6. A Saora icon with ritualistic paintings using various colours.
- Fig: 7. A Saora painter dressed in their traditional loin-cloth with a hanging tail like drapery at his back
- Fig: 8. Elephants are worshipped by Saoras and after annual harvest crop is offered to elephants. Such practice is portrayed in painted icons.
- Fig : 9. The lizard and the pair of copulating snake are believed to be the favourite seat of the deities as shown in their wall paintings.



Fig : 10. Icon painted for treatment and curing a person suffering from malaria.

Fig : 11. A female sorcerer and her patients waiting for the divine power towards curing diseases.

Fig : 12. Saonti – a Saora girl mastered sorcery and she performs rites and rituals invoking spirits believed as seated on the icon.

Fig : 13. Saora icon made for getting a good harvest from both plough cultivation and hoe cultivation respectively. The sword and the peacock feathers are integral part of saora ritual during painting of icon.

Fig : 14. Idaisum' – a Saora God with multiple hands and heads as represented in their painted icon ( bottom, right side ).

Fig : 15. A Saora icon.

Fig : 16. A Saora icon.

Fig : 17. Drying of seeds after harvest of minor millets.

Fig : 18. The shrine of 'Bato-Devta' or the benevolent God for the Travellers on the village road.

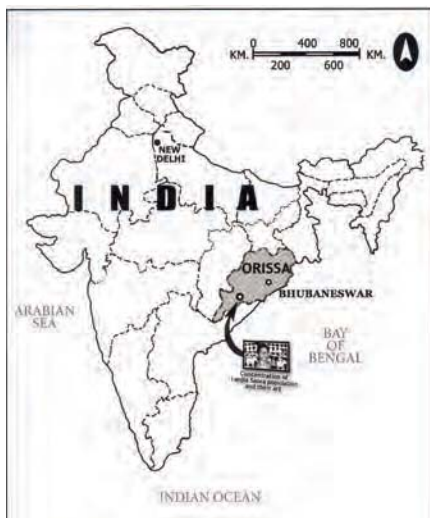


Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 3







Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10





Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14

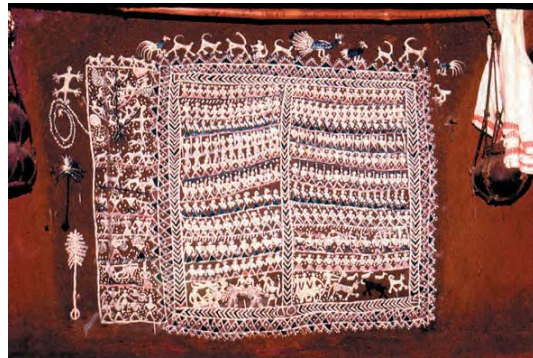


Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17





# Rock Art from Borneo: a comparative approach

Jean-Michel CHAZINE

## Abstract

Recent discoveries of an unexpected rock art expression in East Borneo have generated new questions about rock Art in South East Asia. The rock art, whose oldest sites predate the Austronesian dispersal that occurred 5,000 years ago, was scattered in several locations and often absent from many islands, which remains to be explained. The new findings demonstrate both strong similarities and differences from rock art already described in neighbouring regions. Thus question arose about the possible links, trends and influences which occurred since the end of Pleistocene. The originality of East Kalimantan rock art and its ethnographic interpretation is outstanding and deserves a special consideration within the huge literature of Australian and New Guinean archaeology.

The recent discovery of a new kind of rock art in the Indonesian part of Borneo has been a rather big surprise within the South East Asian context. Until that unexpected appearance, the only rock observed in Borneo came from a very few number of sites, mainly located in the North Western Provinces of Sarawak and Sabah. A single site had ever been quoted, in the South of the Western province of Kalimantan at the end of 19th century (Grabowsky, 1888) and seems to be similar to the one observed by the team of cavers in 1988<sup>1</sup>. This late contribution consisted exclusively of charcoal drawings (fig.1). Another single panel with figurative, but schematic, charcoal drawings, had been observed at the end of the 70s in the South of Palawan Island located in South Philippines (Peralta, 1979). The basic feature of these drawings and paintings let them be estimated to a maximum of 2,000 years, which led to correlating them to the late Austronesian and more probably, to the Dayak traditional periods. Apart from some funerary urns or “dolmenic” shrines within one area on the mountains of central Borneo, practically no petroglyphs had ever been observed so far in this island of South East Asia. Compared to the eastern islands of Insulinde (Sulawesi, Molucquas and Western New Guinea), rock art was almost non-existent.

One of the basic features attesting at least a prehistoric cultural context, is the presence of negative handprints. It is true that until our own discoveries in 1994, hand stencils had been observed only sporadically on the eastern side of the Makassar strait (Fig.2). Even then, the motifs and negative handprints found in some places of the Insulinde area, were logically attributed to the Austronesian influence (Ballard, 1992). This material was relatively late, not older than 5,000 years, and corresponded to the last large migration from continental South Eastern Asia through Taiwan. That Austronesian dispersal, mostly based on linguistic evidence than archaeological data, actually spread through the whole Pacific Ocean until Easter Island, Hawaii and New Zealand. That huge migration process was carried out by seafaring communities, later known as Polynesians. It is however clear that if some rock art practices had been introduced by Austronesians at the beginning of their migration, they had lost the essence of it long before reaching their final destinations. Drawings and light paintings do exist in those remote eastern regions of Oceania (Marquesas, New Zealand, Easter Island, etc), but if hypothetically related to those distant origins, Polynesian rock art has no more similarities with their art.

Due to the proximity of Australia and its huge and impressive rock art tradition, a link has been suggested between Aboriginal rock art and the one found in the eastern part of Insulinde. The most accepted idea was based on some reverse and indirect influence (Heekeren, 1972). This cultural transfer would have occurred – without involving actual human migrations – from Australian Aborigines towards less artistic populations, who were probably scattered between the northern coasts of Australia all the way to the Southwest Sulawesi Archipelago. This hypothesis had the main advantage of keeping the cultural and geographical separation



between Australian Aborigines and South East Asian communities. The implication that humans had not crossed the Makassar Strait was in agreement, by analogy, with the migration barrier of mammals, the Wallace Line, of which this strait represents the major portion.

The very first sighting in Borneo of negative handprints, then considered as real prehistoric paintings, is once again due to Fage's observation skill. It happened in 1994, during our common third survey expedition to East Kalimantan, while looking for archaeological remains at the entrance of a large cave, later named Gua Mardua. Ten years of expeditions and thirty additional decorated caves later, that totally unexpected discovery remains the pathfinder of what is now known as the typical East Kalimantan rock art style.

In the Gua Mardua cave, negative handprints were already present, scattered on different panels, although regularly associated in a surprising frieze, where simple motifs had been painted over the same hand stencils. Some animal figures were present apparently associated, or in vicinity of, negative hand prints (Fig.3). Some filiform and anthropomorphic figures, more or less associated in some places with irregular circular lines, completed the display (Fig.4). Although known by local bird nest gatherers, and visited since the 1970s by geologists (pers. comm. Cl. Bernard, 2000) and cavers (A. Sevraut, 1983), the paintings of that cave entrance had yet not been studied by anyone, probably because they were located at heights between 4.5 and 7 metres. The cave mouth itself is situated some 200 metres higher upon the cliff's foot, has a large opening and commands a wide view all around. On our first visit we recorded more than 30 negative handprints, while the number increased to 45 on the following survey. A rather high score when compared to the other few eastern Insulinde's sites, and a very high one, if compared to numbers recorded in Europe, even before the discovery of the Cosquer and Chauvet caves.

Tiny preliminary test by pit drillings through the surface, indicated that at Gua Mardua occupation had not been regular and did not correspond to any intensive dwelling or workshop activities.

These characteristics – high number of negative and overpainted handprints stencils, no dwelling nor workshop places and high location above the cliffs – has been confirmed at other sites, in some places even enhanced, and has precisely become the hallmark of this new type of rock art in South East Asia.

Although any discovery has a serendipitous component, specific conditions led to this initial finding. Firstly, the literature had assumed that there was no prehistoric, or at least "archaic" paintings west of the Wallace Line. Secondly, and equally importantly, my reading was that as a matter of fact that huge region of 500,000 square kilometres, attributed to the newly independent Indonesian State, was still an archaeological blank area.

Thus any comparative deduction had in fact to be transformed into an inductive hypothesis, a kind of remote interpretation. The nearest obtainable data were at least 1,500 km away for Borneo itself, or further for any other island located in the whole Nusantara archipelago. Initially, chronological links were the only available parameters to place the newly found paintings and the surrounding simple archaeological remains within extant archaeological knowledge.

In that part of the world, where Oceania overlaps with the South Eastern Asia, there has been, so far, one rather clearly defined border, which concerns the Austronesian diffusion outside their supposed original birth place, some 5,000 years ago. How contacts and exchanges did really occurred is still a matter of discussion among scholars, but it is nevertheless clear that, from the cultural point of view, it has marked the end of the Pleistocene and heralded the beginning of the Neolithic period.

The presence of rock art in that vast area was, and still is, so irregular that interpretations of its significance are obviously difficult. Nevertheless, the location of the 100 or more caves we discovered and described in East Kalimantan, 31 of which contain apparent paintings and drawings, shows some trends.

From our observations, that rock art is scattered within two areas themselves located in one larger one of about 100 by 40 km. Geologically it may be considered as concentrated inside the basin created by the two main ranges of the Mangkalihat mountains, one oriented W-E and the other one SW-NE. They generate two main rivers flows (Fig. 2) that are fed by irregular tributaries, whose courses demonstrate ongoing limestone erosion processes. The distance between that place and the seashore has not much changed during the variations in sea level of the Pleistocene/Holocene, i.e. during the last 20.000 last years. We will see later what suggestions one could make concerning the origin of these paintings.

Depending of the karstic environment which develops in these tropical areas, a specific erosion process produces generally conic steep dikes (Fig. 5), and three layers can be distinguished in the caves. The externally visible thickness of the Miocene coral limestone may be from 300 to 600 metres in height. The mean difference in altitude between caves is 50 to 100 metres. The youngest internal network of erosion galleries, corresponding to the lowest level and being located at the foot of the cliffs, contains most of the





dwellings and signs of daily activities. The intermediate level has a mixed content. It has mainly been used for storing various funerary items. They contain burials in jars for the oldest and wooden coffins for the late sub-recent “Dayak” remains. They correspond to secondary funerary practices and are linked to the ceramic tradition, which appeared after the arrival and/or influence of Austronesians (Fig. 6), dated in Borneo to about 3,500 years ago. With two exceptions, no paintings have yet been observed in these intermediate levels, otherwise devoted to funerary repository. Therefore, the paintings are present in the oldest cavities and cave networks, which correspond to the highest level.

It is thus clear that the choice of these particularly remote locations, being out of the daily active life, provides to these places, something like an hermitage status. These places were probably visited only rarely, and their paintings are not likely to have had the same function of those painted in rock shelters by Australian Aborigines, for instance (Flood, 1992, Morwood, 2002). The hypothesis that these were places for initiations or special rituals seems to be logical. If ritualistic communication was taking place through these images, they should have been hidden away, in order to enjoy “tabu” in remote caves.

At the moment we have no evidence left on the ground of fire being used, charcoals chips, food being cut with stone tools and consumed. If this will be confirmed, one should imagine that the rituals associated with those paintings were limited in time and complexity. They possibly included dances, chants, prayers and fasting in isolation. It is very unlikely that rituals were public and easily accessible to those not involved.

According to our observations, no paintings have yet been found in the dark parts of the caves. The farther ones from daylight are behind the first rock wall, not more. This would confirm that artificial light had not been or was not supposed to be used in these places.

We have some results from the technical analysis of these paintings. Colours can be sorted into four groups, which vary from bright red to brown-black. The oldest pigmentation applied on the rock is the bright red and it is often over-painted later by darker pigments. Small particles of hematite can be found on surface of the paintings and sometimes this mineral (red ochre) could have been extracted from the caves themselves. The first analyses conducted by the Laboratoire des Musées de France (comm. pers. Petit, 1995) revealed the presence of pure hematite. Samples of brown-black colour submitted to CEA/CNRS LSCE, did not contain any manganese nor charcoal (comm. pers. Valladas, 2000). The analysis of the deposit of calcite present over paintings from Ilas Kenceng has provided an extrapolated mean age of at least 10,000 years (Causse et al., 2001). The Pleistocene origin of at least the oldest negative handprints seems acceptable, as it is also confirmed by other arguments, such as the presence of extinct animal species (*Bos*, *Sus*, or giant tapir) that have been painted in some caves (comm. pers. Meijaard, 1999-2002). Moreover, no link has yet been found with motifs belonging to the generic Dayak traditions.

The constant presence, but irregular distribution, of negative handprints indicates that their function may have been more subject to variations than those usually suggested in the rock art literature. For instance, if the number itself may vary from one (still observable) to at least 365, the correlation with other motifs is plainly free. Links with other figures, both anthropomorphic and zoomorphic, do not follow any fixed pattern. The presence of other motifs than hand stencils may even be totally unnecessary. One group of twin caves (Gua Masri 1 & 2) which contains 120 and 140 handprints respectively do not have any other sign (Fig. 7). The cave that contains 365 prints (Gua Ham), has only one small animal representation, almost hidden in a small high niche. This free association of motifs shows that the practice of painting negative handprints on the walls/ceiling of some caves was probably considered sufficient by itself. Some deliberate dispositions show that these handprints might also have had an aesthetic purpose, particularly in the case of overpainted and connecting group of handprints. This appears, for instance, in circular dispersal of handprints, fanned dispositions, and more simply in straight lines of juxtaposed hands, as in the case of the Mardua’s and Ham’s friezes. The opposition of two hands (Figs. 7, 8, 9) is not rare (Gua Ilas Kenceng or Tewet) and in Masri they are three (Fig. 7 right).

The negative handprints from East Borneo present another peculiarity, by the fact that they are often overpainted. The motifs used characterise different paintings. The most complex ones are found in Gua Tewet, where we counted almost 30 different features (Fig. 10). About the significance of these different features, we observed a strong analogy with a grid probably linked with social or semantic meanings (Figs. 11-15). Body painting and tattooing practised today within traditional communities are vivid, contemporary examples of the need for identity and means to identify individuals.

The use of hand stencils is reinforced in some cases with lines joining two or even more different hand prints. Gua Tewet is the most impressive example, but Tamrin (Fig. 16) and Ilas Kenceng (Fig. 17) provide analogic dispositions.

The combination of three negative handprints linked together by a double curved line in a radiating pattern



is exceptional. Not only does this composition associates and let converge overpainted handprints to a central nod, but seemingly figurative anthropomorphic and/or zoomorphic motifs, are also included in the “story”. It strongly suggests a mythological theme, or a symbol for initiation; the shamanic function is more controversial.

An impressive association with botanical motifs is displayed in Gua Tewet (Fig. 18), where 7 negative hand stencils are linked together by some vine or root, bearing fruits or tubers. It presents a very strong analogy with the traditional South East Asian “tree of life”, a motif used in many domestic features within the Austronesian communities. Given the possible Pleistocene origins of these paintings, they could have possibly been the ancient inspiration of that local motif.

Anyway, this example shows how complex the variation may be, even when simple motifs are involved. That late component appears to be specific of the East Kalimantan rock art, although the “art” is there clearly and more probably of strong socio-cultural origin.

Negative handprints are able to create by themselves an aesthetic effect with their spatial distributions. Even the way the pigments have been blown over the hand was controlled in some cases to provide a special effect of perspective or special position of the hand (Fig.19). The simple reality of a simple hand was being twisted to created a more dynamic figure. The process of the artistic creation is not far from that artifice. If one adds that the hands have also been overpainted, which means that they have been given already an allegoric status, the deliberate intention of the author(s) is evident.

An even more spectacular example is the hand prints “posy” composition, blown under the ceiling in Ilas Kenceng, which is more than 8 meters high (Fig.20). The fully aesthetic presentation of the hands shows not only the desire of order and organisation, but within that circular action, an aesthetic intention is clear. This is also the obvious difference with other hand prints distribution elsewhere in the same region or even in the rest of the world. Here, hand stencils are not displayed in a random or disordered manner on the panels. Whatever has been the chronology of the painting process – immediate, synchronic or long lasting over the millennia – motifs have been applied in a regular way. A comparisons with figures in South American or Australian rock shelters (Cueva de Las Manos Pintas or Carnarvon Gorge, for example) is quite revealing. All these differences concentrated in the East Kalimantan rock art, let us wonder whether the function of painting negative handprints would have not been more complex or specific than otherwise thought. The existence of two cases containing only hand stencils might have been the starting point of symbolic expression. By adding and combining other features one could reconstruct the possible evolution the complete expressive style.

Considering negative handprints by themselves, as distinct from other figurative representations, leads to alternative explanations for their function. The common explanations of European and Australian hand stencils, is that they were land or personal markers, attesting human presence, as additional support or confirmation when associated with other figures. Here in East Borneo, it is almost the contrary: figure(s) sometimes complete the negative hand stencils, which are the dominant motifs.

Let’s now consider the operations involved in creating the negative hand print, which are totally different from positive hand paintings. The fact of applying the hand on a surface, filling the mouth with a special magic or powerful material, then blowing it over the hand, resemble the actions used in the healing process. The “imposition of hands” upon a sick body, followed by the spitting of medicinal or magic ingredients, completed by chants or spoken magic formulas, is a common practice within traditional hunter-gatherers, or even today’s settled communities. These practices are spread all over the world and use exclusively the hand as the common vector. The fact is that other motifs are limited in association with negative figures, even in Australian rock art, the primacy of the hand being attested everywhere.

Whether all the hand stencils represent a healing practice, presented in different cases, events or conditions, is far to be sure, but in some cases would make sense. No clear evidence has yet been found concerning shamanic practices associated with rock art, although historically shamanism has exited and exists. It is possible that before the arrival of Austronesians, some 5,000 to 3,000 years ago, shamanism has been associated with initiation and healing.

Last but not least, in Eastern Borneo’s rock art also displays classical paintings, besides negative hand stencils, although they present local unique characteristics.

For instance, the central panel in Gua Jufri (Fig. 21) shows dynamic anthropomorphs. They seem to demonstrate dancing gestures, bearing arms, tools or ceremonial sets. The chronology of the entire sequence has not yet precisely been studied, but the colours of paintings also vary from bright red to brown-black. Without any confirmed date yet provided, the complex group represented there, seems more recent than the hand stencils, even if we are still dealing with hunter gatherers. The central filiform anthropomorph



with a large head dress is also present in other caves (Gua Mardua or Gua Tamrin, for instance). Several subsequent phases seem to have been drawn on that panel, which seems to carry different meanings. If one gives credit to the theory of both functional and artistic meanings of rock art, the combination of subsequent elements, possibly spread along some millennia, would represent a desire of artists of leaving a lasting document of their concerns. Animals are represented expressively enough, although not enough realistically to be recognised. This would confirm the symbolic role of these representations. They might be purposely metaphoric, with a mixture of geometric and figurative motifs. A probably more recent panel from Gua Te'et (Fig.22) contains a dynamic representation of a dancer, warrior or possible leader-priest, bearing accessories. So far, these realistic figures are relatively rare.

One of our last discoveries in Gua Karim shows, instead, a large hive and a bees tree bearing many hives on its branches (Fig.23). The number of represented dots (more than 2,500, carefully counted by Fage) clearly indicates the importance of the action itself. There seem to be ritual dances, which have to be performed to create the favourable conditions for an event to happen. The animal on the left of the panel seems to be a giant tapir, a species vanished at the end of Pleistocene (comm. Pers. Meijaard, 2002). If correct, this would help to date the painting. By analogy, for Australian aborigines or even sub-recent Land Dayaks, living in West central Borneo (Van Gedes, 1959), bees tree and bees hives symbolise the return of "good days" after harsh periods. That cave and its representations would thus have been used for invocation or acknowledgement practises following difficult periods. That representation is still unique within the 30 or so decorated caves surveyed until now.

This last comment would apply to many of the decorated caves we have checked. Each of them contains common items with other caves but present also clear unique aspects. If these remote, isolated, hermitage-like caves are sites devoted to rituals, each of them would have had a specific role or function. Although that style of rock art is present over the area, the space concerned is so vast that these practices – paintings in remote caves – is not standardised as previously thought. If one thinks also that these practices have lasted for five or ten, or even more, millennia, it means that all the resulting paintings actually observed have been scattered along very long periods. Moreover, ritualistic activities in these places may not have been very frequent, perhaps they occurred once every one or two generations, like some ritual ceremonies from Melanesia, for example. This would explain the rather limited number of visual representations.

In the hope that other discoveries will follow, these data already provide a new insight in what it was considered an almost blank part of the archaeological world.

#### (Footnotes)

<sup>1</sup> I am definitely indebted to that peculiar adventurous caver and photographer who first observed charcoal drawings in Liang Kaung during a cavers trek through Borneo (Fage, 1988). He then invited me by chance in 1992 to join his Documentary expedition to West Kalimantan. The archaeological findings which I could gain there, induced me since, to extend my Oceanian research program to the seemingly still blank Borneo's prehistory.

#### Captions

(©LH.Fage/Le Kalimanthrope)

Fig. 1:Lg Kaung: Liang Kaung: The first charcoal drawings pannel found by LH. Fage in 1988, Müller range, West Kalimantan.

Fig. 2:Carte03: Late 2003' map with location of ornate caves.

Fig. 3: GMardua frieze: The first handprints from Borneo in a frieze with zoomorph figure from Gua Mardua.

Fig. 4: G.Mar2: Partial and concentric circles with symbolic motives from Gua Mardua.

Fig. 5: V.Aerienne: View towards the Mount Marang karst. Main caves entrances are in the frontal cliff .

Fig. 6: Urn.Kairim: Found in Gua Kairim, the biggest and most decorated «Lapita-like» funerary jar.

Fig. 7: Masri/ordi: Synthetic computer presentation of the main pannel from Gua Masri.

Fig. 8: Twt Mains op: Two «tatoed» opposite hand stencils in Gua Tewet.

Fig. 9: Twt2xmains cham: Two opposite negative handprints bearing apparently one of the classical shamanic symbols: the chevron line.

Fig. 10:Twt.Tab.Mains: Table of the 29 different overpainted hand stencils from Gua Tewet.

Fig. 11:IK-20: One of four differenciated overpainted negative hands from Ilas Kenceng.

Fig. 12: IK-17: id°

Fig. 13: IK-19: id°





Fig. 14: IK-20: id°

Fig. 15: Twt.4x mains diff: Four different overpainted negative handprints in Gua Tetwet.

Fig. 16: Tamrin-red: One of the linked handprints from Gua Tamrin (computerised).

Fig. 17: IK-Chem: The «initiatik trek» composed with three negative hand stencils linked together in association with anthropomorphic and zoomorphic features.

Fig. 18: Twt Gal\_red: The «tree of life» like pannel in Gua Tetwet.

Fig. 19: IK-Mains Biz: Two overpainted hands with unusual ankle curbs, simulating possibly some perspective.

Fig. 20: Ikbouquet: The esthaetical «posy» composition of handprints from Ilas Kenceng's ceiling (8m high).

Fig. 21: JufriNB1: The chronologically composite pannel from Gua Jufri.

Fig. 22: Te'et-NB: Figurative and dynamic charcoal representation from Gua Te'et.

Fig. 23: Remontage Karim: The gorgeous hive and the «bees tree» associated with the «tapir-like» (probably extinct at the end of Pleistocene) figure from Gua Karim.

*NdR: We regret that some of the illustrations could not be included.*

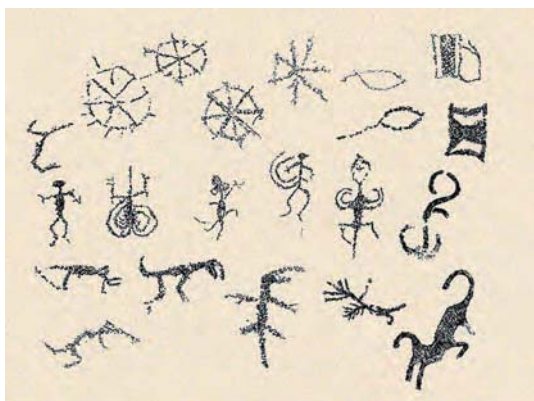


Fig. 1



Fig. 2



Fig. 4



Fig. 5





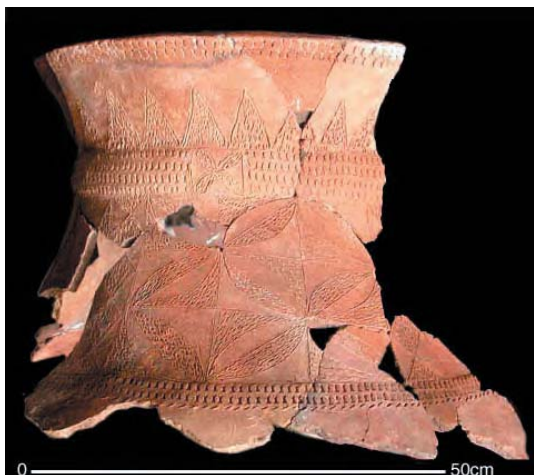


Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 12



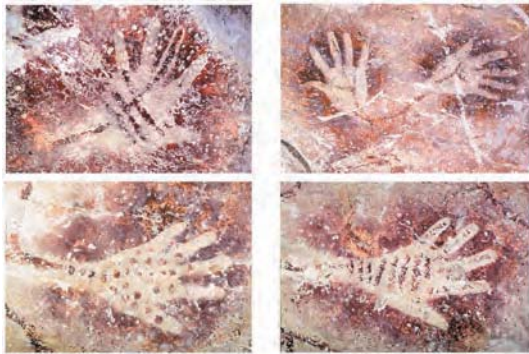




Fig. 13



Fig. 14



Que Tzetz (Quetzalcoatl), some of the symbolic handprints.

Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17

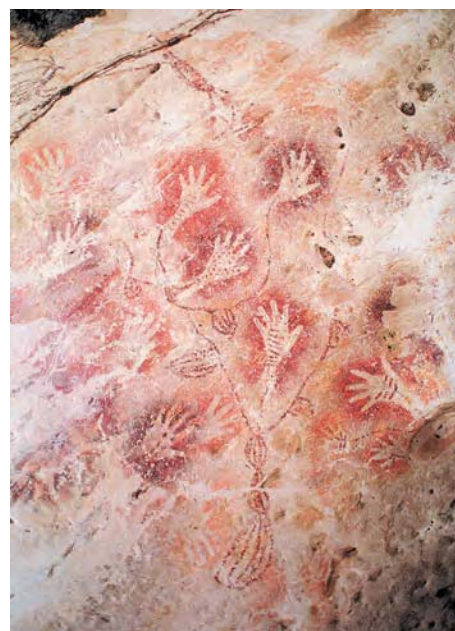


Fig. 18





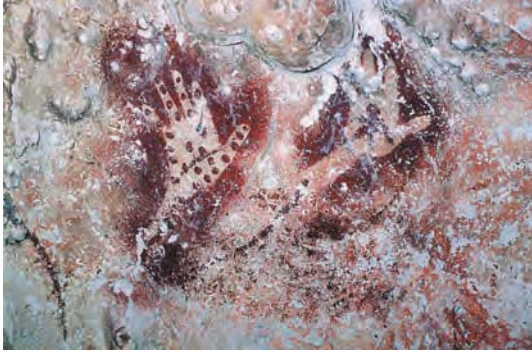


Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22

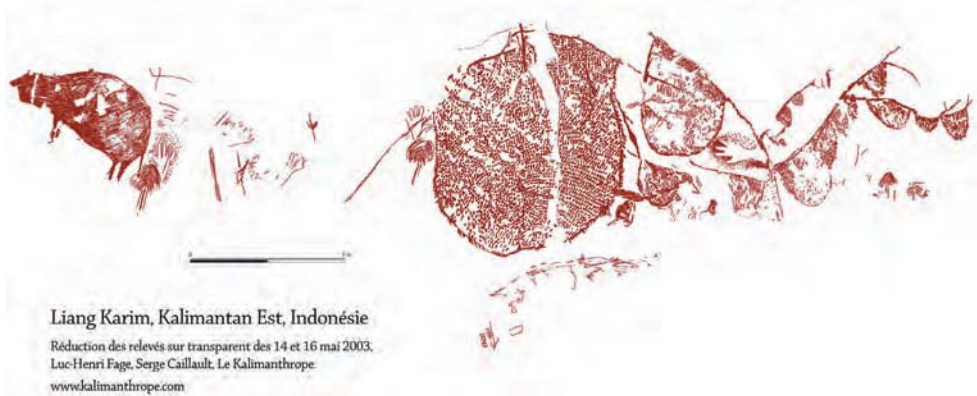


Fig. 23



# À propos de l'identité de signes géométriques pariétaux de l'âge du Bronze du Périgord (Dordogne - France) et du Val Camonica

Christian CHEVILLOT

La Dordogne est bien connue depuis le XIXe siècle en raison de ses nombreuses grottes à peintures et gravures pariétales paléolithiques, c'est le paradis de la préhistoire. Par contre on connaît moins bien les représentations pariétales plus tardives et notamment celles de la Protohistoire. Moins nombreuses et moins facilement identifiables, elles sont souvent passées inaperçues car le plus souvent associées à celles du Paléolithique ou n'ont pas été identifiées comme telles. Un exemple typique de ces associations se trouve dans la grotte de Rouffignac (Barrière, 1974, p. 185 - Chevillot, 1981, 1989, 2001 - Aujoulat et Chevillot, 1999).

Fort heureusement, la découverte récente d'une grotte parfaitement scellée depuis l'Âge du Bronze au lieu-dit «Les Fraux» à Saint-Martin-de-Fressengeas dans le nord-ouest du département de la Dordogne permet enfin d'affirmer que les populations de l'Âge du Bronze régionales ont elles aussi réalisé des manifestations pariétales, essentiellement d'ordre géométrique ou schématique (Aujoulat et Chevillot, 1989, 1990, 1991a, 1991b, 1999). Il ne s'agit d'ailleurs pas de gravures au sens où l'on entend au Val Camonica; ici, il s'agit surtout d'impressions (digitales ou avec un objet dur) ou d'incisions réalisées avec un objet tranchant. Mais il existe bel et bien, en Périgord, un art pariétal protohistorique, ce qui est nouveau et intéressant à présenter (Aujoulat et Chevillot, 1999 - Chevillot, 2001). Parmi les tracés observés dans la grotte des Fraux, au milieu de représentations schématiques se trouvent certains signes dont il existe des parallèles dans le vaste registre des gravures et incisions rupestres du Val Camonica ou de la Vallée des Merveilles et qu'il nous a paru intéressant de présenter ici.

## La grotte des Fraux

Cette grotte, découverte fortuitement en novembre 1989, n'a malheureusement toujours pas fait l'objet d'une étude exhaustive, pas même d'un inventaire, ce qui est regrettable. Nous n'avons même pas pu en faire encore un relevé topographique complet, ce qui est fort dommageable pour l'archéologie protohistorique. En effet, les vestiges tant mobiliers que pariétaux relevés dans cette grotte, apparaissent comme un ensemble majeur pour la connaissance de l'Âge du Bronze dans le Sud-Ouest et le Centre-Ouest de la France (Aujoulat et Chevillot, 1989, p. 39-44). Un de ses principaux intérêts est de présenter, pour la première fois en Périgord, et probablement en France, un milieu clos de l'Âge du Bronze, non pollué. Il n'existe aucune trace d'une occupation Paléolithique ou Néolithique ou postérieure à l'Âge du Bronze Final IIIa. Par ailleurs, il existe une importante association de mobilier céramique et métallique avec des structures (trous de poteaux, aménagements divers) et des manifestations pariétales qui se développent sur les parois et parfois le plafond. Enfin, l'occupation du site est relativement restreinte dans le temps, du Bronze Moyen 2 (Groupe des Duffaits) à l'Âge du Bronze Final IIIa (environ entre 1500 et 900/850 av. J.-C.), ce qui permet enfin de dater avec plus de précision ces gravures.

## 1. Le contexte géologique

Cette cavité s'ouvre dans un encaissant du Lias (Hattangien) situé au contact des terrains métamorphiques du Limousin et des calcaires qui s'étalent vers le Périgord au sud-ouest. Elle se situe dans un secteur fortement perturbé géologiquement puisque se trouvant sur la ligne de grande faille marquant nettement le changement de terrain entre le cristallin du Limousin et les sédiments calcaires du Périgord et du Bassin





Aquitain.

Le réseau se présente sous forme de deux branches principales d'une orientation sensiblement nord-sud. Ces deux galeries, qui partent de l'éboulis qui masque le proche d'entrée primitif, se développent sur une longueur explorée d'environ 500 m chacune, avec de nombreuses ramifications. Leur largeur varie entre 2 et 6 à 7 m pour une hauteur qui n'excède pas 4 m (Aujoulat et Chevillot, 1989, p. 40).

## 2. Le contexte chronologique

Suite aux visites que nous avons effectuées dans cette grotte, il nous a été possible d'observer un très abondant mobilier céramique en connexion avec des structures correspondant à des aménagements construits: trous de poteaux alignés, foyers, tas de céramiques brisées entassées marquant la bordure d'un aménagement bâti, réutilisation de bauges d'ours des cavernes avec trous de poteaux, etc. La vocation de ces structures, comme celles en relation dans la galerie de gauche, avec des bauges d'ours, reste à établir. Seule une fouille avec une étude complète du site pourra nous éclairer sur leur destination. Le mobilier métallique connu est pauvre, mais la fouille du site reste à faire. D'après ce que nous avons pu observer, il est concentré essentiellement dans une petite galerie en laminoir qui reli les deux galeries principales: torque en bronze torsadé à crochets, perles spiralées... De très nombreux ossements jonchent le sol et un poinçon a été repéré près d'une structure de combustion. Il n'est pas impossible que des ossements humains se trouvent dans cet ensemble. Parmi le très riche mobilier céramique (plusieurs dizaines de vases, souvent entiers et de grandes dimensions), et le mobilier métallique, aucun objet n'appartient à une période antérieure au Bronze Moyen et à une période postérieure au Bronze Final IIIa, ce qui semblerait indiquer un effondrement du porche d'entrée vers 900/850 av. J.-C., scellant ainsi cet ensemble exceptionnel qui reste à étudier.

## 3. Les manifestations pariétales

Les témoignages pariétaux anthropiques sont au nombre de plusieurs centaines d'unités, isolés ou associés. Il s'agit pour l'essentiel d'un art schématique linéaire géométrique: lignes parallèles, lignes brisées, chevrons, zigzags, contours scaliformes, etc., réalisés sur les parois argileuses très tendres. On remarque l'utilisation de divers instruments pour leur réalisation: lame métallique, doigts, poulie d'os animaux, bois, etc. Il existe aussi, dans un diverticule de la branche de droite, deux peintures noires. L'une représente probablement la figure très schématisée d'un homme, associé à des tectiformes et des chevrons verticaux. L'autre, à gauche, pourrait, avec quelques réserves représenter un quadrupède (cheval?), mais il est très endommagé et difficile à lire. Ces figures anthropomorphe et zoomorphe nous rapprochent plutôt de manifestations du Bronze Final III, comme on en connaît sur certaines poteries de la région, que du Bronze Moyen (Gomez, 2003). En ce qui concerne le reste des graphismes pariétaux observables, on s'aperçoit qu'il 'agit d'un domaine iconographique numériquement très vaste: plusieurs centaines d'unités graphiques dont les thèmes restent monotones et répétitifs (Aujoulat et Chevillot, 1989, p. 42). C'est un art schématique linéaire, qui regroupe les poncifs classiques de l'iconographie de l'Europe occidentale de l'Âge du Bronze, art qualifié de vieux style géométrique européen (Briard, 1987, p. 134) et qui depuis le Chalcolithique, va prendre le pas sur l'art concret. Les figures réalisées sur les parois, parfois sur les plafonds de la grotte des Fraux, représentent des lignes parallèles, des lignes brisées, des zigzags, des chevrons, des méandres, des contours scaliformes, scutiformes, etc. (fig. 1 et 2). Elles ont été tracées isolément ou de manière séquentielle (Aujoulat et Chevillot, 1989, p. 42).

## 4. A propos de certains signes des Fraux

Dans les ensembles thématiques observés, il est intéressant de noter la présence de plusieurs scutiformes, signe symbolique en forme d'échelle qui peut célébrer l'ascension vers le ciel ou l'au-delà, qui sont bien représentés sur les sites du Val Camonica (Arcà et Fossati, p. 121-123 - Fossati, 1993, p. 9-11 - Priuli, 1992, p. 32-33) et du Mont Bego (Priuli, 1984, p. 16. - De Lumley, 1995, p. 257-258, fig. 174 et 175). Ce sont surtout ces signes géométriques et quelques autres, qui par leur similitude avec ceux du Mont Bego et surtout du Val Camonica, qui vont retenir ici plus particulièrement notre attention.

## 5. Les scutiformes ou réticulés à cases des Fraux

En plusieurs points des deux galeries de la grotte des Fraux, mais surtout dans la grande galerie, on observe la présence de scutiformes. Ces signes sont qualifiés également de réticulés scaliformes à cases multiples (De Lumley, 1995, p. 265, fig. 182). Mais ils ne sont



pas positionnés verticalement comme c'est la coutume en Lombardie (Priuli, 1992, p. 33, fig. 77) ou au Mont Bego (Priuli, 1984, p. 16 - De Lumley, 1995, p. 257-258, fig. 174 et 175), mais horizontalement (fig. 1). Pourquoi cette différence, alors que le graphisme du signe est dans l'ensemble proche de ceux du Val Camonica ou du Mont Bego? La graphie de ces signes, tout comme d'ailleurs leur système d'organisation qui nous apparaît comme parfaitement élaboré, restent encore très hermétiques pour nous. Et pour comprendre leur genèse, leur système d'assemblage et leur signification, nous ne disposons que de faibles indices. Ce que nous pouvons noter, c'est l'étonnante similitude de ces signes entre le Périgord et le nord de l'Italie, à la fin de l'Âge du Bronze, mais dont le message nous échappe. Des signes, chronologiquement comparables, sont connus à la fin de l'Âge du Bronze dans le Centre-Ouest de la France. Mais il s'agit essentiellement de représentations sur céramiques, souvent très différentes de celles observées sur les parois de la grotte des Fraux (Zipf, 1996 - Gomez, 2003, p. 12, fig. 1). Par exemple, les scutiformes n'apparaissent pas dans le répertoire des décors et signes recensés sur les céramiques de notre région et on y retrouve de nombreux signes absents aux Fraux, notamment les anthropomorphes.

#### **6. Autres signes communs aux Fraux et au Valcamonica**

Sur le grand panneau situé à droite dans la grande galerie, on peut observer un assemblage de signes très curieux, surtout constitué de tracés verticaux réalisés à l'aide de la poulie d'un canon de bovidé, abandonné au pied même de la paroi, juste au-dessous des tracés (fig. 2). Et, au-dessus de cette large frise, de chaque côté, se trouvent des signes intéressants. À gauche, on remarque un signe carré, aux tracés débordants, recoupé par un trait vertical (fig. 3) connu également au Val Camonica (Priuli, 1992, p. 32, fig. 19). Au centre, c'est un serpentiforme (fig. 3), bien connu également au Val Camonica (Priuli, 1992, p. 33, fig. 52). Enfin, à droite, un scaliforme vertical, autre signe bien représenté au Val Camonica (Priuli, 1992, p. 33, fig. 77).

#### **7. Comparaison des signes géométriques des Fraux et du Valcamonica**

Ces signes-sans-paroles, comme les appelle J. Abélanet (1986), présentent des thèmes iconographiques géométriques. Aux Fraux, il manque, dans ce que nous avons pu observer, les figures animales, les figures anthropomorphes et les armes, autres thèmes iconographiques largement représentés dans l'art rupestre post-glaciaire de l'Europe occidentale (Abélanet, 1986, p. 210-220), voire sur les céramiques de la fin de l'Âge du Bronze (Zipf, 1996 - Gomez, 2003, p. 12-13). Il nous est impossible, actuellement, d'avancer des hypothèses quant à ces absences et qu'elle est leur signification. Les scutiformes ou réticulés à cases présents uniquement sur les grès violets, concentrés autour du lac Focato dans la Vallée des Merveilles, évoqueraient pour J. Abélanet des silhouettes anthropomorphes se rattachant à l'esprit de l'art ibérique (Abélanet, 1986, p. 224), tout en soulignant qu'aucun motif de l'art ibérique ne peut être attribué avec certitude à des anthropomorphes. Au Val Camonica, que ce soit à Boario Terme, Naquane, Foppe di Nadro, Paspardo ou Sellero (Sansoni, 1987), les scutiformes à cases multiples sont toujours représentés verticalement ou obliquement, jamais horizontalement. En particulier, ceux gravés sur les grès rouges de Luine à Boario Terme (roche 34), datés de l'Âge du Bronze, sont particulièrement remarquables par leur netteté et leur graphisme (Anati, 1995, p. 57, tableau, p. 150, fig. 109) qui les rapprochent de ceux des Fraux. Mais là, comme à la Vallée des Merveilles, ils sont associés à des armes, ce qui n'est pas le cas aux Fraux. Pour R. Dufrenne, les scutiformes ou réticulés à cases ou quadrillage de la Vallée des Merveilles, s'apparenteraient à une représentation symbolique de la Terre (Dufrenne, 1997, p. 38-42, pl. 1). Il identifie ces signes géométriques aux pictogrammes sumériens, aux hiéroglyphes égyptiens, aux idéogrammes chinois ou encore aux motifs peints africains qui, toujours, symbolisent la Terre, le champ, l'espace cultivé ou le terrain délimité (Dufrenne, 1997, p. 38). Il rappelle que certains de ces signes sont associés à des araires. Et il en déduit que les réticulés sont des représentations de champs labourés en sillons perpendiculaires selon un usage très ancien (Dufrenne, 1997, p. 39). Cette hypothèse est séduisante et intéressante, mais alors comment expliquer les associations armes/réticulés du Val Camonica (Luine à Boario Terme, par exemple) ou même au Mont Bego? Autre hypothèse avancée, celle d'enclos à bétail ou de pâturages. Alors, échelles qui peuvent célébrer l'ascension vers le ciel ou l'au-delà, enclos, pâturages, terre, champs labourés? Difficile de répondre à nos interrogations modernes. Les clefs de ce ou ces systèmes graphiques nous sont devenues inaccessibles à jamais. Même si nous pouvons définir des structures et distinguer des assemblages récurrents de signes, il est fort probable que nous ne pourrions jamais en connaître la vraie signification (Gomez, 2003, p. 22).



## Conclusion

La grotte des Fraux, située dans une région excentrée par rapport aux grands sites de gravures rupestres que sont la Vallée des Merveilles ou le Val Camonica, témoigne, comme d'autres gisements en plein air ou en grottes du Sud de la France ou de l'Espagne (Abélanet, 1986), que l'Europe occidentale au cours de la deuxième moitié du II<sup>e</sup> millénaire av. J.-C. développe toute une symbolique héritée des cultes du Néolithique.

Comme le fait observer G. Zipf, la variabilité certaine dans les tracés doit indiquer que leur signification pouvait varier d'une région à l'autre, mais que leurs nombreuses similitudes traduisent très certainement un fond idéologique et symbolique commun très fort (Zipf, 1996, p. 176). L'art schématique linéaire développé dans la grotte des Fraux appartient à un mode d'expression traditionnel, qui annonce les débuts de l'écriture (Abélanet, 1986, p. 232-234 - Chevillot, 1993 - Zipf, 1996, p. 175 - Gomez, 2003, p. 22) en Europe occidentale. Cette Europe «barbare» comme la qualifie affectueusement J. Briard (1987), exprime encore une fois, à travers ces témoignages, toute la richesse de la pensée spirituelle de ces civilisations agro-pastorales dont nous nous éloignons, hélas, de plus en plus... Cette symbolique reste très forte et exprime au-delà des simples objets, de fortes motivations religieuses. Ces quelques signes, hélas observés trop rapidement dans une grotte qui attend toujours une étude exhaustive, sont certainement plus nombreux et plus diversifiés. Et il faudra attendre, si on nous le permet enfin, un inventaire et une étude attentive de cette importante cavité pour enfin avoir une référence essentielle sur la façade atlantique en matière d'art sacré protohistorique... Ce qu'il faut retenir, c'est qu'ici, contrairement aux espaces majestueux des Alpes (Vallée des Merveilles, vallée de la Maurienne et bien sûr le Val Camonica), les hommes de la phase finale de l'Âge du Bronze ont préféré «hanter» les espaces souterrains du Sud-Ouest de la France, et le terme de «frénésie spéléologique» a même été évoqué pour cette période (Gruet et al., 1997, p.125). Mais nous n'avons toujours aucune réponse satisfaisante pour rendre compte de cette utilisation. Alors, la grotte des Fraux a-t-elle servi de temple-sanctuaire, de refuge occasionnel, de nécropole? Probablement les trois, ce qui n'est pas incompatible, nos églises ayant bien aussi joué ces rôles au cours de l'Histoire. Seule sa fouille et son étude exhaustive pourront peut-être, enfin, apporter des éléments de réponse à cette question qui a déjà fait couler beaucoup d'encre...

## Bibliographie

- ABÉLANET J. : Signes sans paroles. Cent siècles d'art rupestre en Europe occidentale, Hachette, Paris, 1986, 345 p., 74 fig.
- ANATI E. : Valcamonica. una storia per l'Europa. Il linguaggio delle pietre, Studi Camuni, Vol. XIII, 1995a, Ed. del Centro Camuno di Studi Preistorici, 1995, 208 p., fig.
- ANATI E. : Les racines de la culture, Studi Camuni, Vol. XVI, 1995b, Ed. del Centro Camuno di Studi Preistorici, 1995b, 220 p., fig.
- ANATI E. : La religion des origines, Bayard Éditions, Histoire, Paris, 1999, 178 p., fig.
- ARCÀ A. et FOSSATI A. : Sui sentieri dell'arte rupestre. Le rocce delle Alpi. Storia, ricerca, escursioni, Cooperativa Archeologica, Le Orme de l'Uomo, Cervo, Ed. CDA, Torino, 1995.
- AUJOULAT N. et CHEVILLOT C. : Une découverte exceptionnelle : la grotte des Fraux à Saint-Martin-de-Fressengeas (Dordogne), Documents d'Archéologie et d'Histoire Périgourdines, 4, 1989, p. 39-44, 2 fig.
- AUJOULAT N. et CHEVILLOT C. : Survivances : la grotte des Fraux à Saint-Martin-de-Fressengeas (Dordogne), Archéologie des grottes ornées, Colloque international de Cinquantenaire de la découverte de la grotte de Lascaux, Montignac, 1990, p. 42-43, 1 fig.
- AUJOULAT N. et CHEVILLOT C. : L'Âge du Bronze en Périgord : la grotte des Fraux à Saint-Martin-de-Fressengeas (Dordogne), Archéologia, janvier 1991a, p. 20-25, 5 photos.
- AUJOULAT N. et CHEVILLOT C. : Une découverte exceptionnelle à Saint-Martin-de-Fressengeas (Dordogne) : la grotte des Fraux, Bulletin de la Société Préhistorique Française, t. 88, 2, 1991b, p. 40-43, 2 fig.
- AUJOULAT N. et CHEVILLOT C. : À propos de gravures pariétales de l'Âge du Bronze en Dordogne, Préhistoire du Sud-Ouest, n° 6, 1999, 2, p. 175-187, 12 fig.
- BARRIÈRE C. : Rouffignac. L'Archéologie. Mémoires de l'Institut d'Art Préhistorique, Université de Toulouse-le-Mirail, XVI, 2, 1974 - XVII, 1975.
- BRIARD J. : Mythes et symboles de l'Europe préceltique. Les religions de l'Âge du Bronze (2500-800 av. J.-C.), Coll. des Hesperides, Ed. Errance, Paris, 1987, 180 p., fig.



- CHEVILLOT C. : La civilisation de la fin de l'Âge du Bronze en Périgord. Le Bronze Final III, Ed. Médiapress, Périgueux, 1981, 220 p., 200 pl.
- CHEVILLOT C. : Sites et cultures de l'Âge du Bronze en Périgord, Ed. Vesunna, Périgueux, «Archéologies», n° 3, 1990, 2 tomes.
- CHEVILLOT C. : Un début d'écriture à la charnière Âge du Bronze Final / 1er Âge du Fer (800-650 av. J.-C.), Mémoire de la Dordogne, n° 2, juin 1993, (Revue des Archives départementales de la Dordogne), p. 10-12, 6 fig.
- CHEVILLOT C. : Manifestations pariétales de l'Âge du Bronze en Périgord (Dordogne - France), Atti del Secondo Convegno internazionale di Archeologia rupestre : Archeologia e arte rupestre. L'Europa - Le Alpi - La Valcamonica, 2-5 octobre 1997, Darfo Boario Terme, Publication de l'Université de Milan, 2001, p. 45-56, 12 fig.
- DUFRENNE E. : La vallée des Mervielles et les mythologies indo-européennes, Studi Camuni, Vol. XVII, 1997, Ed. del Centro Camuno di Studi Preistorici, 1997, 214 p., fig.
- FOSSATI A. : Il mondo dei Camuni. L'arte rupestre della Valcamonica, Valcamonica Preistorica, 4, 1993, 16 p.
- GOMEZ DE SOTO J. : Oiseaux, chevaux, hommes et autres images. Les signes sur céramique en Gaule, du Ha A2/B1 au Ha D. Genèse, apogée, décadence et postérité. Actes du 26e Colloque de l'A.F.E.A.F, Paris et Saint-Denis 2002, 24e supp. de la Revue Archéologique du Centre de la France, 2003, p. 11-25, 9 fig.
- GRUET M., ROUSSOT-LARROQUE J. et BURNEZ C. : L'Âge du Bronze dans la grotte de Rancogne (Charente), Antiquités Nationales, mémoire n° 3, 1997, 220 p., 53 pl., 39 photos.
- LUMLEY H. de : Le grandiose et le sacré. Gravures rupestres protohistoriques et historiques de la région du Mont Bego, Edisud, 1995, 452 p.
- PRIULI A. : Incisioni rupestri di Monte Bego, Quaderni di cultura alpina, 10, 1984, 132 p., fig.
- PRIULI A. : Incisioni rupestri della Val Camonica, Quaderni di cultura alpina, 11, 1992, 130 p., fig.
- SANSONI U. : L'arte rupestre di Sellero, Studi Camuni, Vol. IX, 1987, Ed. del Centro Camuno di Studi Preistorici, 1987, 112 p., fig.
- ZIPF G. : Les représentations figuratives sur céramiques du Bronze Final en France, Mémoire de Maîtrise, Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne, 1996.



Fig. 1

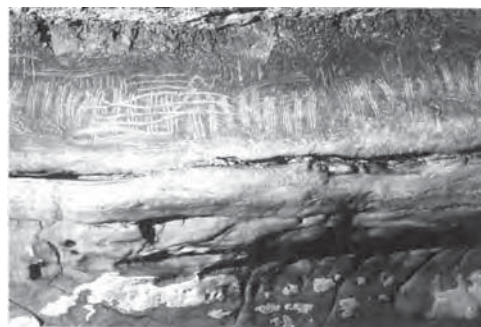


Fig. 2



Fig. 3

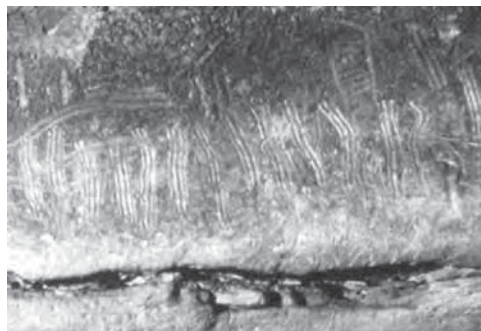


Fig. 4





# Il simbolo solare in Italia nel III millennio a.C.

Neva CHIARENZA

Il simbolo solare conosce una grande diffusione in Italia ed in Europa durante l'Età del Bronzo, epoca in cui questa raggiunge un grado di elaborazione e varietà iconografica che ne rivela l'evoluzione a livello culturale. Principale riferimento è il **carro solare di Trundholm** (Briard, 1985; Peroni, 1989; Cardarelli, 1992; Bettelli, 1997), cui vengono ricondotti i motivi a **ruota** (siano essi teste di spilloni o altro) (Mutti-Provenzano-Rossi-Rottoli, 1988; Bernabò Brea-Steffé, 1989; Cardarelli-Cattani, 1989; Provenzano, 1997); **dischi aurei** rinvenuti a Castione dei Marchesi (PR), Redù, Casinalbo (MO) Borgo Panigale (BO), Gualdo Tadino (PG) (Mutti-Provenzano-Rossi-Rottoli, 1988; Peroni, 1989; Bettelli, 1997); **figurine equine** isolate, trovate nel Villaggio grande di S.Rosa, S.Polo, Riccione, Borgo Panigale (Bettelli, 1997). Un'iconografia confrontabile, in quanto forse alternativa alla prima, sostituirebbe al carro la **barca** e al cavallo **uccelli acquatici**, iconografie considerate a loro volta come simboli solari del periodo (Briard, 1985; Peroni, 1994; Bettelli, 1997, Damiani, 1992).

I cerchi e i raggi sono però presenti nel repertorio iconografico sin dal neolitico. L'esempio più antico si ritrova nella cultura di **Stentinello** (Trefontane, Catania), con frammenti ceramici che recano "stilizzazioni di occhi" in forma di cerchi concentrici o losanghe con punto centrale, decorati superiormente da tratti verticali (Tusa, 1983). Viene da **Lagnano da Piede** un frammento decorato internamente con un disco a tre raggi superiori, dipinto in rosso, interpretato da Mallory come antropomorfo (Mallory, 1984-1987; cfr. anche Coppola, 1999-2000); altri due frammenti recano rispettivamente un cerchio raggiato accompagnato da scalariforme, ed un cerchio con due fasci perpendicolari di raggi (ma l'immagine non è completa) associato a reticolato (mostra, 2002-2003); esempio singolare, il vaso a fiasco con decorazione a rocker (metà inferiore) e graffita (metà superiore) a bande di triangoli campiti da linee parallele: una di queste bande risparmia nella zona centrale una teoria di losanghe, contenenti piccoli cerchi raggiati. Molto interessante è un frammento ceramico (inventariato con il numero 3320/1) proveniente dal villaggio Fondo A. Chico, appartenente alla cultura di **Serra d'Alto**: rinvenuto in una capanna, esso reca, graffito, un cerchio dai raggi piuttosto lunghi (Lo Porto, 1989).

"Solare" è definito da Guerreschi il motivo ricorrente sulle fusaiole di **Lagozza di Besnate**, "a raggiera, realizzato con linee incise che, partendo dal foro centrale si irradiano verso il bordo esterno", realizzato a incisione o a solcature (Guerreschi, 1967)<sup>1</sup>.

Supporto simile a quello delle incisioni (pareti della grotta), ma tecnica differente (immagini dipinte), troviamo in Puglia, a **Porto Badisco** (Graziosi, 1980; Guilaine, 1994), con datazioni che vanno dal V al IV-III millennio a.C. Interessano, in questa sede, quelli che Graziosi indica come *stelliformi* e *stelliformi con spazio centrale* – veri e propri dischi raggiati – e che raccoglie, insieme ai *cembaliformi*, sotto la menzione di "non figurati di origine antropomorfa, di origine zoomorfa o emblematico-astratti", considerandoli descrizioni collettive, gruppi di uomini in cerchio progressivamente stilizzati (Graziosi, 1980). Interessante anche la figura dello "stregone", il cui carattere antropomorfo si discerne quasi con difficoltà fra i "riccioli" tipici dell'espressione locale: il capo, reso con un triangolo dal vertice verso il basso, presenta alcuni tratti verticali nella parte alta.

Un richiamo si riscontra anche su ceramiche della **cultura di Ozieri**, con figure antropomorfe il cui capo, circolare su collo filiforme, è talora raggiato (Tanda, 1979; AA.VV. 1989).

A Thiesi, nella tomba dipinta di **Mandra Antine**, le grandi corna doppie che, partendo dal riquadro centrale, si allungano lateralmente su tutta la parete, recano "appesi" tre cerchi ciascuna, ed un ulteriore cerchio "pende" da due piccoli quadrati disposti ai lati; i resti di un'uguale decorazione sono visibili sulla parete opposta.

Durante l'Età del Rame, gran parte del repertorio iconografico è espresso in incisioni su roccia, in cui si possono riconoscere due insiemi: le istoriazioni su pareti o su affioramenti rocciosi, di difficile datazione, quelle su statue-stele e statue-menhir, attestate soprattutto per il III millennio a.C. Privi di una



organizzazione palese, il primo gruppo di incisioni si trova: in **Liguria**, nel Savonese (sul Monte Beigua, presso Sassello: Rosi – Maja, 1973) e nel Finalese (Ciappo da Sâ: Reale Anfossi – Rosi, 1973); i motivi più frequenti sono gli antropomorfi “a  $\phi$ ”, talora accompagnati da cruciformi e *segnî a stella*; in **Piemonte**, nelle province di Cuneo e di Torino (Alta Valle Dora, Val Chisone-Germanasca, Val Pellice, Valle Po, Val Varaita, Val Maira, Val Grana, Val Stura, Valle Gesso, Val Vernebagna, Val Peso, Val Ellero, Alta Val Corsaglia) (Coisson, 1981); numerosissime le coppelle ed i cruciformi; nella zona di Pinerolo si segnalano anche *ruote a raggi*, *stelliformi*, *cerchi a raggi esterni*; nelle vallate circostanti al **Monte Bego**, con le numerose ed estese superfici istoriate principalmente con corniformi e armi, e in cui compaiono possibili simboli solari quali cerchi e ovali raggiati e non, stelliformi, spirali, figure “a buco di serratura”, nonché sporadici antropomorfi di dubbia interpretazione.

Meglio noti sono gli esempi relativi alle **statue-stele**, con i casi della **Lunigiana**, **Saint Martin de Corléans**, **Trentino Alto Adige**, **Veneto occidentale**, ma testimonianze apparentemente esplicite di iconografia solare sono solo sugli esemplari di **Valcamonica** e **Valtellina**.

Per quanto concerne il Monte Bego, nelle sue descrizioni De Lumley (1996) individua possibili simboli solari ogni qual volta si imbatte in un contorno circolare; allorché la sua attenzione si concentra sugli antropomorfi a carattere divino, individuati in base ai criteri di cui alla tab. 1, si notano alcune contraddizioni interpretative (cfr. tab. 2 e graf. 1): tanto l'Antropomorfo con le braccia zigzag quanto il Capo tribù ed il corniforme con Rouelle presentano gli *attributi del dio del temporale* (corniformi e, nei primi due casi, pugnali gemelli), *associati all'elemento tipicamente eliac* del cerchio (individuato generalmente nella testa), e *contrapposti al reticolato*: un “sistema” che potrebbe sembrare significativo, ma l'immagine dello Stregone ingloba invece il reticolato, combinandolo con il corniforme (tratto del resto ambiguo, secondo le affermazioni di de Lumley, cfr. sopra) e i due pugnali gemelli. Quanto al cerchio segnalato nella tabella, esso in realtà, è indicato dall'autore come “rigonfiamento” della linea verticale indicante il naso (pag. 202 e 223), e qui presentato solo a beneficio di inventario.

Una terza iconografia della pioggia fecondatrice, che contrapporrebbe però non gli dei in prima persona, ma i loro attributi, è indicata da De Lumley nei corniformi con pugnale in mezzo alle corna, individuando nell'arma la folgore e nell'animale la vacca (come distinguere la vacca-terra dal toro-temporale non viene però indicato). Il **corniforme con rouelle**, che l'autore (1996) descrive come antropomorfo a carattere divino nonostante la posizione “umana” dei piedi (cfr. tabb. 1 e 2, graf. 1), è contenuto in un tauriforme dalle corna sinuose, che si allungano ai suoi lati. Se confrontiamo questa costruzione con quelle che propongono pugnali in mezzo alle corna, concludiamo che *sulla roccia della Rouelle alla pioggia* (pugnale) *si è sostituito il sole* (rouelle). Se, in conseguenza di ciò, pensassimo di riconoscere nella sinuosità delle corna l'appartenenza sicura alla divinità terra (la vacca), potremmo tentare un confronto con la roccia del *combattimento dei tori* (Z IV. G II. R 6C), in cui, accanto agli animali contrapposti, di cui uno con corna sinuose e l'altro con corna a linee spezzate, si pone una figura “a buco di serratura”: avremmo perciò anche qui la combinazione di terra (corni sinuose), temporale (corniforme generico) e sole figura “a buco di serratura”). Lo stesso tipo di insieme ritroveremo sulla roccia dei *corniformi aggiogati con pugnali fra le corna*, affiancati da una figura “a buco di serratura” e altre immagini (si pensi anche alla *roccia del sole*, in cui al disco raggiato si associa un pugnale con la punta verso il basso, Z V. G II. R 3).

Cerchi e derivati potrebbero del resto non essere, o non essere più, segnacoli eliaci, ma semplici indicatori di sacralità, divenuti tali, forse, per un processo di astrazione non infrequente (Turner, 1977). L'eventualità di significati “banali”, del resto, non risolve la difficoltà di articolare tutti gli elementi in uno scenario coerente, dato che, nel repertorio del Monte Bego, le immagini che meglio sembrano esprimere ideologie religiose, sono, fatalmente, degli *unica*, i cui elementi iconografici non costituiscono un *insieme* riconoscibile. Tre le possibili strade interpretative:

- 1) le immagini suddette sono, per così dire, accidentali, ferma restando l'importanza predominante delle raffigurazioni corniformi;
- 2) le immagini suddette costituiscono l'effettivo punto focale dell'immenso “santuario” del Monte Bego (posto che sia davvero tale);
- 3) le immagini suddette si coordinano a quelle più frequenti e ripetitive in un rapporto di tipo paratattico, costituendone l'esplicitazione o il completamento, oppure indicando entità altre da quelle. Sulle stele della Valcamonica e della Valtellina, Anati ravvisa invece il ricorrere della scansione in tre registri, ordinati dall'alto verso il basso:

- **registro superiore**: indica il *capo* dell'antropomorfo di cui la stele sottintende l'immagine, e contemporaneamente il *cielo*;
- **registro mediano**: indica il corpo dell'antropomorfo e tutto ciò che si colloca fra il mondo uranico e



quello ctonio;

– **registro inferiore:** generalmente infitto nel terreno (come si ricava dalle tracce sul monumento); indica tanto la parte inferiore del corpo (bacino, gambe), quanto gli inferi. In genere è separato dai registri superiori da un elemento a linee parallele, che rappresenta la cintura dell'individuo e il fiume del passaggio. Talora vi si trova invece un aratro, altrettanto significativo, in quanto penetra nel terreno (Anati, 1982a). Per ciò che concerne il registro mediano, l'autore individua una complessa simbologia, che accosta ornamenti ed oggetti "terreni" ad attributi più o meno precisi: così le armi e gli strumenti richiamerebbero la forza, i pendagli a occhiale la fecondità, pettorali e collane, prosperità e ricchezza. Questa ideologia, e la sua espressione, sarebbero il risultato di una "Grande Ondata", ossia dello spostamento verso Occidente delle popolazioni di ceppo indoeuropeo (Anati, 1982a).

La teoria della tripartizione iconografica trova un interessante riscontro in un articolo di R. Christinger (1982), nel quale le immagini di "capanne" vengono confrontate con la "marelle", il gioco della "campana", il cui tetto corrisponde, appunto, al paradiso, e che in sé sembra ripercorrere quei tre regni (uranico, terreno e ctonio) che da sempre si contendono la sede dei morti (Christinger, 1982). Al di là del valore intrinseco dell'articolo, che qui non interessa discutere, pare significativo il richiamo ad un gioco, che può assumere anche il nome di "mondo": spesso si è proposto di individuare in fiabe, leggende e giochi le tracce di riti di iniziazione, la cui memoria giunge fino a noi in forme ormai svuotate dei loro contenuti<sup>3</sup>. Molto scettici a questo proposito Casini, De Marinis e Fossati: impostando uno studio delle associazioni, gli autori individuano tre gruppi iconografici ricorrenti, corrispondenti, a loro parere, ad altrettante figure divine:

- il **sole** e le **armi**, "che alludono ad una divinità maschile con carattere solare e guerriero";
- i **fasci di linee a U**, i **pendagli a doppia spirale** (o "a occhiale") e i **motivi pettiniformi**, "simboli di una divinità femminile, erede con ogni probabilità della Dea Madre".
- Il **rettangolo frangiato** e gli **animali**, "la cui valenza simbolica è da riconnettere ad un personaggio maschile" (Casini – De Marinis – Fossati, 1995, pag. 233).

Le tre composizioni, fra cui emerge decisamente la prima, possono presentarsi singolarmente o combinate in coppia o trinità.

È interessante notare come, in tali interpretazioni, il disco circondato da raggi e quello a tre fasci di raggi (tipo 5 e tipo 6 in base alla suddivisione di Anati, 1960c) siano considerati omologhi. Nella tab. 3 (graf. 2) viene presentato un prospetto delle associazioni relative alle due iconografie: si noti che gli **attributi di tipo "maschile"** ricorrono più spesso, sebbene non esclusivamente, con il disco a tutto raggi, mentre quello a tre fasci è preferibilmente rappresentato con due **cerchi minori** ("orecchini", propongono Casini-De Marinis-Fossati, 1995), **pendagli a occhiale** e **pettorali**, e tanto le armi quanto gli ornamenti (ma non i cerchi minori) possono apparire in composizioni prive di disco solare; il **rettangolo**, associato due volte con il disco a tutto raggi (nel caso di Bagnolo 1, è doppio, senza frange) ed una con quello a tre fasci, si trova frequentemente in composizioni "autonome" (Ossimo 5, facce A e B; Ossimo 8, faccia posteriore). **Carri** ed **aratri** sembrano essere "vincolati" al tipo 5: mentre, però, l'aratro compare in associazioni di carattere piuttosto vario, il carro pare persino *implicare* la presenza dei tre tipi di armi, ed escludere quella di pettorali e pendagli. Ancora al disco a tutto raggi sono legati gli **antropomorfi** e gli **animali** (solo su Borno 1 essi accompagnano l'altra iconografia). Le differenze sono sensibili (graf.2), pur tenendo presente che i dischi di tipo 5 sono più numerosi di quelli di tipo 6: fatto che rende anzi più significativi i dati relativi a pendagli a occhiale e fasce di linee parallele. Risultati di un certo interesse fornisce anche un confronto degli *schemi iconografici* (tab.4). Si osservi che ogni figura sembra avere una collocazione costante, e costanti sono i suoi rapporti con le altre. Si può notare che:

- gli *animali* hanno collocazione piuttosto variabile; in alcune composizioni essi occupano addirittura tutte le posizioni (Cemmo 2; Borno 1; Ossimo 7; Ossimo 8);
- *asce* e *alabarde* non si trovano mai nella fascia inferiore, salvo nell'istoriazione di Capitello dei Due Pini: esse si trovano in genere a fianco (Cemmo 2; Bagnolo 1) o subito al di sotto (Caven 1; Caven 2; Bagnolo 2; Borno 4; Ossimo 9) del disco a tutto raggi. Sulla Roccia del Sole, esse si trovano al di sopra del disco a tre fasci di raggi;
- i *pugnali* non sono mai nella parte superiore della scena: essi occupano, spesso, il registro immediatamente inferiore a quello di asce e alabarde, con l'eccezione di Capitello dei Due Pini, ove le posizioni risultano "invertite";
- gli *antropomorfi* non occupano mai la parte superiore;



– *carro e aratro* si trovano sempre nella fascia inferiore;

Per ciò che concerne il presente studio, in particolare, si può notare che:

– il *disco raggiato di tipo 5* ed il *rettangolo* sono le uniche due immagini poste sempre nella posizione più alta: essi si trovano invariabilmente al di sopra dell'insieme;

– il *disco di tipo 6* è posto in genere al di sopra dei *motivi ad "U"* rovesciata, dei *motivi a collare* e dei *pendagli a occhiale*; esso rimane tuttavia sottoposto al rettangolo in Borno 1: in tale occasione, *affianca* i pendagli. I suoi raggi sembrano, a volte, "agganciarsi" al motivo a collare (Caven 3; Cornà). Peculiare anche la sua collocazione sulla Roccia del Sole, a Paspardo, dove risulta nel registro inferiore a quello di alabarde e motivo a linee parallele. È interessante osservare come le due incisioni "solari" di Paspardo siano entrambe caratterizzate da una "inversione" dello schema iconografico: e mentre a Capitello dei Due Pini tale capovolgimento si opera *al di sotto* del semicerchio raggiato (paragonabile al disco di tipo 5), lasciando questo nella consueta posizione dominante, a Paspardo tutto lo schema viene "ribaltato", coinvolgendo nel cambiamento il disco stesso (di tipo 6, cfr. tab. 4). Le divergenze, fra disco a tutto raggi e disco a cerchi concentrici e tre fasci di raggi, interessano dunque sia la tipologia delle associazioni, sia la loro coordinazione: ciò dovrebbe forse rimettere in discussione l'identità dei contenuti espressi dalle due iconografie. Si osservi inoltre che nel repertorio camuno, si hanno alcuni elementi caratterizzati, in ogni composizione, da numero variabile (armi, animali, antropomorfi), mentre altri non superano mai la quantità di due (dischi minori, pendagli a occhiale, aratri/carri) o di uno (dischi raggiati, rettangoli, fasci di linee parallele).

Concludendo, possiamo così schematizzare le divergenze fra i due repertori che annoverano raffigurazioni solari afferibili al III millennio a.C.:

a) il **Monte Bego**, ad alta quota (2200 – 2500 m) e inospitale, frequentato solo stagionalmente, con un grande numero di figure stereotipe (i corniformi) in mezzo alle quali spiccano pochi elementi del tutto originali (antropomorfi "divini" ed un disco raggiato) ed alcune forme avulse da composizioni (spirali).

b) **Valcamonica e Valtellina**, ad altitudini più basse (600 – 900 m), facilmente accessibili e frequentate durante tutto l'anno, con composizioni apparentemente standardizzate, la cui ripetizione si riscontra nell'ambito ristretto di uno stesso luogo di culto (cfr. il sito dell'Anvoia, Fedele, 1994; Fedele – Fossati, 1995).

L'autrice desidera ringraziare la prof.ssa Renata Grifoni per la competente supervisione di questo lavoro.

Tab. 1: Tratti significativi nell'identificazione degli antropomorfi. Ricavato da De Lumley, 1996

Orante	Dea terra	Dio temporale	Dio sole
Braccia sollevate in adorazione	Braccia distese in maestà	Braccia distese in maestà	Braccia distese in maestà
Piedi rivolti all'esterno	Piedi rivolti all'interno	Piedi rivolti all'interno	Piedi rivolti all'interno
-----	Presenza e posizione di reticolati	Presenza di pugnali paralleli o contrapposti	Presenza di cerchi
-----	Corniforme (?)	Corniformi, talora nei tratti somatici	-----

Tab. 2: Prospetto delle iconografie degli antropomorfi e delle loro associazioni. Ricavato da de Lumley, 1996

Personaggio			scena			
Caratt. Specifiche			Cerchi	Corniformi	Reticolati (associati)	<b>Contrapposizioni (associate)</b>
<b>Antrop.</b>	Braccia	Piedi				





<b>Rouelle</b> Asessuato		Verso l'esterno	1: testa	Corpo: 2	4 posizione "bassa"	Corniformi <i>Divergenti:</i> 1 (corpo) <i>Convergenti:</i> 2 (scena)
<b>Danzatrice</b> Maschile	Distese	Verso l'interno	2: testa aura	Viso: 1 Corpo: 1	0	0
<b>Antropomorfo con le braccia a zigzag</b> Asessuato	Pendenti a zigzag		3: testa aura orecchio (?)	0	2 (1 sopra e 1 sotto) 7 (scena complessiva, senza collocazioni peculiari)	Corniformi <i>Divergenti:</i> 1 (corpo di un personaggio) (2 <i>pugnali identici</i> <i>sono, invece,</i> <i>paralleli</i> )
<b>Orante acefalo corniforme</b> Femminile	Sollevate	Verso l'interno	1: sesso femminile	Corpo: 2	9 (senza collocazioni peculiari)	Corniformi <i>Divergenti:</i> 1 (corpo)
<b>Capo tribù</b> Maschile	Distese	Verso l'interno	1: testa	Viso: 1 Corpo: 2	1 (sul lato destro, quasi a contrappunto)	<i>Pugnali Divergenti:</i> 1 Posizione dei pollici (?)
<b>Lo Stregone</b> Asessuato	Sollevate		1: campito, al centro dei "baffi"	Barba, contorno viso/ braccia: 1	1 (viso)	<i>Pugnali (impugnati)</i> <i>Divergenti:</i> 1

Tab. 3: Prospetto delle associazioni relative alle due iconografie "solari"<sup>4</sup>.

Ricavato da Anati, 1968, 1990; Poggiani Keller R.-Frontini, 1994; Fossati- De Marinis. – Casini- Fedele – Frontini, 1994.

Monumento	Tipo solare	dischi minori	rettangoli	fasci linee	pendagli a occhiale	asce alabarde	pugnali	aratri carri	animali	antropo-morfi
<i>Caven 1</i>	t. 5 (?)	2				2	3	1 carro	6	
<i>Caven 2</i>	t. 5	1				2	4	1 carro	1	1
<i>Caven 3</i>	t. 6	2		1, concavo	2					
<i>Valgella 1</i>	t. 6	2								
<i>Cornàl (Teglio)</i>	t. 6	2		1, concavo						
<i>Capitello dei Due Pini</i>	(t. 5)			1, orizzont.		2	5		1	
<i>Roccia del Sole (Paspardo)</i>	t. 6	2		1, verticale		2			1	



<i>Cemmo 2</i>	t. 5					2	12	(1 aratro, 1 carro)	50 (+15)	4 (+2)
<i>Bagnolo 1 (Malegno)</i>	t. 5		1	1, orizzont.		2	8		1	
<i>Bagnolo 2 (Malegno)</i>	t. 5			1, convesso	1	2	2	1 aratro	9	1
<i>Borno 1</i>	t. 6		1	1, concavo	2		7		7	(3)
<i>Borno 4</i>	t. 5					1	3		6	
<i>Ossimo 2</i>	t. 6									
<i>Ossimo 7</i>	t. 5		1				4	(1 aratro)	55 (+ 2)	(3+1)
<i>Ossimo 8</i>	t. 5			1, orizzont.				2 aratri	43+2	7
<i>Ossimo 9</i>	t. 5					2				3

Tab. 4: Prospetto della collocazione reciproca degli elementi iconografici <sup>5</sup>  
 Ricavato da Anati, 1968, 1990; Poggiani Keller R. – Frontini, 1994; Fossati– De Marinis. – Casini– Fedele  
 – Frontini, 1994.

<i>Monumento</i>	<i>Tipo solare</i>	<b>Collocazione nella fascia Superiore</b>	<b>Collocazione nella fascia mediana</b>	<b>Collocazione nella fascia inferiore</b>
<i>Caven 1</i>	t. 5 (?)	Disco raggiato; Dischi minori	Ascia e alabarda; Pugnali; Animali	Carro; Pugnali; Animali
<i>Caven 2</i>	t. 5	Disco raggiato; Disco minore	Ascia e alabarda; Antropomorfo; Animale	Carro; Pugnali
<i>Caven 3</i>	t. 6	Disco raggiato; Dischi minori	Fasci di raggi; Pendagli a spirale	Motivo a collare
<i>Valgella 1</i>	t. 6	Disco raggiato; Dischi minori	Fasci di raggi	
<i>Cornàl (Teglio)</i>	t. 6	Disco raggiato; Dischi minori	Fasci di raggi; Motivo a collare	
<i>Capitello dei Due Pini</i>	(t. 5)	Semicerchio raggiato	Pugnali; Motivo a cintura	Alabarda; animale
<i>Roccia del Sole (Paspardo)</i>	t. 6	Animale; alabarde; fascio di linee verticali	Disco campito	Disco raggiato; Dischi minori
<i>Cemmo 2</i>	t. 5	Disco raggiato; Ascia e alabarda; animali	Pugnali; Antropomorfi; Animali	Animali; Pugnali; Antropomorfi



<i>Bagnolo 1 (Malegno)</i>	t. 5	Disco raggiato; Rettangolo; Asce; Animale	Pugnali	Motivo a cintura
<i>Bagnolo 2 (Malegno)</i>	t. 5	Disco raggiato; Animali	Motivo a collare; Pendaglio a occhiale; Ascia e alabarda	Pugnali; Aratura
<i>Borno 1</i>	t. 6	Animali; Rettangolo	Disco raggiato; Pendagli a occhiale; Motivo a collare; Animali; Antropomorfi	Pugnali; Animali; Antropomorfo
<i>Borno 4</i>	t. 5	Disco raggiato	Ascia; Animali	Pugnali
<i>Ossimo 2</i>	t. 6	Disco raggiato		
<i>Ossimo 7</i>	t. 5	Rettangolo; Disco raggiato; Animali	Animali	Animali; Pugnali; (Aratura)
<i>Ossimo 8</i>	t. 5	Animale; Disco raggiato; Antropomorfi	Animali; Antropomorfi	Animali; Aratura; Motivo a cintura
<i>Ossimo 9</i>	t. 5	Disco raggiato	Antropomorfi; Asce	

Grafico 1: Incidenza degli elementi significativi degli antropomorfi “divini” (Monte Bego)<sup>6</sup>

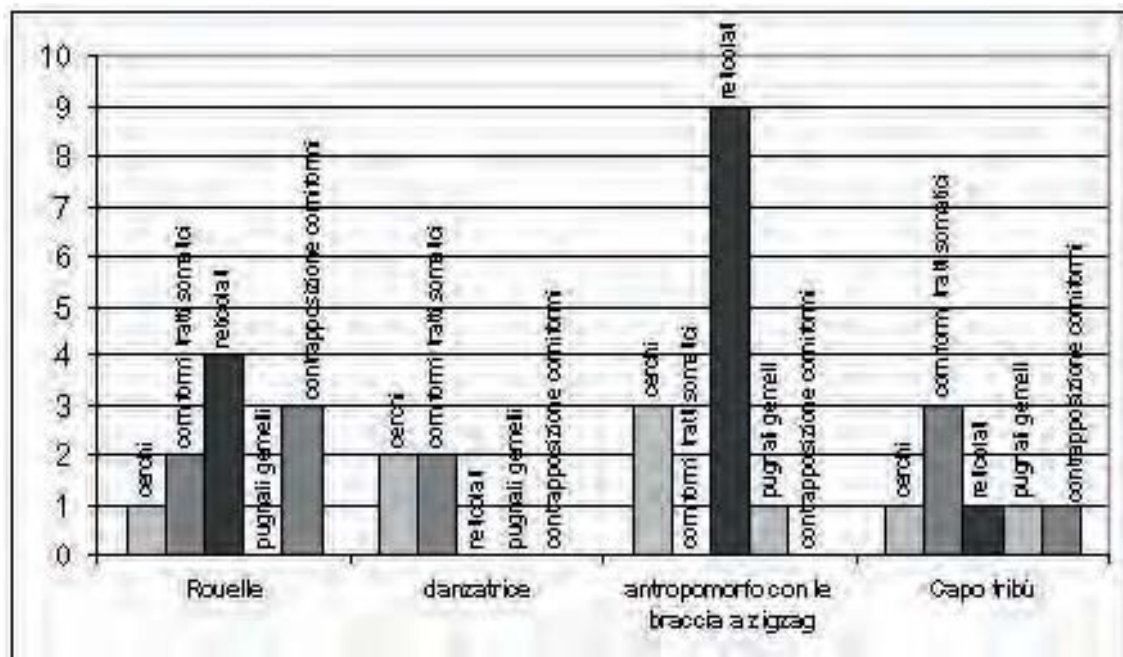
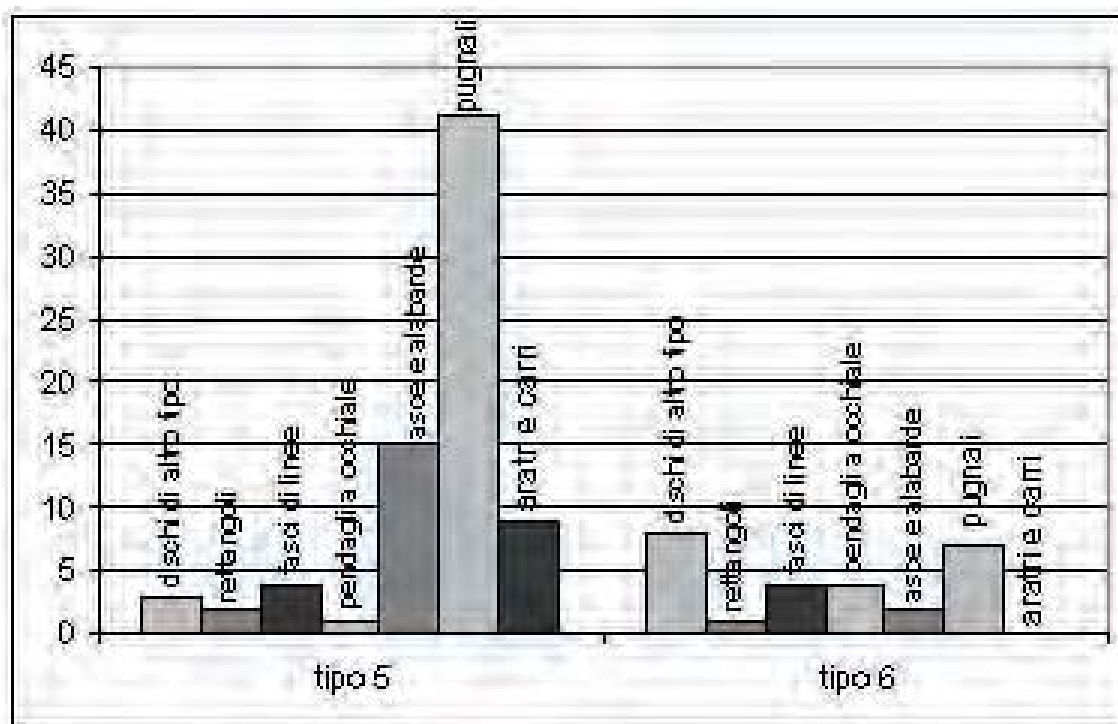


Grafico 2: Valutazione quantitativa delle associazioni relative alle due principali iconografie “solari” (Valcamonica e Valtellina)



### Bibliografia

- 1939 – *Mostra delle incisioni rupestri delle Alpi Marittime*, museo Bicknell, Bordighera.
- 1974 – *Arte preistorica della Valcamonica*, Catalogo della mostra, Capodiponte.
- 2002-2003 – *Civiltà dell'argilla: Le prime comunità del Neolitico*, mostra, Museo Pigorini, Roma (Catalogo in stampa).
- AA.VV. 1989, *La cultura di Ozieri*, Atti del I Convegno di Studio Ozieri 1986/87, Firenze.
- AA. VV. 1999, *Settemila anni fa il primo pane*, Udine.
- Acanfora M.O. 1952, *Le statue antropomorfe dell'Alto Adige*, estr. Cultura Atesina, VI.
- Alleau R. 1983, *La scienza dei simboli*, Firenze.
- Ambrosi A.G. 1972, *Corpus delle statue stele lunigianesi*, Collana storica della Liguria orientale, Istituto Internazionale di Studi Liguri, Bordighera.
- Anati E. 1957, *Nuove incisioni preistoriche nella zona di Paspardo in Valcamonica*, *Bollettino di Paleontologia Italiana* vol. LXVI, pagg. 189-220.
- Anati E. 1958, *Rock engravings in the Italian Alps*, *Archaeology* vol. 11, pagg. 30-39.
- Anati E. 1959, *Mission archéologique au Mont Bégo au cours de l'été 1957*, estr. da *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, vol. LVI n.5-6.
- Anati E. 1960a, *Harvard University* (Reprinted from Year Book of the American Philosophical Society), pagg. 580-585.
- Anati E. 1960b, *La civilisation du Val Camonica*, Vichj.
- Anati E. 1960c, *La grande roche de Naquane*, *Archives de l'Institut de Paléontologie Humaine, Mémoire* 31, Paris.
- Anati E. 1967, *Arte e Preistoria della Valtellina*, Sondrio.
- Anati E. 1968, *Arte preistorica in Valtellina*, *Archivi* n.1, Capo di Ponte.
- Anati E. 1972a, *I massi di Cemmo*, *Studi Camuni*, vol. V, Capo di Ponte.
- Anati E. 1972b, *La stele di Ossimo*; *Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici* vol. VIII, pagg. 81-





119.

**Anati E.** 1973a, *La stele di Triora (Liguria)*, Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici vol. X, pagg. 101-126.

**Anati E.** 1973b, *Nuova statua-stele a Bagnolo presso Malegno*, Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici vol. X, pagg. 218-220.

**Anati E.** 1974, *Metodi di rilevamento dell'arte rupestre*, Studi Camuni, vol. VII, Capodiponte.

**Anati E.** 1975, *Evoluzione e stile nell'arte rupestre camuna*, Capo di Ponte.

**Anati E.** 1982a, *I Camuni: alle origini della civiltà europea*, Milano.

**Anati E.** 1982b, *Luine, collina sacra*, Capodiponte.

**Anati E.** 1990, *Le statue-menhir*, Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici vol. XXV-XXVI, pagg. 269-357.

**Anati E.** 1995, *Valcamonica, una storia per l'Europa*, Studi Camuni, vol. XIII, Capodiponte.

**Bagolini B. – Grifoni Cremonesi R.** 1994, *Il Neolitico italiano: facies culturali e manifestazioni funerarie*, Bullettino di Paleontologia Italiana, vol. 85, pagg. 139-170.

**Bailloud G.** 1999-2000, *Il Neolitico cardiale di Basi (Serra di Ferro)*, in I rapporti tra l'Italia centrale tirrenica e la Corsica in età antica: il neolitico a ceramica impressa cardiale, Piombino, pagg. 20-21.

**Barfield L.H.** 1995, *The context of Statue-menhirs*, Notizie Archeologiche Bergomensi, vol. 3, pagg. 11-20.

**Barocelli P.** 1923, *Esplorazione sistematica della zona archeologica di Monte Bego*, Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, a. VII n. 3-4, pagg. 97-98.

**Barocelli P.** 1929, *Ancora due parole sulle rocce incise di Monte Bego*, estr. Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, a. XIII n.1-2.

**Barocelli P.** 1947, *Le incisioni rupestri del Monte Bego nelle Alpi Marittime*, estr. Rivista di Antropologia, vol. XXXV.

**Battaglia R.** 1933, *Capodiponte – Nuove ricerche sulle rocce incise della Valcamonica*, Atti della Reale Accademia Nazionale dei Lincei, vol. IX, pagg. 201-239.

**Battaglia R.** 1934, *Ricerche etnografiche sui petroglifi della cerchia alpina*, estr. Studi Etruschi, vol. VIII.

**Battaglia R.** 1955, *La statua megalitica di Ossimo in Valcamonica*, Rivista di Scienze Preistoriche, vol. XII, pagg. 84-98.

**Bermond Montanari G.** 1998, *Qualche osservazione sul disco d'oro di Redù*, Rivista di Scienze Preistoriche, XLIX, pagg. 157-163.

**Bernabò Brea M. – Steffé G.** 1989, *Savignano sul Panaro: l'insediamento del neolitico antico*, in Modena dalle origini all'anno Mille, Studi di Archeologia e Storia, I.

**Bernardini E.** 1977, *La preistoria in Liguria*, Genova.

**Bettelli M.** 1997, *Elementi di culto nelle terramare*, in Le terramare, La più antica civiltà Padana, pagg. 720-741.

**Bicknell C.** 1898, *Le figure incise sulle rocce di Val Fontanalba*, Bordighera.

**Bicknell C.** 1911, *Nouvelles découvertes de roches gravées dans les Alpes Maritimes Italiennes*, estr. da La Revue de Préhistoire.

**Bicknell C.** 1913, *A guide to the Prehistoric Rock Engravings in the Italian Maritime Alps*, Bordighera.

**Blanc E.** 1878, *Etude sur les sculptures préhistoriques du Val d'Enfer près des lacs des Merveilles*, Mémoires de la Société des Sciences, Lettres et arts de Cannes et de l'arrondissement de Grasse.

**Blásquez J.M.** 1992, *On the Early Bronze Age Idols of Iberia: Origins and Chronology*, Journal of Prehistoric Religion vol. VI, pagg. 6-14.

**Briard J.** 1985, *L'age du Bronze en Europe (2000-800 av.J.-C.)*, Parigi.

**Brusadin D.** 1960-61, *Figurazioni Architettoniche nelle incisioni rupestri di Valcamonica*, Bullettino di Paleontologia Italiana, vol. 69-70, pagg. 33-112.

**Cabagno J.** 1970, *Les Lignes et la toponymie des Merveilles*, Nice Historique n. 4, Dicembre.

**Cardarelli A. – Cattani M.** 1989, *La terramara di Sant'Ambrogio (Modena)*, in Modena dalle origini all'anno Mille, Studi di Archeologia e Storia, I.

**Casimir Ph.** 1912, *Un point à élucider de l'histoire des Alpes Maritimes*; Journal de la Corniche, 18 maggio.

**Casini S. – De Marinis R.C. – Fossati A.** 1995, *Stele e massi incisi della Valcamonica e della Valtellina*, Notizie Archeologiche Bergomensi, vol. 3, pagg. 221-250.

**Casini S.** (a cura di) 1994, *Le pietre degli dei. Menhir e stele nell'età del Rame in Valcamonica e Valtellina*, Catalogo della mostra, Bergamo.



- Casini S.** 1994a, vd. Fossati– De Marinis– Casini– Fedele– Frontini, 1994.
- Christinger R.** 1982, *Les maisons du Val Camonica*, Studi in onore di Ferrante Rittatore Vonwiller, parte prima, vol. I, pagg. 81-87.
- Cocchi Genick D.** 1996, *L'età del rame*, Manuale di preistoria II e III, Firenze.
- Conti C. – Barocelli P.** 1943, *Scavo nel "gias del Ciari" a m 2210 s.m., Monte Bego – Alpi Marittime*, Bullettino di Paletnologia Italiana, vol. VII, pagg. 55-78.
- Conti C.** 1939, *Undici anni di esplorazioni alle "Meraviglie" di Monte Bego*, Rivista Ingauna e Intemelina, a. V n. 1-4, pagg. 11-30.
- Conti C.** 1940, *Scoperta della più antica fase delle incisioni rupestri di Monte Bego*, estr. Bullettino di Paletnologia Italiana, vol. VIII, pagg. 1-28.
- Coppola D.** 1999-2000, *Grotta Sant'Angelo (Ostuni, Brindisi), scavi 1984: dalla ceramica graffita al linguaggio simbolico*, Atti della Società per la Preistoria e Protostoria della regione Friuli-Venezia-Giulia, pagg. 67-126.
- Cornaggia Castiglioni O.** 1970, *La datazione assoluta delle incisioni rupestri camune: precisazioni*, Valcamonica Symposium I, Actes du Symposium International d'Art Préhistorique, Capo di Ponte, pagg. 241-258 (è compreso anche il dibattito).
- Damiani I.** 1989, *Elementi figurativi nell'artigianato della Tarda età del Bronzo*, Atti della XXVIII Riunione Scientifica, Istit. di Preist. e Prot., pagg. 81-94.
- De Lumley H.** 1996, *Le Rocce delle Meraviglie*, Milano.
- De Marinis R.C.** 1994, vd. Fossati– De Marinis– Casini– Fedele– Frontini, 1994.
- De Marinis R.C.** 1995a, *Le statue antropomorfe di Aosta*, Notizie Archeologiche Bergomensi, vol. 3, pagg. 213-220.
- De Marinis R.C.** 1995b, *Le statue-stele della Lunigiana*, Notizie Archeologiche Bergomensi, vol. 3, pagg. 195-212.
- Déchelette J.** 1909, *Le culte du soleil aux temps préhistoriques*, Revue Archéologique, quarta serie, tomo XIV, Parigi, pagg. 306-357.
- Del Lucchese A. – Boj S. – Causa G.** 1998, *Monte Bego, Dal diaspro al bronzo*, Quaderni della Soprintendenza Archeologica n. 5, pagg. 53-56.
- Del Lucchese A. – Ricci M.** 1987, *Il Pertuso*, Archeologia in Liguria III-1, scavi e scoperte 1982-86, pagg. 169-172.
- Di Nola A.M.** 1988, *Rito religioso e cerimoniale nevrotico-ossessivo, L'etnopsichiatria*, La Ricerca Folklorica, n. 17, pagg. 31-35.
- Dufrenne R.** 1990, *Tende, vallée des Merveilles et Val Fontanalba. Gravures rupestres – Age du Bronze ancien*, Notes d'information et de liaison, 7, Direction des Antiquités de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, Ministère de la Culture, de la Communication, des Grands Travaux et du Bicentenaire, pagg. 58-62.
- Eliade M.** 1954, *Trattato di storia delle religioni*, Torino.
- Eliade M.** 1967, *Il sacro e il profano*, Torino.
- Eliade M.** 1979, *Storia delle credenze e delle idee religiose*, Firenze.
- Eliade M.** 1982, *Occultismo, stregoneria e mode culturali*, Firenze.
- Escalon de Fonton M.** 1955, *Les stratigraphies du Néolithique: Les gravures du Mont Bégo et la civilisation de la Lagozza*, Bulletin du Musée d'Anthropologie Préhistorique de Monaco, fasc. 2, pagg. 243-258.
- Fadda M.A.** 1998, *Nuove acquisizioni nell'arte decorativa della Sardegna*, Rivista di Scienze Preistoriche, vol. XLIX, pagg. 148-155.
- Fedele F. – Fossati A.** 1995, *Centro culturale calcolitico dell'Anvoia a Ossimo (Valcamonica): scavi 1988-95*, Notizie Archeologiche Bergomensi, vol. 3, pagg. 251-257.
- Fedele F.** 1990, *L'altopiano di Ossimo-Borno nella preistoria*, Ricerche 1988 – 90, Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici, vol. XXV-XXVI, pagg. 173-268.
- Fedele F.** 1994, vd. Fossati– De Marinis– Casini– Fedele– Frontini, 1994.
- Forni G.** 1979, *Coppelle, palette, protoerpici*, Valcamonica Symposium III, Prehistoric Art and Religion, pagg. 405-425.
- Forni G.** 1982, *Il trapasso da "caccia/raccolta" a "coltivazione/allevamento" nell'ambito della "Burning economy" dal Prossimo Oriente alla Regione Alpina*, Studi in onore di Ferrante Rittatore Vonwiller, parte prima, vol. I, pagg. 145-168.
- Fossati A. – De Marinis R.C. – Casini S. – Fedele F. – Frontini P.** 1994, *Statue stele e massi e massi in-*



- cisi della Valcamonica*, in *Le pietre degli dei*, pagg. 158-198.
- Fossati A.** 1994, vd. Fossati– De Marinis– Casini– Fedele– Frontini.
- Frontini P.** 1994a, vd. Poggiani Keller – Frontini 1994.
- Frontini P.** 1994b, vd. Fossati– De Marinis– Casini– Fedele– Frontini 1994.
- Garcia M.A.** 1997, *L'art des origines*, Yemen, le pays de la reine de Saba, *Beaux Arts magazine*, pagg. 4-11.
- Gimbutas M.** 1989, *Il linguaggio della Dea Madre*, Milano.
- Graziosi P.** 1931, *Le incisioni rupestri preistoriche di Val Camonica*, estr. *Archivio per l'Antropologia e l'Etnologia*, vol. LIX, fasc. 1-4.
- Graziosi P.** 1973, *L'arte preistorica in Italia*, Firenze.
- Graziosi P.** 1980, *Le pitture preistoriche della Grotta di Porto Badisco*, Firenze.
- Groenen M.** 1996, *Leroi-Gourhan. Essence et contingence dans la destinée humaine*, Bruxelles.
- Guerreschi G.** 1967, *La Lagozza di Besnate e il neolitico superiore padano*, Como.
- Isetti G.** 1957, *Incisioni rupestri sul Monte Pellegrino presso Triora*, *Rivista di Studi Liguri*, a. XXIII, pagg. 51-68.
- Isetti G.** 1958, *Nuove ricerche sulle incisioni lineari di Monte Bego*, estr. da *Rivista di Studi Liguri*.
- Isetti G.** 1960, *Note sulla tecnica delle incisioni di monte Bego*, *Rivista di studi liguri*, a. XXVI, n. 1-4, pagg. 233-242.
- Isetti G.** 1965, *Corpus delle incisioni lineari di Val Meraviglie*, *Rivista di studi liguri* (pubblicazione postuma), a. XXXI, n. 1-2, pagg. 45-116.
- Isetti G. :** 1957, *Le incisioni lineari di Monte Bego*, *Rivista di studi liguri*, a. XXIII, n. 1-4, pagg. 163-196.
- Issel A.** 1901, *Le rupi scolpite nelle Alte Valli delle Alpi Marittime*, *Bullettino di Paletnologia Italiana*, pagg. 217-259.
- Issel A.** 1919, *In memoria di C. Bicknell*, estr. da *Atti della Società Ligustica di scienze naturali e geografiche*, vol. XXX n.2.
- Lamboglia N.** 1939, *Val Meraviglie e le questioni etniche*, estr. *Rivista Ingauna e Intemelia*.
- Lamboglia N.** 1947, *Les gravures préhistoriques du Monte Bego*, *Cahiers d'histoire et d'archéologie* n. 6, pagg. 1-14.
- Lamboglia N.** 1972, *Un Pozzo funerario dell'età del Bronzo presso Borniga (Realdo)*, *Rivista Ingauna e Intemelia*, n. 1-4, pagg. 107-110.
- Lamboglia N.** 1975, *Borniga di Realdo*, *Archeologia in Liguria, scavi e scoperte 1967-1975*, pagg. 179-180.
- Leroi-Gourhan A.** 1977, *Il gesto e la parola*, vol. I e II, Torino.
- Leroi-Gourhan A.** 1993, *Il filo del tempo: etnologia e preistoria* (Lezioni 8: 1935-1970), a cura di Piperno, Firenze.
- Lévi-Strauss C.** 1966, *Il crudo e il cotto*, Milano.
- Lévi-Strauss C.** 1970, *Dal miele alle ceneri*, Milano.
- Lévy-Bruhl L.** 1952, *I quaderni*, Torino.
- Lo Porto F.G.** 1989, *Serra d'Alto*, *Monumenti Antichi*, Roma.
- Mallory J.P.** 1984-1987, *Lagnano da Piede – an early neolithic village in the Tavoliere*, *Origini XII*, pagg. 193-290.
- Mallory J.P.** 1995, *Statue Menhirs and the Indo-Europeans*, *Notizie Archeologiche Bergomensi*, vol. 3, pagg. 67-73.
- Mano L.** 1995, *Il sito preistorico del gias del Ciari, qt. 2155, in Valle delle Meraviglie (regione Monte Bego), Tenda. Revisione critica dei reperti emersi dai sondaggi archeologici del 1942*, *Preistoria e protostoria del Piemonte, Atti della XXXII Riunione Scientifica, Istituto Italiano di Preistoria e Protostoria*, pagg. 181-184.
- Manteyer (de) G.** 1945, *Les Dieux des Alpes de Ligurie*, *Bulletin de la Société d'Etudes des Hautes Alpes*, a. 64°, n. 13-16, pagg. 438-576.
- Marcenaro M.** 1998, *Bordighera e il Museo-Biblioteca dell'Istituto Internazionale di Studi Liguri da Clarence Bicknell al rinnovamento attuale*, Bordighera.
- Marro G.** 1930, *Arte rupestre zoomorfica in Val Camonica*, estr. *Rivista di Antropologia*, vol. XXIX.
- Marro G.** 1931, *La nuova scoperta di incisioni preistoriche in Val Camonica*, estr. *Atti della Reale Accademia delle Scienze di Torino*, vol. LXVI.
- Marro G.** 1936, *Il grandioso emporio d'arte rupestre di Valcamonica*, estr. *La Ricerca Scientifica*, a. VII,



vol. II.

**Marro G.** 1945, *L'elemento magico nelle figure rupestri delle Alpi Marittime : saggio d'interpretazione*, estr. da Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino.

**Marro G.** 1946, *Le incisioni rupestri delle Alpi Marittime e della Val Camonica*, Rivista di studi liguri.

**Martini F.** 1998, *Illazioni sull'arte*, Rivista di Scienze Preistoriche, vol. XLIX, pagg. 283-295.

**Milano E.** 1934, *Tra le "Meraviglie"*, Annuario del R. Istituto Tecnico F.A. Bonelli, Cuneo.

**Morandi R. – Vigliardi A. – Zanini A.** 1995, *Iconografia e arti decorative*, L'antica età del bronzo in Italia, Atti del convegno nazionale di Viareggio, pagg. 361-383.

**Mutti A. – Provenzano N. – Rossi M.G. – Rottoli M.** 1988, *La terramara di Castione dei Marchesi*, Studi e Documenti di Archeologia, V.

**Odetti G.** 1998, *Loano: tomba di età campaniforme e villaggio dell'età del bronzo in località Castellari*, Dal diaspro al bronzo, Quaderni della Soprintendenza Archeologica n. 5, pagg. 84-89.

**Okladnikov A.P. – Timofeeva N.K.** 1972, *Le enigmatiche statue-stele dello Iènisei e un nuovo idolo della cultura di Okuniev scoperto presso Novosibirsk*, Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici vol. VIII, pagg. 225-235.

**Pedrotti A.** 1993, *Uomini di pietra*, album per la mostra tenuta a Castel Beseno.

**Pedrotti A.** 1995, *Le statue-stele e le stele antropomorfe del Trentino Alto Adige e del Veneto occidentale. Gruppo atesino, gruppo di Brentonico, gruppo della Lessinia*, Notizie Archeologiche Bergomensi, vol. 3, pagg. 259-280.

**Pellegrini H.** 1986, *Une zone à gravures inédites à la Vallée des Merveilles*, Mémoires de l'Institut de préhistoire et d'archéologie des Alpes Maritimes, tome XXVIII.

**Peroni R.** 1989, *Protostoria dell'Italia continentale*, in Popoli e civiltà dell'Italia antica, IX.

**Peroni R.** 1994, *Introduzione alla protostoria italiana*, Bari.

**Piantelli M.** 1983, *L'interpretazione di uno schema iconografico complesso rinvenibile nelle stele monumentali camune e valtellinesi*, Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici vol. XX, pagg. 33-54.

**Poggiani Keller R. – Frontini P.** 1994, *Statue stele e massi incisi della Valtellina*, in Le pietre degli dei, pagg. 151-157.

**Poggiani Keller R.** 1989, *Le stele dell'età del Rame*, in Valtellina e mondo alpino nella preistoria, Modena, pagg. 40-45.

**Poggiani Keller R.** 1994, vd. Poggiani Keller – Frontini, 1994.

**Priuli A. – Bertocchi R.** 1982, *Nuovi dati sulle stazioni preistoriche e protostoriche della Valle Camonica*, Studi in Onore di Ferrante Rittatore Vonwiller, parte prima, vol. II, pagg. 585-601.

**Propp V. Ja.** 1966, *Morfologia della fiaba*, Torino.

**Provenzano N.** 1997, *La produzione in osso e corno delle terramare emiliane*, in Le terramare, la più antica civiltà Padana, Milano.

**Reale Anfossi M. - Rosi M.** 1973, *Le incisioni rupestri del "Ciappo del Sale"*, Rassegna di preistoria, archeologia e storia dell'arte, estr. da Rivista Ingauna e Intemelia, n. 1-4.

**Ricci M. – Lanteri Motin E.** 1963, *Una cavernetta sepolcrale eneolitica a Realdo (Alta Valle Argentina)*, Rivista Ingauna e Intemelia, n. 1-4, pagg. 93-95.

**Ricci M. – Lanteri Motin.** 1964, *Nuovi scavi nella cavernetta di Realdo*, Rivista Ingauna e Intemelia, n. 1-4, pagg. 60-61.

**Ricci M. – Lanteri Motin E.** 1965, *Terza campagna di scavo nella grotta sepolcrale eneolitica di Realdo*, Rivista Ingauna e Intemelia, n. 1-3, pagg.

**Ricci M.** 1964, *Un vaso campaniforme nell'Alta Valle Argentina (a Loreto, presso Triora)*, Rivista Ingauna e Intemelia, n. 1-4, pagg. 56-59.

**Rigotti A.** 1972, *La statua-stele di Brentonico (Trentino)*, Studi Trentini di Scienze Storiche, vol. LI n. 4, pagg. 442-451.

**Roccati A.** 1926, *Le « Meraviglie » del Monte Bego*, a cura di B. Asquasciati, Bordighera.

**Rosi M. – Maja A.** 1973, *Le pietre incise di Monte Beigua presso Sassello (Savona)*, Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici vol. X, pagg. 145-157.

**Sacco I.M.** 1938, *«Le Meraviglie » del Monte Bego*, Cuneo.

**Sacco F.** 1930, *Le Meraviglie del Monte Bego*, estr. da Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, a. XIV, n. 1-2.

**Sluga G.** 1969, *Le incisioni di Dos dell'Arca*, Capodiponte.

**Sperber D.** 1981, *Per una teoria del simbolismo*, Torino.

**Stiegelmann Ad.** 1909, *Les pétroglyphes des Alpes Maritimes*, estr. da La Revue Préhistorique.





- Stiegelmann Ad.** 1910, *Les pétroglyphes des Alpes Maritimes Italiennes*, La revue Préhistorique.
- Tanda G.** 1979, *Arte e religione in Sardegna*, Valcamonica Symposium III, Prehistoric Art and Religion, pagg. 261-279.
- Turner V.W.** 1977, *Symbols in African Ritual*, in *Symbolic Anthropology, a reader in the study of Symbols and Meanings*, New York.
- Tusa S.** 1983, *La Sicilia nella preistoria*, Palermo.
- Van Berg P.-L. – Cauwe N.** 1995, *Figures Humaines Mégalitiques: histoire, style et sens*, *Notizie Archeologiche Bergomensi*, vol. 3, pagg. 37-66.
- Zidda G.** 1997, *Le stele antropomorfe di Aosta*, La Valle d'Aosta nel quadro della preistoria e protostoria dell'arco alpino centro occidentale, *Atti della XXXI Riunione Scientifica, Istituto Italiano di Preistoria e Protostoria*, pagg. 225-243.

**(Footnotes)**

<sup>1</sup> Un confronto più articolato fra le decorazioni su ceramica Lagozza e le iconografie del Monte Bego è proposto già nel 1955 da Escalon de Fonton, in un articolo comparso sul *Bulletin du Musée d'Anthropologie Préhistorique de Monaco*. Le immagini prese in esame non paiono sempre pertinenti, ma il paragone è comunque interessante.

<sup>2</sup> Si tratta raffigurazioni in realtà più tarde del periodo qui trattato, possibili palafitte, secondo Anati (1982°); costruzioni adattate al pendio, secondo la Brusadin (1960-61), case dei morti secondo Christinger (1982).

<sup>3</sup> Cfr. Propp V. Ja. 1966.

<sup>4</sup> Le parentesi si riferiscono a fasi non contemporanee al disco; non sono considerate le fasi antecedenti; non sono considerati i frammenti, poiché, essendo incompleti, non sono statisticamente significativi.

<sup>5</sup> La suddivisione in tre registri ha valore puramente descrittivo, e non interpretativo: essa risponde alla necessità di una esposizione schematica.

<sup>6</sup> Il grafico, per una migliore valutazione statistica del problema, annovera, della roccia Z IV. G III. R 16D, solo l'Antropomorfo con le braccia a zigzag, dato che i valori sono gli stessi dell'Orante Acefalo Corniforme per motivi logistici e non iconografici.



# Memory of a dark mother: new interpretations, new research methods

Lucia Chiavola BIRNBAUM

The theme of this essay – memory of a dark mother – has emerged from research for my books, fieldwork, and teaching. My perspective is that of a Sicilian/American woman historian trained in traditional methodology, which has been deepened by the perspective and methodologies of feminist cultural history. My first two books explored why Italian feminists seemed to know something that I, a somewhat over-educated woman historian, did not know, and why pilgrimages to black madonnas in Italy are so passionate.<sup>1</sup> A recent marker in my continuing journey is dark mother. African origins and godmothers (2001), published in Italy as *La Madre O-scura* (2004)<sup>2</sup>

Two major theorists have influenced my work. Giambattista Vico said that humans would make good societies insofar as they look to “common wisdom” or popular beliefs conveying the “poetic wisdom” of our oldest ancestors. Antonio Gramsci thought that for an authentic revolution we need to look to the beliefs in justice and equality of the subordinate classes.<sup>3</sup> The memory of the black mother may be glimpsed in the ubiquity of black madonnas and other black women divinities of the earth and the contemporary presence of her values – justice with nurture/compassion, equality, and transformation – and in work for nonviolent change for a better world.

Recent evidence about the memory of the black mother includes:

- The African origin of *Homo sapiens* and African migrations to all continents, or the African genetic origin of everyone in the world, as documented in the DNA (L. Luca Cavalli Sforza and world colleagues)<sup>4</sup>
- The colour ochre red and the pubic V, which were taken by migrating Africans to all continents after 50,000 BCE and inscribed on the cliffs and caves of the world (Emmanuel Anati)<sup>5</sup>. The colour ochre red and the pubic V may be considered iconic signs of the procreativity of a black African mother, arguably the oldest religious belief in the world<sup>6</sup>
- The oldest sanctuary in the world, created in 40,000 BCE by migrating Africans in the place Jews and Christians call Mt. Sinai and Muslims call Har Karkom (Emmanuel Anati),<sup>7</sup> arguably the unacknowledged African original place of Judaism, Christianity, and Islam.<sup>8</sup> (L. Chiavola Birnbaum)
- After 25,000 BCE icons and images of the black mother in Old Europe (Marija Gimbutas).<sup>9</sup> These images, as well as later sanctuaries of black madonnas located on African migration paths (L. Chiavola Birnbaum)
- Archaeological evidence, in signs and images, documents that a woman was the centre of beliefs of Old Europe eons before the emergence of dominant male religions (Marija Gimbutas).<sup>10</sup>
- Research of Africanist theorists, notably Cheika Anta Diop, challenging the view of prehistory written for racist/sexist western dominant cultures, points to Africa as the matrix of civilisation.<sup>11</sup>
- Folklore, in its many manifestations, (C. Ginzburg).<sup>12</sup> Crafts, art, rituals, popular images of a dark mother, and stories, attest to the dark mother’s values – justice with nurture/compassion, equality, and transformation. (L. Chiavola Birnbaum)<sup>13</sup>
- Field work on islands and countries embraced by the Mediterranean, suggest that return migrations to Africa of Semites reinforced the memory of the black mother first brought by primordial African migrants. In the third millennium before the common epoch Semitic descendants of Africans, including the Danites, who expanded after 2300 BCE from the Sumers all over Europe, and settled in Sardinia, where they were called shardana,<sup>14</sup> and the Canaanites who expanded from Syria and Palestine after 1200 BCE, creating a maritime empire based at Carthage in Africa, a peaceful trading network whose hub was Sardinia. In this paper I discuss the fact that the return migration of Semites (Shardana, Canaanites) to Africa was characterised by the veneration of a dark mother (Astarte) who easily melded with the African women divinities Isis and Tanit<sup>15</sup>

With my students I emphasise issues of epistemology by considering the all truths are partial, as we can come closer to the truth through statements obtained from the observer’s standpoint. In my case, this is a



view that findings by scientists may be balanced by research by feminist cultural historians, who include many more ways of knowing. In the case of the memory of the black mother, however, scientific findings and feminist research corroborate one another.

Thirty years after I started out on this journey, I have come to realise that the image of Mount Erice, outside my hometown Palermo – a mountain with a mantle of dark wheat and red poppies that D. H. Lawrence saw as a woman – has beckoned me to find out who she is. And I have been doing so ever since. I learned that the dark wheat is a symbol of the African woman divinity Isis, and red poppies are a sign of the Semitic woman divinity Astarte. In the past year, on the occasion of a study tour to Sardinia, I have come to realise that the image in Erice has also inspired me to track down the return migrations to Africa of Semites in the immediate millennia before the lives of two significant Jews, Mary and Jesus.

My own submerged beliefs surfaced when I was in Sicily – all of them on African migration routes, then Canaanite outposts, then places of Jewish refuge – notably regions around Palermo (land of my maternal ancestors). These are Ragusa Ibla (region of my paternal ancestors), and Syracuse, where the martyred Saint Lucia, after whom I am named, expressed the values of the African divinities Isis and Tanit – justice with nurture and vision. In our study tour of Sicily, Mary Beth Moser led us to the Black Madonna dell'Adonai outside Syracuse at Brucoli. She is the oldest black madonna in Christianity,<sup>16</sup> a madonna with a Jewish name evoking the volatile period before Christianity was established as the religion of the Roman Empire.

Looking for black madonnas, who may, along with other dark women divinities of the world, be considered our most graphic evidence of the memory of the African black mother, I have participated in pilgrimages, carnivals, everyday rituals, and analysed stories associated with black madonnas of Italy, then of Europe. I have probed the multicultural dimensions of black madonnas, the vernacular meaning of Easter in the streets, and the ultimate beliefs of Italians by studying heresies, sibyls, fables, Lilith, and witches. I have thought about the vision held by Italian feminists, “a world without bosses and without wars” and remembered the ancient civilisation of the black mother, when there were no hierarchies, no slavery, no subordination of women, a harmonious time that was succeeded in the common epoch by the racism of subordination by colour, the sexism of subordination by gender, the violence of slavery, and wars.<sup>17</sup>

I have sought the submerged knowledge hidden in folklore. My mother's maiden name, Cipolla, a variant of Cybele, in folklore means onion. Its metaformic meaning is vulva<sup>18</sup> – the sign of the African dark mother found on the walls of caves and cliffs of all continents. Submerged knowledge may also hide in science. Contemporary genetics and archaeology have helped me trace my ancestors from the time primordial Africans walked or sailed up the “African Sea” off the western coast of Sicily in regions of Palermo and Erice, land of my maternal ancestors, as well as the later diaspora into Sicily after 10,000 BCE, when western Asians (originally African) from Anatolia brought images of the dark mother Cybele to Southeast Sicily, place of my paternal ancestors. My grandmothers in this region bonded with the earth with bared breasts. At Syracuse, the Church appropriated the story of Lucia for its purposes, but the people have venerated her as a *santone* or “great saint” whose gifts are similar to those of the African Isis.

History sometimes hides inside names. In Sicily the endearing diminutive of Cybele was Ibla, hence Ragusa Ibla, where they venerated Ibla Nera, or black Ibla. The Greeks changed her name to Hera, thereby subordinating her to the jealous wife of Zeus, as well as obliterating the significant fact that she was ultimately African and black.

Sometimes there is a time delay between what one knows intellectually and what one knows later in the bodily subconscious. I earlier knew that Cybele was venerated in Sicily as Ibla Nera, or black Ibla. Knowing this in my body did not happen until I walked inside the dwelling of my Chiavola antecedents, name whose original spelling was Chaula, or little black bird (of Isis?). My ancestral family home is located in Ragusa Ibla, a Canaanite town, dug into the flanks of the Iblean mountains that embrace Ragusa Ibla and look toward Africa with which Sicily was contiguous until the waters rose.<sup>19</sup> Not until I knew this bodily, in my father's and grandparents' ancient cave home, did I understand the continuum between the ancient dark mother of Africa, her manifestation as Cybele of west Asia, her later representation as the very beautiful Canaanite divinity found at Grammichele, and the miracle working black madonna at Chiamonte Gulfi, both divinities located very near Ragusa Ibla.

The knowledge of the black mother, in my case, has been prepared by images (notably Mount Erice with a mantle of dark wheat and red poppies), then understood cognitively by studying prehistory, history, folklore, genetics, archaeology, and literature. And then knowing, in a compelling manner by bodily experience, that my oldest mother was a black mother of Africa whose veneration was brought by Africans after 50,000 to all continents.



My intellectual and spiritual journey has led me to the African black mother of everyone. Folk stories about our ancestral black mother suggest that she generates all life and loves all her children equally. I cannot help but think that the search for our oldest mother, recently confirmed by science as being African,<sup>20</sup> can sustain in us who work today, in a period of unprecedented destruction, the hope for a better world.

You will find the black mother as Guadalupe in resistance/transformation movements of subordinate peoples of the Americas, of whom she is the patron saint, at Sainte Marie de la Mer in France where she is the patron saint of Gypsies, at black madonna/dark women divinity sites all round the Mediterranean coast, at major sanctuaries such as Montserrat, Loreto, Einsiedeln, and Czestochowa. She is in India, early destination of African migrants, at the sanctuaries dedicated to Kali and other dark women divinities, and in Africa, where she may be found today in rituals and icons of dark women divinities of many names. Indeed, you will find that She is everywhere!, an anthology of writings in feminist spirituality, in which African/American women reclaim the oldest known divinity, the primordial dark mother of Africa.<sup>21</sup>

Her memory has always been conveyed in submerged cultures in stories and rituals. Today geneticists, archaeologists, artists, musicians, dancers, storytellers, healers, and others are retrieving the memory, after the suppression and repression of thousands of years. For Naomi Sanderovsky Doumbia, a holocaust granddaughter who has gone to live in Africa in search of her Jewish roots, African Muso Koroni, goddess of life and death, is feared, respected, honoured and loved. She is the “Grandmother to all, Mother of all mothers” who is personified in air, wind and fire, trees and water, symbolised in the pubic V of the Mande, and other peoples of Africa, as well as in other sacred symbols of Africa – circle, snake, black panthers, cowrie shells, beaded necklaces, etc.<sup>22</sup>

Luisah Teish, African American and an initiated elder (Iyanifa) in the Ifa/Orisha tradition of the African diaspora, offers ancestral African wisdom to everyone in Jambalaya.<sup>23</sup> After studying African rituals and other world beliefs she concluded that “all the religions of the world are essentially the same and that the highest principles were born from the fertile waters of Africa.”<sup>24</sup> In our contemporary time of killing and destruction of the world environment, she offers the African wisdom that “there is a regulated kinship among human, animal, mineral, and vegetable life. Africans do not slaughter animals wholesale, as was done with the American buffalo, nor do they devastate the fields that serve them. It is recognised that they have been graced with the personal power to hunt, farm, and eat; but it is also recognised that they must give back that which is given to them.”<sup>25</sup>

As a teacher who is called by students “Strega-Nonna”, I am glad that this ancient wisdom of the black mother of Africa was transmitted over the generations to my Sicilian grandmothers and mother who called her “Bedda Matri!”<sup>26</sup>

## Endnotes

<sup>1</sup> See Lucia Chiavola Birnbaum, *Liberazione della donna. Feminism in Italy* (Middletown, Ct., Wesleyan University Press, 1986, American Book Award of Before Columbus Foundation, 1987, 1988). *Black Madonnas. Feminism, religion, and politics in Italy* (Boston, Northeastern University Press, 1993; Bari, Italia, Palomar Editrice, 1997, Premio Internazionale di Saggistica Valitutti, 1998, San Jose, Chicago, New York, Lincoln, Shanghai iUniverse, 2000).

<sup>2</sup> Lucia Chiavola Birnbaum, *dark mother. African origins and godmothers* (San Jose, Chicago, New York, Lincoln, Shanghai, iUniverse, 2001, Enheduanna Award for Excellence in Women Centered Literature 2002; Italian edition, *La Madre O-scuro* (Cosenza (Rende), Media Mediterranea, 2004).

<sup>3</sup> See Introduction, L. Birnbaum, *dark mother. Loc. Cit.*

<sup>4</sup> L. Luca Cavalli-Sforza and world colleagues, *History and Geography of Human Genes* (Princeton, N. J., Princeton University Press, 1994).

<sup>5</sup> L. Cavalli-Sforza, *Ibidem. Emmanuel Anati, Il Museo Immaginario della preistoria. L'arte Rupestre nel Mondo* (Milano, editoriale Jaca Book SpA, 1995)

<sup>6</sup> Lucia Chiavola Birnbaum, *dark mother, Loc. Cit.*

<sup>7</sup> Emmanuel Anati, *Har Karkom. 20 anni di Ricerche Archeologiche* (Capo di Ponte, Italia, Edizioni del Centro Camuno di Studi Preistorici, 1997).

<sup>8</sup> L. Chiavola Birnbaum, *dark mother. Loc. Cit., chapter*

<sup>9</sup> *Ibid.*, chapter 4.

<sup>10</sup> Marija Gimbutas, *Civilization of the Goddess* (HarperSanFrancisco, 1989)

<sup>11</sup> Cheika Anta Diop, *Civilization or Barbarism. An Authentic Anthropology* (Presence Africaine, Paris, 1981: Brooklyn, New York, Lawrence Hill Books, n.d.).

<sup>12</sup> Carlo Ginzburg, *Ecstasies. Deciphering the Witches' Sabbath* (Originally published in Italy as *Storia Notturna*, 1989) New York,





Penguin Books, 1991)

<sup>13</sup> L. Chiavola Birnbaum, *dark mother*, Loc. Cit.

<sup>14</sup> Leonardo Melis, *Shardana –I popoli del Mare* (Mogoro, Prima Tipografia Mogorese Editrice, 2002).

<sup>15</sup> L. Chiavola Birnbaum, “African origins with a semitic overlay: dark mother of ancient Europeans. Case of return migrations. . . .” World Congress on Matriarchal Studies, “Societies in Balance. Gender Equality in Matrilineal, Matrifocal, Matriarchal Societies, Luxemburg, September 5-7, 2003.

<sup>16</sup> See L. Chiavola Birnbaum, *Black Madonnas*. Loc. Cit.

<sup>17</sup> L. Chiavola Birnbaum, “Methodologies for Feminist Cultural History,” unpublished essay, April 2004.

<sup>18</sup> See Judith Grahn, “Metaformic Theory and menstrual rituals of Kerala” (Doctoral Dissertation, CIIS, 1999).

<sup>19</sup> See Sergio Frau, *Le Colonne d’Ercole Un’inchiesta di Sergio Frau. Riapertura ufficiale del Procedimento per la Restituzione delle Colonne d’Ercole al Canale di Sicilia, confine di mostri e paure per i Greci piu’ antichi. La prima Geografia. Tutt’altra Storia. VI edizione*, Roma. Nur Neon srl, 2002.

<sup>20</sup> John Noble Wilford, “Skulls Offer First Glimpse of Early Human Faces,” *The New York Times*, June 11, 2003.

<sup>21</sup> See *She is Everywhere*, Anthology of writings in feminist spirituality, gathered by Lucia Chiavola Birnbaum (San Jose, New York, Lincoln, Shanghai, 2005)..

<sup>22</sup> Naomi Doumbia, “African Goddess: Mother of Shadow & Light,” in *She is Everywhere!* Loc. Cit.

<sup>23</sup> Luisah Teish, *Jambalaya. The Natural Woman’s Book of Personal Charms and Practical Rituals* (HarperSanFrancisco, 1985)

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>26</sup> See L. Chiavola Birnbaum, *dark mother*, Chapter I.



# Mythes paléolithiques

Jean CLOTTES

Toute religion a ses mythes qui traduisent, de façon imagée et narrative, les croyances du groupe et l'interprétation qu'il s'est forgée du monde, naturel et surnaturel, dans lequel il se trouve. Il est donc inévitable que les cultures du Paléolithique supérieur non seulement aient eu leurs mythes mais qu'elles les aient transcrits, sous une forme ou sous une autre, dans leur art pariétal et mobilier. Sans des explications directes, hélas impossibles à obtenir pour des cultures depuis longtemps disparues, la compréhension des mythes et de leurs implications morales ou sociales est évidemment hors de notre portée. Cela ne saurait nous empêcher, cependant, de nous intéresser à des cas précis, représentant des actions déterminables qui sortent à tel point de l'ordinaire que l'on peut - peut-être - y déceler la transposition d'un mythe dont les grandes lignes peuvent être déterminées, même si les détails nous échapperont toujours. Nous illustrerons ce propos avec trois exemples célèbres, tirés de l'art mobilier et de l'art pariétal, apparemment fort dissemblables mais qui pourtant présentent quelques points communs.

## 1. La Vénus de Chauvet

Dans la Salle du Fond de la Grotte Chauvet, à Vallon-Pont-d'Arc (Ardèche), un pendant rocheux isolé descend en pointe jusqu'à 1,10 m du sol, immédiatement en face et à quelques mètres du célèbre Panneau des Lions. Ce pendant est orné sur plusieurs de ses faces. Initialement (Chauvet *et al.*, 1995), la face que l'on aperçoit en entrant dans la salle, perpendiculaire à la paroi où se trouve le Panneau des Lions, fut interprétée comme ornée d'un "Sorcier", c'est-à-dire d'un personnage composite debout, vu de profil, dont le haut du corps était celui d'un bison et au bas du corps constitué par une jambe humaine légèrement fléchie. À ce moment-là on ignorait tout de ce qui pouvait se trouver de l'autre côté, face à la paroi principale. Il n'avait pas été possible de faire le tour du pendant car le sol de la grotte, dans cette partie de la Salle du Fond, est meuble et tout contact y laisserait des traces modernes indélébiles. Quelques années plus tard, Yanik Le Guillou eut l'idée de photographier en aveugle la face cachée du pendant, au moyen d'une caméra numérique fixée à l'extrémité d'une perche rétractable. Après un bon nombre d'essais, il découvrit ainsi les dessins au trait noir d'un mammouth, d'un bœuf musqué et d'un lion, ainsi que le complément du prétendu "Sorcier" (Le Guillou, 2001).

En fait, immédiatement en avant et au-dessous du "bison", un triangle pubien très naturaliste, d'abord esquissé puis rempli de noir, avait été complété par un sillon vulvaire gravé, vertical, long de 4 cm. De part et d'autre, les jambes, vues de face, se terminaient en pointe, sans les pieds. D'après son découvreur, "cette femme est tout à fait classique. Ses proportions, les éléments de style, la sélection des éléments anatomiques représentés sont caractéristiques des Vénus aurignaciennes ou gravettiennes, surtout connues à travers la statuaire d'Europe centrale et orientale. Dans l'art pariétal paléolithique, c'est la Vénus de Laussel qui paraît la plus proche de celle du Pont-d'Arc" (Le Guillou, 2001, p. 2). Au-dessus et à droite de la figuration féminine se trouvait l'avant-train d'un bison, dont le membre antérieur se terminait non pas par un sabot mais par une gerbe de traits orientés vers le bas, identique à la représentation des mains sur nombre d'humains dans l'art paléolithique. Il s'agissait donc très vraisemblablement d'un être composite, à la fois humain et bison. Cette créature fut réalisée postérieurement à la femme et immédiatement à son contact. Les techniques de réalisation des deux sujets sont exactement les mêmes (Fig. 1).

Nous avons là, en conséquence, l'association indiscutable d'une femme, réduite à la moitié inférieure de son corps, où le triangle pubien et la vulve sont fortement accentués, et d'un bison au caractère composite discret mais des plus vraisemblables. Comment ne pas évoquer à ce propos les innombrables exemples mythologiques, tirés de multiples complexes ethnographiques, où des mortelles ont des relations avec des dieux ou des esprits transformés ou aux formes partiellement animales ? La localisation de cette "scène", face à l'entrée de la Salle du Fond et au voisinage immédiat du principal panneau orné de la caverne, c'est-à-dire en un lieu privilégié, témoigne de l'importance qu'elle revêtait pour son auteur et pour les mythes de son groupe.



## 2. Le Puits de Lascaux

Le Puits de Lascaux est célèbre par la présence d'une des rares scènes évidentes, même si elle reste mystérieuse, de l'art pariétal paléolithique. Toutes les figures sont à la peinture noire, du bioxyde de manganèse. On voit un homme en érection, filiforme, à tête d'oiseau, tombant à la renverse les bras écartés devant un bison qui charge, tête baissée, le ventre ouvert perdant ses entrailles. L'arrière-train de l'animal est surchargé d'un long trait barbelé. Un autre trait comparable, à base à double barbelure, est isolé sous l'homme. Un oiseau, à la tête identique à celle du personnage, paraît perché sur une tige mono barbelée à sa base (Fig. 2). À gauche de la Scène, un rhinocéros s'éloigne. Comme le bison, il a la queue relevée. Six ponctuations, deux par deux, sont au droit de l'arrière-train. Sur la paroi opposée, un protomé de cheval noir a également été dessiné. Pour accéder au Puits, il faut aller au fond de l'Abside, après avoir traversé la grande Salle des Taureaux et franchi le Passage, courte galerie où le courant d'air a effacé la plupart des peintures. L'accès au Puits, au moment de la découverte, était, paraît-il, relativement difficile. Il fallait ramper sur deux mètres avant d'atteindre un bouchon d'argile rouge épaisse qui en colmatait partiellement l'accès. Les jeunes inventeurs descendirent néanmoins les quelques mètres sans problème, avec une simple corde. Ce bouchon a entièrement disparu et l'on accède à présent au fond du Puits grâce à une échelle métallique. Norbert Aujoulat a fait remarquer que, d'après les témoignages de Jacques Marsal et de ses amis, l'argile avançait en encorbellement et, qu'à chaque descente, il s'en détachait des paquets qui venaient tomber dans le fond. Jusqu'alors, ce fait avait été interprété comme l'indice d'un tout petit nombre de visites préhistoriques dans ce lieu le plus secret et le plus retiré de la grotte. Aujoulat alla plus loin. D'après lui, le Puits avait une autre entrée, à présent colmatée, qui permettait d'y accéder plus ou moins à l'horizontale (Aujoulat, 2004). Dans ce cas, il ne s'agirait pas d'une galerie de Lascaux, mais d'une deuxième grotte ornée dans la même colline, situation bien connue ailleurs, par exemple dans les Pyrénées avec les trois Cavernes du Volp (Enlène, Les Trois-Frères, Le Tuc-d'Audoubert) ou dans les Cantabres avec les quatre grottes du Monte Castillo (El Castillo, La Pasiega, Las Chimeneas, Las Monedas). Le Puits se singularise par le pourcentage très élevé du gaz carbonique qui s'y accumule. En temps normal, une machinerie l'extrait. Lorsque celle-ci ne fonctionne pas, les concentrations peuvent être très hautes, dangereuses, provoquant des malaises immédiats.

Quant à la Scène du Puits, elle a donné lieu à de très nombreuses interprétations, dont celle d'un rituel chamanique. Les représentations de cette petite galerie sont bien liées, comme on l'a dit, au reste de Lascaux. L'avant-train du cheval est identique à ceux, nombreux, des autres galeries, et les « sagaies » ou « signes géométriques » ont leur pendant exact ailleurs dans la grotte. Les six points noirs sous la queue du rhinocéros rappellent six points rouges pareillement disposés, comme André Leroi-Gourhan l'a fait remarquer, à l'extrême fond du Diverticule des Félines. Dans cette Scène, deux faits récurrents pourraient bien en donner la clé. D'une part, le thème de l'oiseau, rarissime dans l'art pariétal, revient deux fois. L'homme qui tombe à la renverse est doté d'une tête d'oiseau ; sous lui est perché un oiseau à la tête identique. D'autre part, l'idée de mort est présente deux fois elle aussi : à travers l'homme qui s'écroule devant le bison et dans l'animal mortellement blessé. Après la découverte de la grotte, cette Scène fut interprétée littéralement, comme la relation d'un accident de chasse, malgré l'invraisemblance de la tête d'oiseau pour l'homme, au point que des fouilles furent envisagées au pied de la paroi pour retrouver la sépulture éventuelle du chasseur malheureux. Or, toutes les études ethnologiques des peuples chasseurs collecteurs ont montré que leurs conceptions du monde étaient loin de la simplicité qu'on leur prêtait indûment, et que leurs dessins sur les roches n'avaient que rarement un but anecdotique, surtout sur les sites sacrés. Bien souvent, ils s'exprimaient par métaphores, en fonction des mythes et histoires sacrées de leur tribu.

Dans le cas qui nous occupe, on pourrait lire la Scène à deux niveaux, en rapprochant les répétitions de faits mentionnées. L'idée de mort ne serait-elle pas à mettre en relation avec les effets délétères du gaz carbonique omniprésent dans ce fond de galerie ? Dans cette optique, le thème de l'oiseau évoquerait aussi l'envol de l'âme et renforcerait le message. On peut aller plus loin et envisager que le thème de la mort ne soit pas à prendre au premier mais au second degré, et qu'il se réfère à la transe et au voyage chamanique, à ce moment étrange où l'esprit de l'officiant quitte son corps pour se rendre dans le monde surnaturel où il rencontrera les esprits qu'il désire solliciter. Dans de nombreuses cultures chamaniques, la mort est l'équivalent métaphorique de la transe. Par exemple, dans le centre de la Californie, l'idée de tuer un mouflon (animal de la pluie et de la fécondité) signifiait que le chamane voyageait en esprit – c'est-à-dire était « mort » – pour faire venir, grâce à son action, la pluie bienfaisante (Whitley, 2000).

Alors, la Scène prendrait tout son sens, puisqu'elle se référerait à une activité d'une importance capitale



pour le groupe, favorisée par les caractéristiques particulières du lieu où elle fut figurée (Clottes, 2003).

### 3. Le Faon à l'oiseau

Le thème du faon à l'oiseau, attesté sur plusieurs sites, semble bien caractérisé dans le temps, au Magdalénien moyen (Labastide, Le Mas-d'Azil, Saint-Michel d'Arudy). Celui de Bédeilhac est lui aussi magdalénien, mais il pourrait appartenir tout autant au Magdalénien final qu'au Magdalénien moyen, puisque ces deux étapes sont bien représentées dans cette caverne. La répartition de ce thème est homogène, car on ne le connaît jusqu'à présent que dans les Pyrénées, où les exemplaires les plus éloignés sont à environ 250 kilomètres les uns des autres.

Ce fut la découverte par Marthe et Saint-Just Péquart du faon aux oiseaux du Mas-d'Azil, en 1940, qui popularisa ce thème extraordinaire : un faon qui tourne la tête pour observer deux oiseaux perchés sur la matière qui sort de son corps (Fig. 3). En 1950, Romain Robert découvrit celui de Bédeilhac, stupéfiant de ressemblance (Fig. 4) : même sujet et attitude comparable, à part la position des jambes, repliées à Bédeilhac alors qu'elles sont tendues au Mas-d'Azil, et la présence d'un seul oiseau à Bédeilhac au lieu de deux (Robert, 1953). En 1988, Bandi fit remarquer que, sur une sculpture de Saint-Michel d'Arudy (Fig. 5), la matière expulsée du corps de l'animal était localisée à la vulve et non à l'anus (Bandi, 1988, p. 138). Enfin, en 1991, Robert Simonnet signalait un autre faon découvert par son père à Labastide (Hautes-Pyrénées), en 1947 (Fig. 6) : l'attitude du corps est très voisine, mais l'absence de la tête et une malencontreuse cassure au niveau de la queue empêchent une identification sans réserve aux trois autres, malgré de nombreux détails communs.

Ces quatre pièces partagent en effet les éléments suivants : identité du support (bois de renne), de l'objet (extrémité de propulseur avec crochet sur l'arrière-train), de la technique (ronde-bosse), thème de l'animal jeune (faon), relief du dos souligné (par une ligne à Bédeilhac, à Labastide et au Mas-d'Azil, par un guillochage à Saint-Michel d'Arudy et à Labastide), stries parallèles sur le crochet (ou sur les oiseaux). Ces découvertes ouvrent des perspectives sur l'univers conceptuel des Magdaléniens, ce qui en fait tout l'intérêt, et elles posent un certain nombre de questions.

La première question fut de savoir s'il s'agissait d'une défécation ou d'une naissance et donna lieu à discussions. La plupart des auteurs, depuis Péquart (1963, p. 296) acceptant l'idée d'une défécation, bien que les défécations " des Antilopidés, des Capridés et des Cervidés sont subsphériques, petites, nombreuses et séparées les unes des autres " (Robert, 1953, p. 16). Bandi (1988) prouva de façon convaincante qu'il s'agissait en fait d'une naissance : position de la vulve et surtout " tous les spécialistes s'accordent à dire que la défécation chez l'animal, en général (sauf cas de maladie, etc.) ne s'accompagne jamais d'un regard. Le rejet est bref et sans intérêt particulier " (p. 143), alors que – et cela est essentiel – les femelles qui mettent bas regardent souvent en arrière pour surveiller l'opération. Le boudin serait alors, beaucoup plus logiquement, le sac embryonnaire expulsé après la naissance du ou des petits. Cette interprétation répondant bien mieux que la précédente aux observations anatomiques, physiologiques et éthologiques, le problème fut résolu (pour plus amples détails, cf. Clottes 2001). Quant à l'animal représenté, son espèce a fait l'objet de multiples discussions (*op. cit.*). La seule certitude, qu'il s'agisse de bouquetins ou d'isards, est son caractère d'animal de montagnes et de rochers, pyrénéen par excellence.

L'unanimité s'est faite, cependant, sur l'aspect juvénile de ces bêtes, d'où leur appellation de " faon ", due à la morphologie de la tête et à la gracilité du corps. Quoi qu'il en soit de l'espèce, c'est bien un très jeune animal, sans cornes, qui est représenté en train d'accoucher.

Qu'il y ait un ou des oiseaux d'espèce indéterminée, leur association répétée avec la scène de mise bas est indiscutable : ils sont représentés dans le prolongement direct du boudin sortant du corps de l'animal. C'est donc d'un concept bizarre, non naturaliste, qu'il s'agit.

Pour résumer :

- la scène est très certainement celle d'une mise bas par un capriné ou un rupicapriné;
- son personnage principal est un animal très jeune, fait qui peut paraître contradictoire avec l'observation précédente;
- a présence du ou des oiseau(x) ne correspond pas non plus à une réalité éthologique;
- ces objets, peut-être non utilitaires, se trouvaient pour certains en des lieux privilégiés;
- enfin, ce thème a été reproduit à diverses reprises, avec quelques variantes, mais avec une répétitivité étonnante dans le détail.

Cette dernière constatation pose problème à divers égards. Depuis les découvertes de ces extrémités de propulseurs, nos connaissances en taphonomie ont progressé. Nous savons que les vestiges parvenus





jusqu'à nous ne représentent qu'une infime proportion de la globalité des productions préhistoriques (cf. à ce sujet Delporte, 1984). Le faon à l'oiseau était sans aucun doute un thème pyrénéen très connu au Magdalénien, matérialisé sur de nombreux supports, sous une forme plus ou moins stéréotypée, d'un bout à l'autre de la chaîne. Compte-tenu des déplacements fréquents attestés au Magdalénien et des influences d'une région sur une autre, il n'est pas du tout impossible qu'on en trouve un jour ailleurs. Cela signifie-t-il que ces objets sont dus à une même main, voire à un même groupe, c'est-à-dire qu'ils aient eu une origine très restreinte, ce qui expliquerait l'originalité du thème? En fait, nous n'avons aucune certitude sur la contemporanéité présumée de ces pièces ni sur l'antériorité des unes par rapport aux autres, même si elles appartiennent bien toutes au Magdalénien moyen, car elles peuvent s'échelonner aisément sur plusieurs centaines d'années. On pourrait faire exactement les mêmes remarques à propos des "hommes-lions" découverts au Hohlenstein-Stadel et au Hohle-Fels, dans l'Aurignacien du Jura souabe. Il semble beaucoup plus probable de considérer que le thème qui nous occupe ici ait correspondu à un mythe ou à une histoire légendaire des Magdaléniens pyrénéens (hypothèse envisagée par Camps, 1984, p. 258), et qu'il ait été indépendamment matérialisé, en des lieux et peut-être en des temps différents, par des artistes qui pouvaient s'ignorer mais qui puisaient aux mêmes sources de la tradition orale. Le dépôt de certains de ces objets en des lieux spéciaux montre qu'on leur attachait une importance certaine. À la base de ce mythe est l'histoire d'un animal juvénile, un faon, apparemment trop jeune pour mettre bas, et qui pourtant donne naissance. À cette première rupture avec la réalité, il s'en ajoute une autre : le (ou les) oiseau(x). La scène suggère en fait que le produit de la parturition serait l'oiseau. On pressent une histoire très complexe, comme il en existe dans toutes les cultures traditionnelles, où les transformations d'espèces sont abondamment attestées. On sait que les êtres composites, à caractères humains et animaux, sont connus à de multiples reprises dans l'art paléolithique, y compris avec des têtes d'oiseaux (Lascaux (cf. *supra*), Pech-Merle, Cougnac), et qu'il existe aussi des animaux composites (cerf à tête de bison des Trois-Frères, lion à pattes d'ongulé de Chauvet, etc.). Dans ce contexte, la naissance d'un oiseau à partir d'un faon impubère n'est pas plus étrange.

### Conclusion

Quoi qu'il en soit de leur sens précis, et en attendant de nouvelles découvertes, il convient de considérer ces objets mobiliers et ces images pariétales pour ce qu'ils sont, à savoir les témoins privilégiés d'une pensée sophistiquée, d'un monde de l'imaginaire qui ne se laisse que rarement et malaisément entrevoir, où les relations des animaux entre eux et avec les hommes dépassent de très loin la simplicité longtemps supposée du rapport élémentaire du chasseur avec sa proie ou de la reproduction servile de scènes de la vie courante. De fait, le point commun des trois exemples choisis ci-dessus est le mélange indissociable, à travers tout le Paléolithique supérieur, de caractères naturalistes pleinement reconnaissables avec d'autres qui sortent à l'évidence de la réalité : les relations de la femme et d'un être à la fois homme et bison ; l'homme à tête d'oiseau ; le trop jeune faon accouchant d'un oiseau. Ils nous rappellent que la caractéristique fondamentale de bien des sociétés traditionnelles, en particulier celles qui pratiquent le Chamanisme, est la fluidité : fluidité entre le monde réel, celui où l'on vit, et le monde des esprits où l'on peut se rendre par la vision ou, plus concrètement encore, en visitant les profondeurs souterraines ; fluidité aussi entre le monde des hommes et celui des animaux, ce qui induit des interactions constantes entre les uns et les autres, celles-là même dont rendent compte les mythes.

### Bibliographie

- AUJOULAT N., 2004. — *Lascaux. le Geste, l'Espace et le Temps*. Paris, Le Seuil, 274 p., 194 fig.
- BANDI H. G., 1988. — Mise bas et non défécation. Nouvelle interprétation de trois propulseurs magdaléniens sur des bases zoologiques, éthologiques et symboliques. *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie I, Prehistoria, t. I, p. 133-147.
- CAMPS G., 1984. — La Défécation dans l'art paléolithique. In Bandi H. G., HUBERT W., SAUTER M.-R. & SITTER B. (dir.), *La Contribution de la zoologie et de l'éthologie à l'interprétation de l'art des peuples chasseurs préhistoriques*, Colloque de Sigriswill (Suisse), 1979, p. 251-262.
- CATTELAÏN P., 1979. — Quelques considérations sur les propulseurs magdaléniens au travers de trois pièces conservées au Musée des Antiquités nationales. *Antiquités Nationales*, 11, p. 15-21.
- CHAUVET J.-M., BRUNEL-DESCHAMPS E., HILLAIRE C., 1995. — *La Grotte Chauvet à Vallon-Pont-d'Arc*. Paris, Le Seuil, 120 p., 94 figs. *Postface* de J. CLOTTE.
- CLOTTE J., 2001. — Le Thème mythique du faon à l'oiseau dans le Magdalénien pyrénéen. *Bulletin de*



la Société préhistorique Ariège-Pyrénées, LVI, p. 53-62.

CLOTTE J., 2003. — *Passion Préhistoire*. Paris, La maison des roches, cf. Retour à Lascaux, p. 65-79.

DELPORTE H., 1984. — *Archéologie et réalité. Essai d'approche épistémologique*. Paris, Picard, 142 p., 34 fig.

LE GUILLOU Y., 2001. — La Vénus du Pont d'Arc. INORA, n° 29, p. 1-5.

PÉQUART M. & St.-J., 1963. — Grotte du Mas-d'Azil (Ariège). Une nouvelle galerie magdalénienne. *Annales de Paléontologie*, XLIX, p. 257-351, pl.

ROBERT R., 1953. — Le "Faon à l'Oiseau". Tête de propulseur sculpté du Magdalénien de Bédeilhac. *Préhistoire ariégeoise, Bulletin de la Société préhistorique Ariège-Pyrénées*, VIII, p. 11-18.

ROBERT R., MALVESIN-FABRE G., NOUGIER L.-R., 1953. — Sur l'Existence possible d'une école d'art dans le Magdalénien pyrénéen. *Bulletin archéologique du Comité des Travaux historiques et scientifiques*, p. 187-193., pl. VIII-X.

SIMONNET G., L. & R., 1991. — Le Propulseur au faon de Labastide (Hautes-Pyrénées). *Préhistoire ariégeoise, Bulletin de la Société préhistorique Ariège-Pyrénées*, XLVI, 1991, p. 133-143.

WHITLEY D., 2000. — *L'Art des Chamanes de Californie. Le Monde des Amérindiens*. Paris, Le Seuil, 138 p., 111 fig.

### Légendes des figures

Fig. 1. Bas de corps d'une femme et être composite (homme-bison) de la Grotte Chauvet. *Cliché Y. Le Guillou*.

Fig. 2. La Scène du Puits de Lascaux (vue partielle). *D'après Abbé A. Glory*.

Fig. 3. Le Faon aux Oiseaux du Mas-d'Azil. *D'après Péquart, 1963, p. 297, fig. 204-205*.

Fig. 4. Le Faon à l'Oiseau de Bédeilhac. *D'après Robert, Malvesin-Fabre et Nougier, 1953, p. 188, pl. VIII*.

Fig. 5. Le Faon de Saint-Michel d'Arudy. *D'après Cattelain, 1979, p. 19, fig. 5. Relevé C. Bellier*.

Fig. 6. Le Faon de Labastide. *D'après Simonnet, 1991, p. 135, fig. 2*





Fig. 1



Fig. 2

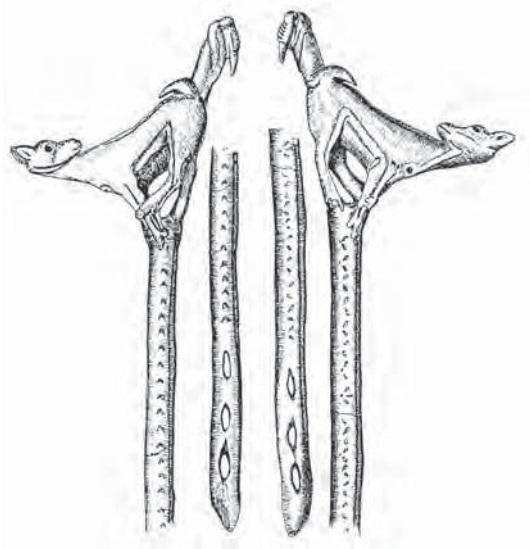


Fig. 3

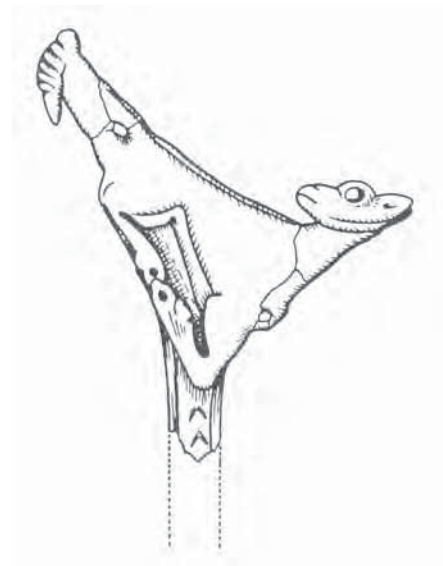


Fig. 4

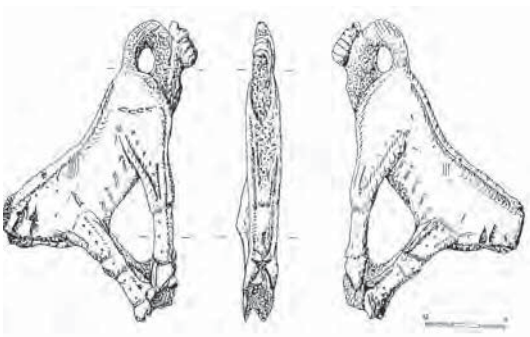


Fig. 5

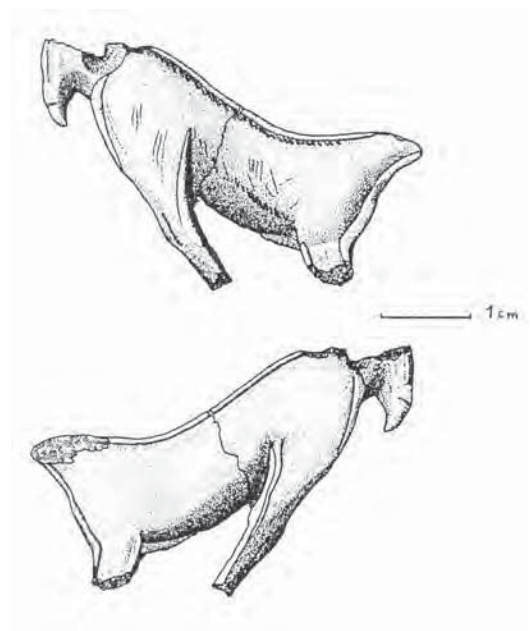


Fig. 6



# Il mondo ideologico ed i suoi simboli nell'età del Rame del territorio italiano

Daniela COCCHI GENICK

## Riassunto

In studi analitici sull'Eneolitico italiano chi scrive ha potuto cogliere correlazioni significative tra le manifestazioni artistiche e i rituali funerari, riconducibili alla vasta diffusione di un comune patrimonio simbolico nell'ambito di un profondo rinnovamento del mondo ideologico.

Nuove concezioni religiose traspaiono in un'epoca le cui grandi trasformazioni, identificabili in vari aspetti del record archeologico, trovano la più attendibile conferma proprio nello straordinario complesso delle incisioni rupestri della Valcamonica.

In una delle più ricche composizioni rilevate sui massi incisi, quella di Cemno 2, estremamente suggestiva è la testimonianza direttamente trasmessa da una comunità eneolitica che ha simbolicamente sintetizzato le principali innovazioni dell'età del rame, evidenziando l'importanza ad esse attribuita all'interno della compagine sociale. In questa composizione si può, infatti, notare come alla figura dominante del sole, portatore di fecondità, siano affiancati i simboli del potere guerriero, sottolineandone la basilare importanza per affrontare le situazioni di conflittualità in un'epoca in cui l'introduzione della metallurgia e il possesso di bestiame determinano i primi concentramenti di ricchezza e, di conseguenza, forme di antagonismo tra le comunità per garantirsi l'accesso e il controllo di miniere e pascoli. Di rilevante interesse appaiono tali simboli, consistenti nell'ascia, nell'alabarda e nel pugnale, in quanto sono gli stessi raffigurati sulle statue-stele e ricorrenti nelle tombe di personaggi eminenti, dove si prefigurano come armi cerimoniali spesso con caratteri indicativi di una mancata funzionalità. Sullo stesso masso queste figure in posizione preminente appaiono inserite in una sorta di ostentazione di tutti i mezzi e i beni di cui poteva disporre un gruppo umano nell'età del rame: in posizione isolata sono riprodotti un carro a quattro ruote e un aratro trainati da coppie di buoi, basilari innovazioni tecnologiche che comportarono un notevole avanzamento dell'economia di sussistenza; l'importante ruolo della metallurgia è enfatizzato dalle grandi dimensioni di dieci pugnali riuniti in un insieme che chiude una composizione la cui eccezionale rilevanza non necessita di commenti.

Oltre alla corrispondenza tra i tipi di manufatti deposti nelle sepolture e quelli raffigurati sui monumenti, un simbolismo comune è identificabile anche in determinati comportamenti rituali. I più recenti scavi di necropoli o di grotte e ripari sepolcrali, dalla Sicilia attraverso l'intero territorio peninsulare fino all'arco alpino, hanno portato ad individuare ripetute pratiche di manipolazione delle ossa, consistenti nella loro rimozione, selezione e rideposizione e accompagnate da specifiche cerimonie; a tali evidenze possono essere correlati gli interventi di modifiche, abbattimento, frantumazione e reimpiego delle statue-stele, nella prospettiva di un unitario intento di destrutturazione dell'identità individuale in concezioni improntate da un forte senso comunitario all'interno del gruppo di appartenenza.

Al di fuori degli ambienti di vita quotidiana, certamente non privi di tensione, intorno ai monumenti e nelle necropoli le comunità si riuniscono per rimarcare la propria continuità, richiamando ed onorando il mondo dei defunti, e per stimolare la coesione tra i viventi; ne deriva l'immagine di un'ideologia imperniata sulla celebrazione non del singolo individuo, bensì dell'intera collettività la cui compattezza era certamente indispensabile, vuoi per lavori comunitari vuoi per occasioni di conflittualità, nel rinnovato contesto socio-politico dell'epoca.

Nelle testimonianze dell'età del rame nel territorio italiano vengono evidenziate significative correlazioni tra le manifestazioni artistiche e i rituali funerari in un profondo rinnovamento del mondo ideologico, verificatosi in un'epoca di grandi trasformazioni identificabili in vari aspetti del *record* archeologico. Oltre alla corrispondenza tra i tipi di manufatti deposti nelle sepolture e quelli raffigurati sui monumenti, un simbolismo comune è riconoscibile anche in determinati comportamenti rituali nell'ambito di concezioni





improntate da un forte senso comunitario. Intorno ai monumenti e nelle necropoli le comunità si riuniscono per rimarcare la propria continuità, onorando il mondo dei defunti, e per stimolare la coesione tra i viventi, indispensabile nel rinnovato contesto socio-politico.

L'avanzamento delle ricerche e degli studi sull'Eneolitico italiano ha portato ad evidenziare in maniera sempre più appariscente le rilevanti innovazioni che contraddistinguono quest'epoca. Radicale è la trasformazione verificatasi nell'economia di sussistenza: il potenziamento delle tecniche agricole da estensive ad intensive è determinato dall'introduzione dell'aratro e del carro trainati da buoi; lo sviluppo dell'allevamento è attestato dallo sfruttamento degli animali non solo a scopi alimentari, ma anche per la produzione del latte e della lana e, come ora detto, per l'aratura e il trasporto.

Nelle attività artigianali il principale elemento innovatore è la metallurgia, limitata tuttavia alla fabbricazione di armi e ornamenti, più comunemente realizzati in pietra la cui lavorazione raggiunge un alto livello di perfezione tecnica; importante è, però, il riflesso della sua diffusione sotto il profilo socio-economico, determinando, insieme al possesso di mandrie e greggi, i primi concentramenti di ricchezza e l'insorgenza di antagonismi e conflitti tra le comunità per garantirsi l'accesso alle miniere o ai pascoli migliori e il loro controllo. Per la prima volta nella preistoria l'elemento guerriero emerge manifestamente e insistentemente: generalizzata è la presenza di armi sia nelle sepolture dei maschi adulti sia nella statuaria antropomorfa e nelle composizioni incise su massi della Valcamonica.

Ebbene, proprio in queste ultime testimonianze - da annoverare tra i documenti storici di primaria rilevanza, in quanto consentono di penetrare nella mentalità degli antichi abitanti - le radicali trasformazioni rilevate dall'analisi delle evidenze archeologiche erano già state ampiamente illustrate, o meglio celebrate, dalle stesse comunità eneolitiche: se consideriamo il masso Cemmo 2 (fig. 1), l'avanzamento dell'economia di sussistenza è rimarcato dal rilievo dato alle figure del carro a quattro ruote e dell'aratro, trainati da coppie di buoi, in posizione isolata rispetto ai branchi di animali prevalentemente selvatici; ad essi si contrappone un insieme di dieci pugnali nelle cui grandi dimensioni pare enfatizzata l'importanza della metallurgia e/o del possesso dei suoi prodotti. In una tale ostentazione dei più ambiti beni dell'epoca in questione sovrastante appare il potere guerriero, simboleggiato dalle stesse armi che ricorrono nelle tombe dei più prestigiosi inumati: il pugnale e, al di sopra come nelle sepolture, l'ascia abbinata all'alabarda in posizione dominante accanto al sole. In una serie di figurine antropomorfe, in distribuzione sparsa nella composizione, si potrebbe cogliere un indizio di una società in cui non al singolo individuo ma alla collettività viene riconosciuto un ruolo primario, in concezioni improntate, come cercherò di dimostrare, su un profondo senso comunitario. Chi erano, dunque, i protagonisti di questa rinnovata realtà storica? Come erano socialmente organizzati per affrontare conflitti e per realizzare talune imponenti opere venute in luce negli scavi?

I dati rilevati nelle sepolture attestano un'articolazione della compagine sociale in piccole comunità "a struttura di parentela", gruppi umani tenuti insieme dalla convinzione di una comune discendenza o consanguineità. Le planimetrie delle necropoli e, tra i pochi insediamenti scavati in estensione, quella del vasto insediamento siciliano di Roccazzo presso Mazara del Vallo, costituito da un insieme di ravvicinati gruppi di capanne con attigui sepolcreti (Tusa, 1994, p. 97), possono far prospettare l'esistenza di sistemi aggregativi interparentelari funzionali ai più impegnativi investimenti di risorse e di forza-lavoro.

Chiari indizi di lavoro comunitario sono, ad esempio, identificabili nella realizzazione di strutture difensive, quali i fossati di Conelle, di Poggio Olivastro e di Toppo Daguzzo (Cocchi Genick, 1996, ivi bibliografia dei singoli siti), e negli interventi di disboscamento di vaste aree montane connessi allo sviluppo della pastorizia d'altura, attestati dalle analisi palinologiche sia nell'arco alpino sia sui rilievi appenninici toscano-emiliani e liguri, talora in significativa correlazione con l'erezione di statue-stele (Maggi, 1994; Fedele & Fossati, 1995).

In stretta connessione con le trasformazioni di carattere socio-economico appare un profondo rinnovamento del mondo ideologico, in cui la sfera sacrale interagisce con quella funeraria denotando unitarie concezioni nella vasta diffusione di un comune patrimonio simbolico.

Fino a qualche anno fa manifestazioni di culto venivano riconosciute essenzialmente nelle poche aree del territorio italiano in cui sono concentrati i rinvenimenti di statue-stele, stele antropomorfe e massi istoriati; l'evidenza funeraria veniva considerata un aspetto a sé stante in studi incentrati essenzialmente sulle architetture tombali e sui materiali archeologici rinvenuti insieme ai resti umani, comunemente interpretati come corredi. In merito ai rituali i resoconti di vecchi scavi, seppur accuratamente riesaminati, non consentivano di andare oltre ad una semplicistica distinzione tra inumazione primaria e deposizione secondaria, definizione quest'ultima cui veniva ricondotta ogni deposizione di ossa sconnesse; per le sepolture collettive era costantemente previsto un accantonamento dei resti di precedenti inumazioni



per far posto alle nuove e gli ossari venivano considerati quale risultato dello svuotamento di tombe da riutilizzare. A queste interpretazioni di carattere pratico, connesse alla moderna cultura occidentale, sono venuti a contrapporsi i dati di più recenti scavi che hanno, inequivocabilmente, dimostrato come alquanto diverso dovesse essere il concetto di sepoltura nella mentalità delle comunità eneolitiche.

La validità dei nuovi modelli interpretativi è avvalorata dal fatto che sono stati proposti da studiosi diversi operanti contemporaneamente in varie zone del territorio italiano: dall'area settentrionale al medio versante tirrenico, dalla Campania alla Sicilia. Gli autori dei recenti scavi sono, dunque, concordemente pervenuti ad individuare ripetuti interventi di manipolazione delle ossa, accompagnati da specifiche cerimonie, finalizzati a determinare un graduale annientamento dell'individualità del defunto fino alla sua aggregazione al mondo dei morti.

Iniziando dalle regioni più settentrionali (fig. 2), nelle testimonianze venute in luce nel Riparo Valtenesi di Manerba del Garda (n. 2) e nel Riparo Cavallino sul Monte Covolo (n. 1) Lawrence Barfield ha identificato susseguenti fasi di un articolato rituale che, dopo la scarnificazione in un diverso ambiente (3, a), prevedeva la rimozione e la sistemazione delle ossa insieme ad offerte, soprattutto di collane, nella camera mortuaria (3, b), dalla quale alcuni resti erano poi prelevati (3, c) per altri trattamenti, quale la cremazione (3, d), seguiti da ulteriori cerimonie in cui venivano bruciati vegetali e parti di animali (3, e) fino alla copertura con pietrame (3, f) della camera contenente resti di uomini, donne, adulti e bambini, senza alcuna selezione in base al sesso o all'età. Tali evidenze sono state considerate dall'Autore come un'espressione di quello stesso culto degli antenati cui riconduce il fenomeno delle statue-stele (Barfield, 1995; Barfield *et al.*, 1995).

Come nell'arco alpino, anche nelle cavità naturali dell'Italia centrale ricorrono accumuli di ossa e casi di accurata deposizione di resti selezionati (fig. 3, n. 1), cui potrebbe estendersi l'interpretazione di Barfield concordante con quella formulata dagli autori degli scavi della necropoli di grotticelle artificiali della Selvicciola, presso Ischia di Castro, in area rinaldoniana. Nell'accurata analisi dei rinvenimenti è stata individuata un'analogia sequenza di interventi: ad una prima alterazione dell'ordine anatomico, come la rotazione del cranio, seguono pratiche di selezione e rideposizione dei resti fino alla fase culminante del rituale identificata nelle tombe ossario (fig. 3, n. 2), dove il singolo defunto perde completamente la propria individualità aggregandosi all'insieme indistinto dei predecessori. La prolungata utilizzazione della necropoli, di oltre un millennio secondo una serie di datazioni al C14, e i marcati divari cronologici tra le deposizioni all'interno delle singole tombe hanno indotto a riconoscerli, analogamente ai ripari bresciani, riti volti alla venerazione degli antenati (Conti *et al.*, 1997); come ulteriori elementi a sostegno del carattere sacrale degli ambienti possono, a mio parere, essere chiamati in causa il rinvenimento di manufatti "esotici" – quali una tazza di tipo Laterza e un pugnale con codolo monoforato affine a quelli di Remedello, unici esemplari noti in ambiente rinaldoniano – e l'abbondanza di resti di donne e bambini indicativa di un culto rivolto alla collettività indiscriminata dei defunti, quale si ripropone in analoghi casi di un'ideologia imperniata su un forte senso comunitario.

Con le interpretazioni dei precedenti autori concorda anche quella data da Giuseppe Castellana alle eccezionali testimonianze della necropoli siciliana di Piano Vento presso Palma di Montechiaro, dove gli interventi di rimozione selezione, rideposizione delle ossa (fig. 3, n. 3; fig. 4, n. 3) venivano accompagnati da cerimonie sacrificali svolte in apposite fosse (fig. 4, n. 4) e consistenti nella cremazione di parti di animali, nella rottura intenzionale di vasi ed oggetti di pregio di forte pregnanza simbolica (fig. 4, nn. 5-7) e nello spargimento dei frammenti in diverse strutture, probabilmente finalizzato a rimarcare il legame tra i defunti (Castellana, 1995).

Nelle fosse votive di quest'ultima necropoli trova correlazione la funzione dei pozzetti di accesso alle tombe dei sepolcreti del Gaudio (fig. 4, nn. 1, 2), nel cui riempimento Gianni Bailo Modesti, oltre alla costante frammentazione intenzionale dell'olla biansata, ha rilevato un livello di complessità degli atti cerimoniali crescente in ordine alla graduale perdita di individualità dei defunti: soltanto nei pozzetti con sole ossa sconnesse è documentata la distribuzione in più ambienti dei frammenti di uno stesso vaso. In uno studio esteso dai più recenti scavi di Pontecagnano all'intera documentazione disponibile sui sepolcreti del Gaudio l'Autore ha prospettato determinati modelli comportamentali, pur probabilmente non rigorosamente attuati, cui si dovevano adeguare le pratiche di inumazione e le susseguenti ripetute manipolazioni delle ossa (fig. 3, n. 4): a poche tombe con scheletri in connessione (n. 4, A) si associano svariate combinazioni di individui in connessione con una diversa quantità di ossa sconnesse (fig. 4, B) ed ossari con un vero e proprio ammasso o con un numero limitato di resti, per lo più selezionati (fig. 4, C). Nella necropoli di Paestum, maggiormente scavata in estensione, tutti gli assetti delle celle finora identificati sono riconoscibili attorno a due grandi ossari, nei quali viene a riunirsi l'intera comunità di un determinato arco di tempo, comprese le donne e i più giovani cui non era concessa l'inumazione primaria all'interno delle necropoli (Bailo Modesti



& Salerno, 1998).

Anche in Sardegna si ripropongono analoghe forme del rituale funerario, particolarmente appariscenti in un grande accumulo di ossa nella tomba di Bingia 'e Monti di Gonnastramatza dove, oltre ad un'eccezionale ricchezza di ceramiche ed altri tipici elementi del Campaniforme, merita rilievo la successiva deposizione di una cinquantina di crani in uno spazio ristretto (fig. 4, n. 8) (Atzeni, 1998). Un numero corrispondente di crani era addossato alle pareti della tomba di Padru Jossu di Sanluri, dove la completa assenza di selezioni per sesso od età e la deposizione come sicura offerta di numerose collane, formate da oltre duemila elementi (fig. 4, n. 9), trovano riscontro in ambiente peninsulare (Ugas, 1998).

Da questa sintetica rassegna di alcuni dei principali ritrovamenti, rinviando a più esaurienti contributi per un aggiornato quadro generale di tutte le altre testimonianze (Cocchi Genick, 2001, c.s.), appare evidente come in tutto il territorio italiano nei rituali funerari vengano a riproporsi pratiche di alterazione dell'ordine anatomico, rimozione, selezione e ripedossazione dei resti umani che - in accordo con ipotesi formulate da autori stranieri (van Berg & Cauwe, 1995) - possono, a mio parere, denotare una correlazione simbolica con gli interventi di modifiche, abbattimento, frantumazione e reimpiego delle statue-stele e delle stele antropomorfe.

Se consideriamo gli eccezionali rinvenimenti nell'area megalitica di Aosta, secondo le dettagliate analisi dell'autore degli scavi (Mezzena, 1997), le stele, dopo essere state innalzate in allineamenti, venivano sottoposte ad una sistematica sequenza di interventi rievocanti quelli riservati ai defunti: le ripetute scheggiature sulla testa e sulle spalle richiamano il primo atto di alterazione della connessione anatomica; nella successiva serie di atti previsti dai rituali funerari trovano corrispondenza l'abbattimento accuratamente eseguito, lasciando interrata la parte inferiore, la rimozione e il reimpiego di tutte o soltanto di alcune delle parti spezzate nella costruzione delle tombe megalitiche. All'interno di quest'ultime estremamente significativo è il ritrovamento di ammassi di ossa e di resti cremati che, insieme alla frantumazione intenzionale di vasi, si ricollega alle pratiche svolte nelle tombe ipogee e nelle cavità naturali.

In sintesi, nella rottura dei prestigiosi personaggi rappresentati o, forse, di figure simboliche realizzate in particolari occasioni e nella rideposizione dei frammenti nelle strutture destinate ad accogliere i resti della comunità si coglie il medesimo intento di destrutturazione dell'identità del singolo che, infine, viene ad aggregarsi alla collettività dei predecessori. Così come ormai superata appare l'ipotesi di spostamenti o rimozione dei resti umani per liberare gli spazi, sembra quindi da porre analogamente in discussione quella di un uso pratico, come semplice materiale da costruzione, dei monumenti abbattuti da parte delle comunità eneolitiche.

Modelli comportamentali di vasta diffusione accomunano, dunque, l'ideologia funeraria dell'epoca in questione nel suo graduale trapasso nella sfera sacrale. Il dibattito sul significato delle statue-stele, immagini di divinità o di illustri personaggi viventi o defunti, ha negli ultimi tempi privilegiato l'ipotesi di rappresentazione di antenati, fatti comunque oggetto di culto e quindi anch'essi divinizzati.

L'ipotesi che si tratti di figure di defunti è avvalorata dall'evidenziazione dello stato scheletrico, più dettagliatamente resa nella rappresentazione della colonna vertebrale, delle costole e delle scapole in alcuni monumenti ucraini con la testa incassata nelle spalle (fig. 5, nn. 1, 2), sinteticamente indicata dalla sola riproduzione delle "crochets-omoplates" nel gruppo di Rouergue nella Francia meridionale (fig. 5, n. 3) e della linea clavicolare in tutte le statue-stele della Lunigiana e in quella trentina di Brentonico (fig. 5, nn. 4, 5).

In un contesto sepolcrale Annalisa Pedrotti ha individuato un confronto per i pendagli delimitanti la tunica della statua-stele Arco IV (fig. 5, n. 6), essendo avvicinabili alle numerose piastrine di *Cardium* verosimilmente applicate lungo il bordo di un mantello in cui doveva essere avvolto l'inumato della tomba 83 di Remedello, accompagnato da un ricco corredo (fig. 5, n. 7) (Longhi, 1994; Pedrotti, 1995). Vesti cerimoniali si ripropongono sugli altri monumenti dei gruppi atesino e di Aosta-Sion; di notevole interesse è la corrispondenza tra il mantello a bande verticali delle statue-stele dell'Alto Adige e la veste confezionata con strisce di pelle indossata dall'"Uomo venuto dal ghiaccio", denominazione ufficiale stabilita per la mummia del Similaun rinvenuta nella stessa regione (fig. 6, nn. 1, 2).

Sugli stessi monumenti atesini (fig. 6, n. 1), come pure sui massi camuni (fig. 6, n. 3), è raffigurata un'ascia con immanicatura ad incastro, detta anche "a ginocchio", più realisticamente rappresentata sulla stele n. 30 di Aosta (fig. 6, n. 4; fig. 8, n. 1), che trova un puntuale confronto nell'esemplare integro del Similaun (fig. 8, n. 3), insieme a tutti gli altri attributi del monumento per i quali, in una suggestiva corrispondenza, si possono rilevare precisi riscontri nelle armi e nello stesso abbigliamento della mummia.



Sulla stele di Aosta l'ascia è accompagnata da un arco e due frecce nello spazio delimitato dalle braccia, al di sopra di una cintura cui sono appesi un elemento semicircolare e due pugnali inseriti in un fodero decorato a *chevrons* con una lunga frangia (fig. 7; fig. 8, n. 2). Insieme alla mummia del Similaun sono stati rinvenuti arco, frecce ed un pugnale con il suo fodero (fig. 8, nn. 4-6); nell'accurato lavoro di intreccio di fibre di tiglio del fodero trova affinità la decorazione di quelli riprodotti sulla stele ed il confronto è avvalorato da un'asola di cuoio che poteva servire ad agganciarlo alla cintura, proprio come sulla stele. Un marsupio è applicato sulla cintura, sotto alla quale - secondo la ricostruzione prospettata (fig. 8, n. 7) - doveva passare un perizoma con un lembo ricadente sul marsupio; in quest'ultimo o nel lembo può trovare corrispondenza l'elemento semicircolare della stele.

Una tale significativa correlazione conferma l'ipotesi del ruolo prestigioso rivestito dall'uomo del Similaun all'interno della comunità, possedendo tutti gli "attributi" che si ripropongono sui monumenti, a meno che - secondo ipotesi che ad oggi non hanno, però, trovato consenso - non si tratti di una sepoltura o, come prospettato da Johan Reinhard, di un sacrificio umano nell'ambito di una cerimonia religiosa, analogamente a quelli compiuti sulle vette delle montagne documentati in varie civiltà antiche. In una recente pubblicazione in cui queste ipotesi non paiono condivise (Fleckinger, 2002, ivi bibliografia), sono stati comunque indicati taluni elementi avvaloranti la possibilità di una deposizione funeraria: la collocazione intenzionale degli oggetti nei vari punti della conca, impossibile per un moribondo, le armi non pronte per l'uso e le frecce forse fabbricate da persone diverse, interpretabili come offerte realizzate da più individui che avrebbero deposto anche armi non funzionali con valenza del tutto simbolica. In accordo con le conclusioni dell'Autrice, non rimane che attendere l'avanzamento degli studi sulle problematiche interpretative di questo eccezionale ritrovamento.

Riprendendo il discorso sugli elementi simbolici comuni alle testimonianze artistiche e funerarie, le figure di armi e di ornamenti ricorrenti sui monumenti trovano costantemente precisi confronti con tipi di manufatti documentati nelle sepolture, dove spesso paiono, inoltre, assumere un significato diverso da semplici elementi di corredo.

Già sopra è stato fatto riferimento all'ascia sicuramente in rame riprodotta sui monumenti dei vari gruppi; la sua rarità nei contesti sepolcrali pare indicare una peculiare valenza; una funzione del tutto simbolica deve, ad esempio, aver avuto l'esemplare di ridotte dimensioni compreso nel ricco corredo della tomba del "Capo Tribù" di Mirabella Eclano (Bailo Modesti & Salerno, 1998, p. 131). Come simbolo del potere guerriero compare nell'iconografia camuno-valtellinese associata, in posizione dominante, alla figura del sole, analogamente all'ascia da combattimento in pietra (fig. 9, n. 1) - nella terminologia italiana comunemente indicata come "ascia-martello" - in cui è stato identificato il tipo Fornovo peculiare della Lombardia (fig. 9, n. 2) (Casini, 1998). Lo stesso tipo di arma è stato riconosciuto sulle statue-stele trentine Arco I e Arco II, su quest'ultima in posizione obliqua dal lato destro al sinistro (fig. 9, n. 3), così come doveva essere deposta nella tomba 28 di Spilamberto una probabile riproduzione rituale in corno, certamente non funzionale (fig. 9, n. 6), presente anche nella tomba 78 di Remedello (fig. 9, nn. 4, 5) (Pedrotti, 1995). Ancora nella stessa posizione un'ascia-martello, confrontabile con i tipi di Rinaldone (fig. 10, nn. 3-6), si estende nell'intero spazio delimitato dalle braccia sulla stele n. 31 di Aosta (fig. 10, nn. 1, 2). Il risalto dato a quest'arma sui vari monumenti conferma una forte pregnanza simbolica indicata dal numero limitato di reperti nelle tombe di Rinaldone, dove venivano deposti anche esemplari sicuramente non funzionali per il tipo di pietra friabile utilizzata o per il foro non passante (fig. 10, n. 6). Merita rilievo la constatazione che sui monumenti sono riprodotti soltanto i tipi a profilo articolato documentati nelle sepolture, non le più comuni asce "a ferro da stiro" ampiamente attestate negli abitati.

Un'altra insegna del potere doveva essere l'alabarda, rara nelle sepolture e documentata nella Grotta del Fontino da un esemplare di ridotte dimensioni impreziosito da chiodetti di argento di evidente significato simbolico (Zanini, 2002). In tipi di rame trovano confronto le riproduzioni su Arco II (fig. 11, nn. 1, 2) e sui monumenti camuni e valtellinesi (fig. 11, nn. 3, 4); su quest'ultimi compare anche un tipo in selce che trova un significativo collegamento in una lama deposta sulla spalla dell'inumato nella tomba 2 di Spilamberto (fig. 11, nn. 5-7) (de Marinis, 1994a; Pedrotti, 1995).

Un ruolo prioritario nell'ideologia eneolitica è indiscutibilmente detenuto dal pugnale, ricorrente con esemplari prevalentemente in selce nelle sepolture dei maschi adulti e con una minore quantità di lame in rame in quelle di personaggi eminenti. Certamente di maggior pregio, è proprio il pugnale in rame ad essere riprodotto in tutti i monumenti di ciascuna area italiana e la sua valenza simbolica è convalidata dalla medesima foggia costantemente rappresentata, quella riconducibile al tipo Remedello (fig. 12, n. 1), la cui forma completa di impugnatura è restituita da due pugnali in osso di Spilamberto (Bagolini, 1881,





1984): in quello meglio conservato, con una fila di fori lungo il margine del pomo (fig. 12, n. 4), trovano corrispondenza alcune riproduzioni su monumenti del Trentino, della Lunigiana e della Valtellina (fig. 12, nn. 5-7); il secondo era posto sul bacino dell'inumato con la punta volta a sinistra come sulle statue-stele lunigianesi (fig. 12, nn. 8, 9).

Gli esemplari in osso di Spilamberto, certamente non funzionali, avevano un sicuro significato simbolico, così come un tipo di pugnale in rame, noto da pochi esemplari distribuiti dalla Toscana alle regioni meridionali, in cui è analogamente riprodotta l'impugnatura (fig. 12, n. 3); a quest'ultimo è avvicinabile per la lama sottile e assai fragile un altro tipo metallico attestato nelle tombe del Gaudo, tra cui merita rilievo un esemplare di Pontecagnano con tracce sul codolo dell'immanicatura in osso (fig. 12, n. 2), rinvenuto sotto a resti di ovini e suini ed interpretato come una deposizione rituale connessa a pratiche sacrificali (Bailo Modesti & Salerno 1998, pp. 78, 130).

La pregnante valenza simbolica del pugnale condiziona l'intero profilo delle statue-stele della Lunigiana, trovando sia il tipo Filetto-Malgrate sia il tipo Pontevecchio un'esatta corrispondenza in figure di pugnali inseriti nel fodero (fig. 13, A), e si ripropone nelle piattaforme triangolari di Aosta (fig. 13, B), Sion e Velturmo (Barfield, 1995; Dal Ri & Tecchiati, 1994).

Passando agli ornamenti (fig. 14), in metallo dovevano essere le collane ad uno o due giri e le goliere delle statue-stele femminili lunigianesi (nn. 1, 2), rievocanti i collari a capi aperti attestati in area subalpina nel Bronzo Antico, ma già presenti in contesti eneolitici europei e documentati da un prezioso esemplare in oro nel ricco complesso campaniforme della tomba di Bingia 'e Monti (n. 4), cui è stato fatto riferimento a proposito dei rituali funerari. Nelle statue-stele maschili atesine collane analoghe sostengono un pugnale e trovano un riferimento archeologico in fili e verghette in rame rinvenute in grotticelle e ripari sepolcrali dell'arco alpino, ubicate anche in prossimità dei monumenti (nn. 3, 5), dalle quali provengono pure laminette forate e spirali cui è stato collegato una sorta di diadema riprodotto su Arco IV (nn. 6, 7) (Pedrotti, 1995). Un pugnale pende anche dalla collana a grani di Arco I (n. 8), che può trovare riscontro in quelle formate da vaghi in marmo ben documentati in Toscana (n. 9), ma soprattutto in quelli metallici rinvenuti nei più vicini ripari trentini (n. 10). Ricordando l'interpretazione di offerta data alla deposizione di collane nei contesti funerari passati in rassegna, la loro riproduzione sui monumenti potrebbe assumere un significato più esteso di un monile indicativo di *status*, avvalorato dalla sua associazione con il pugnale posto in una posizione diversa da quella in cui compare nelle sepolture.

Tra le varie interpretazioni date ai monumenti antropomorfi, come in precedenza accennato, non ritengo da escludere che si tratti di figure simboliche in cui, come sui massi camuni, si potrebbe cogliere l'intento della comunità di dare un'immagine celebrativa di se stessa, riproducendo le insegne del potere guerriero e i più importanti beni; su Arco I sono figurate, con analoga disposizione, le stesse armi distribuite sul masso Cemmo 2 e su Lagundo B compare anche il carro trainato da buoi. L'ipotesi di un simbolo dell'intero contesto sociale potrebbe essere avvalorata dai gruppi di statue-stele più numerosi finora rinvenuti, quelli di Pontevecchio e di Arco, formati da uomini, donne e asessuati interpretati come individui non adulti, analoga composizione senza distinzione di sesso e di età che si ripropone negli ambienti sepolcrali in cui sono state evidenziate forme di culto degli antenati.

L'interpretazione prevalente data ai monumenti antropomorfi come immagini di predecessori, anziché contrastante, può ulteriormente convalidare il loro significato simbolico: rievocando il proprio passato, la comunità nobilita ed esalta il senso della sua continuità, al fine di rafforzare la coesione tra i membri viventi e di trasmetterne il valore ai successori, nell'auspicio di mantenere quegli equilibri interni indispensabili per investimenti collettivi di forza-lavoro e di risorse.

Così come avviene nella produzione materiale, in cui comuni elementi innovativi risultano acquisiti, rielaborati e combinati in misura e maniera diverse da parte delle varie comunità (Cocchi Genick, 2003), sia nei rituali funerari sia nell'iconografia dei monumenti variamente selezionati ed assemblati appaiono elementi simbolici riconducibili ad un unitario patrimonio: secondo peculiari modalità vengono svolte le pratiche di manipolazione dei resti umani e le cerimonie ad esse connesse; affollamenti di immagini connotano i massi camuni e si ripropongono in forma più contenuta entro la sagoma antropomorfa di determinati monumenti fino alla pregnante essenzialità delle statue-stele lunigianesi.

In tali diversificate espressioni, in cui si riflettono condizionamenti imputabili a tradizioni locali, a fattori locali e funzionali, alla creatività individuale, dominante appare un comune forte senso comunitario che pone costantemente in risalto la collettività. Adempiuto l'atto dell'inumazione secondo le peculiari normative sociali delle singole comunità, il defunto viene gradualmente sottratto al riconoscimento perdendo definitivamente la sua identità nel momento in cui si aggrega alla totalità indistinta dei



predecessori; l'analogo trattamento riservato ai monumenti antropomorfi viene a comprovare il carattere di un'ideologia funeraria che trapassa in quella religiosa.

Un simbolismo comune, comprovato dunque non solo dalla corrispondenza dei tipi di manufatti rinvenuti nelle sepolture e quelli riprodotti su stele e massi ma anche da analoghi comportamenti, denota quelle importanti occasioni in cui le tensioni certamente esistenti nella vita quotidiana vengono superate nelle cerimonie svolte nei sepolcreti e intorno ai monumenti, dove la comunità trova gli ambienti più idonei per consolidare la propria unità, unica garanzia per poter usufruire dei miglioramenti delle condizioni di vita determinati dagli sviluppi in ambito socio-economico cui è stato preliminarmente fatto riferimento.

Terminando con un esempio, solo con imponenti lavori comunitari potevano essere disboscate vaste aree montane per praticare la pastorizia d'altura, probabilmente nella ricerca di un potere derivato dal possesso di bestiame da contrapporre ai detentori del controllo delle zone minerarie, ipotesi plausibile per il territorio toscano, particolarmente ricco di giacimenti verosimilmente sfruttati dai gruppi di Rinaldone, dove le comunità della Lunigiana erigono sacre immagini, simboli della loro identità, a garanzia del controllo delle zone di interesse economico (fig. 15).

### Bibliografia

- Antenati di Pietra* RATTI M. (ed.)  
1994 *Antenati di Pietra. Statue stele della Lunigiana e archeologia del territorio*, Catalogo della mostra, Genova (Sagep).
- Dei di pietra* AA.VV.  
1998 *Dei di pietra. La grande statuaria antropomorfa nell'Europa del III millennio a.C.*, Catalogo della mostra, Milano (Skira).
- Le pietre degli dei* AA.VV.  
1994 *Le pietre degli dei. Menhir e stele dell'Età del Rame in Valcamonica e Valtellina*, Catalogo della mostra, Bergamo (Centro Culturale Nicolò Rezzara).
- Riva del Garda* NICOLIS F. & E. MOTTES (eds.)  
1998 *Simbolo ed enigma. Il bicchiere campaniforme e l'Italia nella preistoria europea del III millennio a.C.*, Catalogo della mostra, Trento (Provincia Autonoma di Trento).
- Statue-stele e massi incisi* CASINI S., DE MARINIS R.C. & A. PEDROTTI (eds.)  
1995 *Statue-stele e massi incisi nell'Europa dell'età del rame*, NAB, vol. 3. AMBROSI A.C.
- 1988 *Statue stele lunigianesi. Il museo nel castello del Piagnaro*, Genova (Sagep).
- ANATI E.  
1975 *Evoluzione e stile nell'arte rupestre camuna*, Capo di Ponte (Edizioni del Centro).
- 1982 *I Camuni alle radici della civiltà europea*, Milano (Jaca Book).
- ATZENI E.  
1998 La tomba ipogeico-megalitica di Bingia 'e Monti, in *Riva del Garda*, pp. 254-260.
- BAGOLINI B. (ed.)  
1981 *Il neolitico e l'età del rame. Ricerca a Spilamberto e S. Cesario 1977-1980*, Bologna (Tamari).
- 1984 *Archeologia a Spilamberto. Ricerche nel territorio (Spilamberto - S. Cesario)*, Bologna (Calderini).
- Bagolini B., Corrain C., Dalmeri G., Leoni M., Novello A., Pasquali T. & A. Riedel  
1984 Il riparo di Moletta Patone di Arco nel Trentino meridionale, *PreistAlp*, vol. 20, pp. 103-145.
- Bagolini B., Carli R., Ferrari A., Messori A., Pasquali T. & A. Pessina  
1989 Il sepolcreto eneolitico del Dos de la Forca (Mezzocorona - Trento), *PreistAlp*, vol. 25, pp. 121-163.
- Bailo Modesti G. & A. Salerno  
1998 *Pontecagnano. II.5 La necropoli eneolitica. L'età del Rame in Campania nei villaggi dei morti*, Napoli (AION ArchStAnt, Quad. 11).
- BARFIELD L.H.  
1995 The Context of Statue-menhirs, in *Statue-stele e massi incisi*, pp. 11-20.
- BARFIELD L.H., BUTEUX S. & G. BOCCHIO  
1995 *Monte Covolo: una montagna e il suo passato*, Birmingham (University Field Archaeology Unit).
- CARBONI G.  
2002 Territorio aperto o di frontiera? Nuove prospettive di ricerca per lo studio della distribuzione



spaziale delle *facies* del Gaudio e di Rinaldone nel Lazio centro-meridionale, *Origini*, vol. XXIV, pp. 235-301.

CASINI S.

1994 Malegno, loc. Ceresolo-Bagnolo, in *Le pietre degli dei*, pp. 174-177.

1998 Analisi delle figure di asce sulle stele della Valcamonica e Valtellina (stile III A), *Archéologie en Languedoc*, vol. 22., pp. 273-284.

CASTELLANA G.

1995 *La necropoli protoeneolitica di Piano Vento nel territorio di Palma di Montechiaro*, Agrigento (Regione Siciliana).

COCCHI GENICK D.

1996 *Manuale di preistoria. III. L'età del rame*, Firenze (Octavo).

2001 Considerazioni sulle forme del rituale funerario dell'Eneolitico italiano, in M.C. Martinelli & U. Spigo (eds.), *Studi di Preistoria e Protostoria in onore di Luigi Bernabò Brea*, Messina (Regione Siciliana), pp. 113-144.

2003 Processi di cambiamento culturale nell'Eneolitico italiano: l'attualità delle teorie di Luigi Bernabò Brea, *Atti XXXV Riun. Sc. IIPP*, Firenze, pp. 687-710.

c.s. Considerazioni sull'ideologia religiosa nell'Eneolitico italiano, *BPI*, vol. XII.

COCCHI GENICK D. & R. GRIFONI CREMONESI

1989 *L'età del rame in Toscana*, Viareggio (Massarosa Offset).

Conti A.M., Persiani C. & P. Petitti

1997 I riti della morte nella necropoli eneolitica della Selvicciola (Ischia di Castro, Viterbo), *Origini*, vol. XXI, pp. 169-185.

Dal Ri L. & U. Tecchiati

1994 L'area megalitica e la statua-stele eneolitiche di Velturmo - loc. Tanzgasse (BZ). Contributo alla storicizzazione delle statue-stele dell'area atesina, *NAB*, vol. 2, pp. 15-36.

DE MARINIS R.C.

1994a La datazione dello stile III A, in *Le pietre degli dei*, pp. 69-87.

1994b I massi di Cemno, in *Le pietre degli dei*, pp. 160-174.

EGG P.M.

1997 *L'homme dans la glace. L'équipement de l'homme de l'âge de Cuivre trouvé momifié dans un glacier alpin de Ötztal au Tyrol*, in *L'homme des glaces dans les Alpes il y a 5000 ans*, Dossiers d'Archeologie, n°. 224, pp. 28-35.

FEDELE F. & A. FOSSATI

1995 Centro culturale calcolitico dell'Anvoia a Ossimo (Valcamonica): scavi 1988-95, in *Statue-stele e massi incisi*, pp. 251-257.

FLECKINGER A.

2002 *Ötzi, l'uomo venuto dal ghiaccio*, Vienna-Bolzano (Folio).

GLEIRSCHER P.

2003 *Ausstattungs-elemente des Mannes aus dem Eis mit Blick auf Rangzeichen im kupferzeitlichen Mitteleuropa*, in A. Fleckinger (ed.), *La mummia dell'età del rame*, 2, Bolzano-Vienna (Folio), pp. 41-55.

LONGHI C.

1994 Fornovo S. Giovanni (BG); La necropoli di Remedello Sotto (BS), in *Le pietre degli dei*, pp. 202-210.

MAGGI R.

1994 Archeologia del territorio delle statue-stele: ambiente, risorse, popolamento durante l'Olocene, in *Antenati di Pietra*, pp. 13-28.

MEZZENA F.

1997 La Valle d'Aosta nel Neolitico e nell'Eneolitico, *Atti XXXI Riun. Sc. IIPP*, Firenze, pp. 17-138.

MIARI M.

1993 La necropoli eneolitica di Ponte S. Pietro (Ischia di Castro, Viterbo), *RivScPr*, vol. XLV, pp. 101-166.

NEGRONI CATAACCHIO N. (ed.)

1988 *Il Museo di Preistoria e Protostoria della valle del fiume Fiora*, Manciano (Comune di Manciano).

Negrone Cataacchio N., Passoni A. & G. Sordi

1993 Materiali eneolitici dal territorio di Manciano conservati al Museo Archeologico della Maremma



- di Grosseto, *Preistoria e Protostoria in Etruria*, Atti del primo Incontro di Studi, pp. 85-96.
- PEDROTTI A.  
 1993 *Uomini di pietra. I ritrovamenti di Arco e il fenomeno delle statue stele nell'arco alpino*, Catalogo della mostra, Trento (Provincia Autonoma di Trento).
- 1995 Le statue stele di Arco nel contesto dell'età del rame nella piana benacense, in A. Pedrotti (ed.), *Le statue stele di Arco. La statuaria antropomorfa alpina nel III millennio a.C.: abbigliamento, fibre tessili e colore*, Catalogo della mostra, Trento (Museo di Riva del Garda, Provincia Autonoma di Trento), pp. 41-69.
- 1998 Arco I; Arco IV, in *Dei di pietra*, pp. 156-161.
- POGGIANI KELLER R.  
 1988 Gli aspetti sepolcrali dell'area alpina centrale, *Rassegna di Archeologia*, vol. 7, pp. 401-411.
- 1994 Teglio, località Caven, in *Le pietre degli dei*, pp. 153-155.
- RATTI M.  
 1994 Descrizione e distribuzione. Aggiornamento del *Corpus*, in *Antenati di Pietra*, pp. 43-60.
- ROZZI MAZZA A.  
 1994 Gli oggetti raffigurati sulle stele, in *Antenati di Pietra*, pp. 69-88.
- SULZENBACHER G.  
 2000 *La mummia dei ghiacci*, Vienna-Bolzano (Folio).
- TELEGIN D.J.  
 1998 Kernosovka, in *Dei di pietra 1998*, pp. 134-140.
- TUSA S.  
 1994 *Sicilia preistorica*, Palermo (Dario Flaccovio).
- UGAS G.  
 1998 Facies campaniformi dell'ipogeo di Padru Jossu (Sanluri-Cagliari), in *Riva del Garda*, pp. 261-276.
- VAN BERG P.L., CAUWE N.  
 1995 Figures humaines mégalithiques: histoire, style et sens, in *Statue-stele e massi incisi*, pp. 21-66.
- ZANINI A.  
 2002 I manufatti in rame del Fontino, in A. VIGLIARDI, *La Grotta del Fontino. Una cavità funeraria eneolitica del Grossetano*, Firenze (Edifir).
- ZIDDA G.  
 1998 Aosta, Stele n. 30; Aosta, Stele n. 31; Sain-Sernin, in *Dei di pietra 1998*, pp. 170-171, 178-179, 192-193.

### Didascalie delle figure

- Fig. 1 - Rilievo del masso Cemmo 2 (da de Marinis, 1994b, fig. 101).
- Fig. 2 - 1, 2) Pianta dei sepolcreti del Riparo Cavallino e del Riparo Valtenesi. 3) Ipotesi ricostruttiva del rituale funerario nel Riparo Valtenesi (da Barfield et al., 1995, figg. 8, 46 rielab., 48).
- Fig. 3 - 1-3) Deposizione di ossa selezionate nella Buca delle Fate-Nord, nella tomba 3 de La Selvicciola e nella tomba 17 di Piano Vento (da Castellana, 1995, tav. XXIX; Cocchi Genick, 1996, fig. 132; Conti et al., 1997, fig. 4). 4) Alcuni degli assetti delle celle identificati nelle tombe del Gaudio (da Bailo Modesti & Salerno, 1998, fig. 71, rielab.)
- Fig. 4 - 1-2) Pontecagnano, tomba 6517: il pozzetto con i vasi in situ e la cella B (da Bailo Modesti & Salerno, 1998, tav. 13). 3-7) Piano Vento: tomba 17, fossa votiva n. 26 ed oggetti in terracotta (da Castellana, 1995, figg. 21, 40, 95d, 98, 107). 8) Bingia 'e Monti: deposizione di crani (da Atzeni, 1998, fig. 4). 9) Padru Jossu: collana di conchiglie e denti di animali con pendaglio centrale decorato (da Ugas, 1998, fig. 10).
- Fig. 5 - 1-6) Statue-stele: 1, 2. Kernosovka (da Telegin, 1998, pp. 136-137); 3. Saint-Sernin (da Zidda, 1998, p. 193); 4. Pontevicchio VI (da Ambrosi, 1988, fig. 38); 5. Brentonico (da Pedrotti, 1993, p. 32); 6. Arco IV (da Pedrotti, 1998, p. 159). 7) Remedello Sotto, tomba 83 (da Longhi, 1994, fig. 136).
- Fig. 6 - 1-2) Statua-stele Lagundo B e ricostruzione della tunica dell'"Uomo venuto dal ghiaccio" (da Gleirscher, 2003, abb. 2). 3) Masso Bagnolo 2 (da Casini, 1998, fig. 108). 4) Rilievo dell'ascia della stele n. 30 di Aosta (ca. 1:6) (rilievo di F. Mezzena).
- Fig. 7 - La stele n. 30 di Aosta (da Zidda, 1998, p. 171).





Fig. 8 - 1, 2) L'ascia e il pugnale della stele n. 30 di Aosta (da Zidda, 1998, p. 173). 3-7) L'ascia, il pugnale e il suo fodero, l'arco, una freccia finita, ricostruzione del perizoma e dei gambali dell'"Uomo venuto dal ghiaccio" (da Egg, 1997, pp. 31, 33; Fleckinger, 2002, p. 81; Sulzenbacher, 2000, p. 6).

Fig. 9 - 1) Masso Bagnolo 1 (da Casini, 1998, fig. 107). 2) Ascia-martello da Fornovo (da Longhi, 1994, fig. 133). 3) Statua-stele Arco II (da Pedrotti, 1995, fig. 8). 4, 5) Remedello Sotto, tomba 78 e disegno del manufatto in corno (1:3) (da Longhi, 1994, figg. 135, 140, n. 1). 6) Spilamberto, tomba 28 (da Bagolini, 1984, p. 86).

Fig. 10 - 1-2. La stele n. 31 di Aosta e rilievo dell'ascia-martello (da Zidda, 1998, p. 179; rilievo di F. Mezzena). 3-6) Asce-martello: 3. Monteporzio Catone (da Carboni, 2002, fig. 9, n. 21), 4, 6. Ponte San Pietro (da Miari, 1993, figg. 3 C, n. 2; 7, n. 1), 5. Manciano (da Negroni Catacchio, 1988, tav. 8, n. 1; Negroni Catacchio et al., 1993, fig. 3 A, n. 3) (nn. 3-6; 1:3).

Fig. 11 - 1) Statua-stele Arco 1 (da Pedrotti, 1998, p. 157). 2) Alabarda da Montebadoni (da Pedrotti, 1993, p. 18). 3) Stele Cemno 3, fasi a e B (da de Marinis, 1994b, fig. 103). 4) Alabarda da Villafranca Veronese (da de Marinis, 1994a, fig. 40). 5, 6) Spilamberto, alabarda in selce e tomba 2 (da Bagolini, 1981, p. 109, fig. 48; p. 218). 7) Stele Caven 2 (da Poggiani Keller, 1994, fig. 92).

Fig. 12 - 1-3) Pugnali in rame: 1, 3. Montebadoni (1:2) (da Cocchi Genick, 1996, fig. 151 B, nn. 10, 12); 2. Pontecagnano, tomba 6589 (1:2) (da Bailo Modesti & Salerno, 1998, tav. 61, n. 7). 4, 9) Spilamberto; pugnale in osso (1:2) e tomba 27 (da Bagolini, 1984, pp. 65, 84). 5-7) Raffigurazioni di pugnali: 5. statua-stele Arco II (da Pedrotti, 1995, fig. 6, rielab.); 6. statua-stele Filetto IV (da Rozzi Mazza, 1994, fig. 62); 7. stele Caven 2 (da Poggiani Keller, 1994, fig. 92, rielab.).

Fig. 13 - A) Statue-stele della Lunigiana: 1. Taponecco; 2. Canossa; 3. Pontevecchio VI; 4. frammento di Gigliana (da Ambrosi, 1988, figg. 8, 15, 38, 55; Rozzi Mazza, 1994, fig. 69). B) Parte dell'area megalitica di Aosta (da Mezzena, 1997, fig. 49, rielab.).

Fig. 14 - 1, 2) Particolare della statua-stele Filetto III e testa Sorano II (da Ambrosi, 1988, figg. 46, 56). 3) Particolare della statua-stele di Tötschling (da Dal Ri, Tecchiati, 1994, fig. 10, rielab.). 4) Collare in oro da Bingia 'e Monti (1:3) (da Atzeni, 1998, fig. 8, n. 3). 5) Verghette e fili in rame da Moletta Patone (1:3) (da Bagolini et al., 1984, fig. 20); 6, 8) Particolari delle statue-stele Arco IV e Arco I (da Pedrotti, 1998, pp. 157, 161). 7) Piastrina e spirali in rame dalla Buca del Paier (1:2) (da Poggiani Keller, 1988, fig. 3). 9) Collana di vaghi in marmo dalla Grotta dell'inferno di Vecchiano (da Cocchi Genick & Grifoni Cremonesi, 1989, foto in copertina). 10) Vaghi in rame dal Dos de la Forca (1:2) (da Bagolini et al., 1989, fig. 15).

Fig. 15 - Plastigrafia della Lunigiana con la localizzazione dei rinvenimenti fino al 1994 (da Ratti, 1994, fig. 49).

GIO (LU)



Fig. 1



Fig. 2

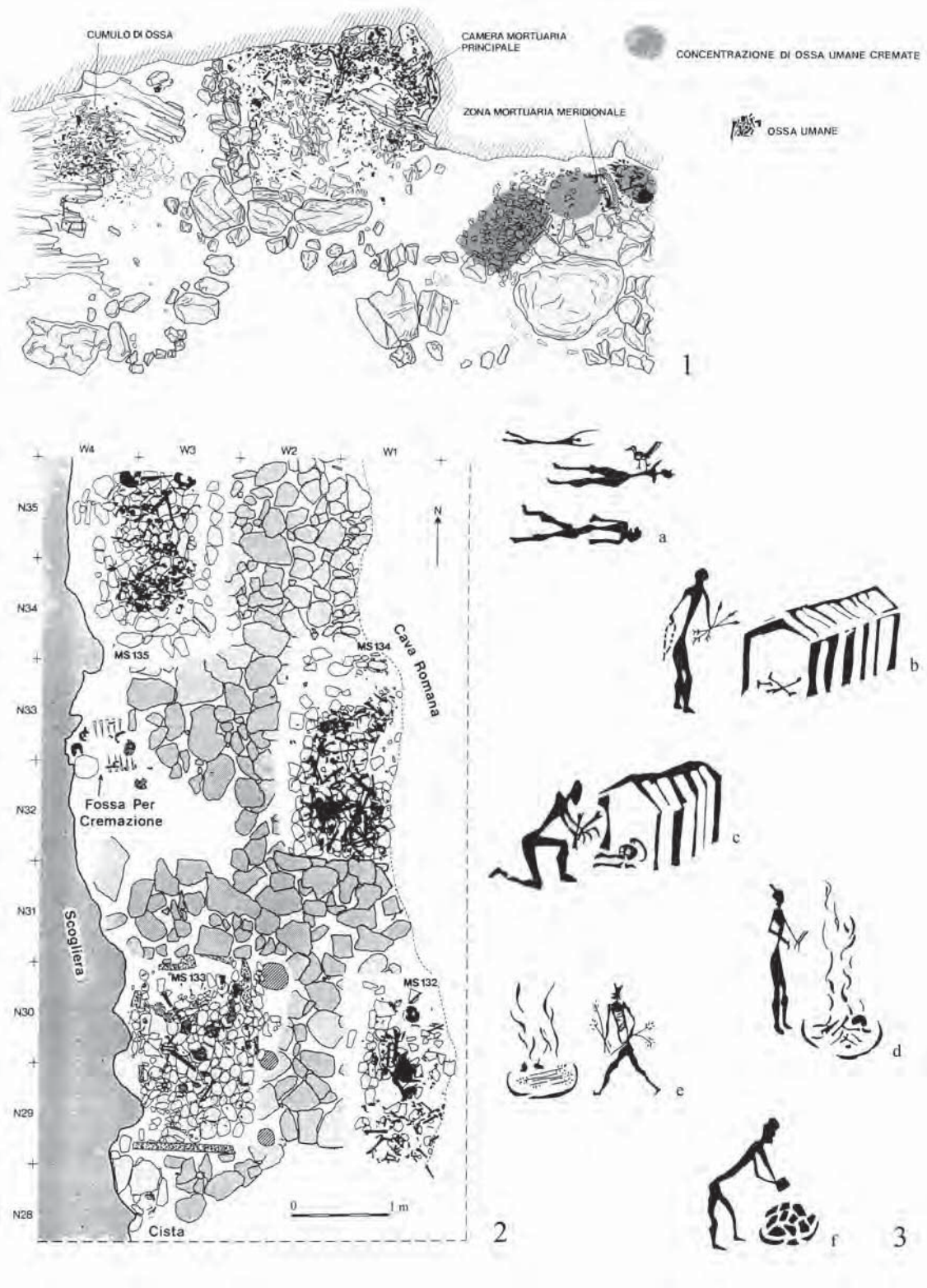




Fig. 3

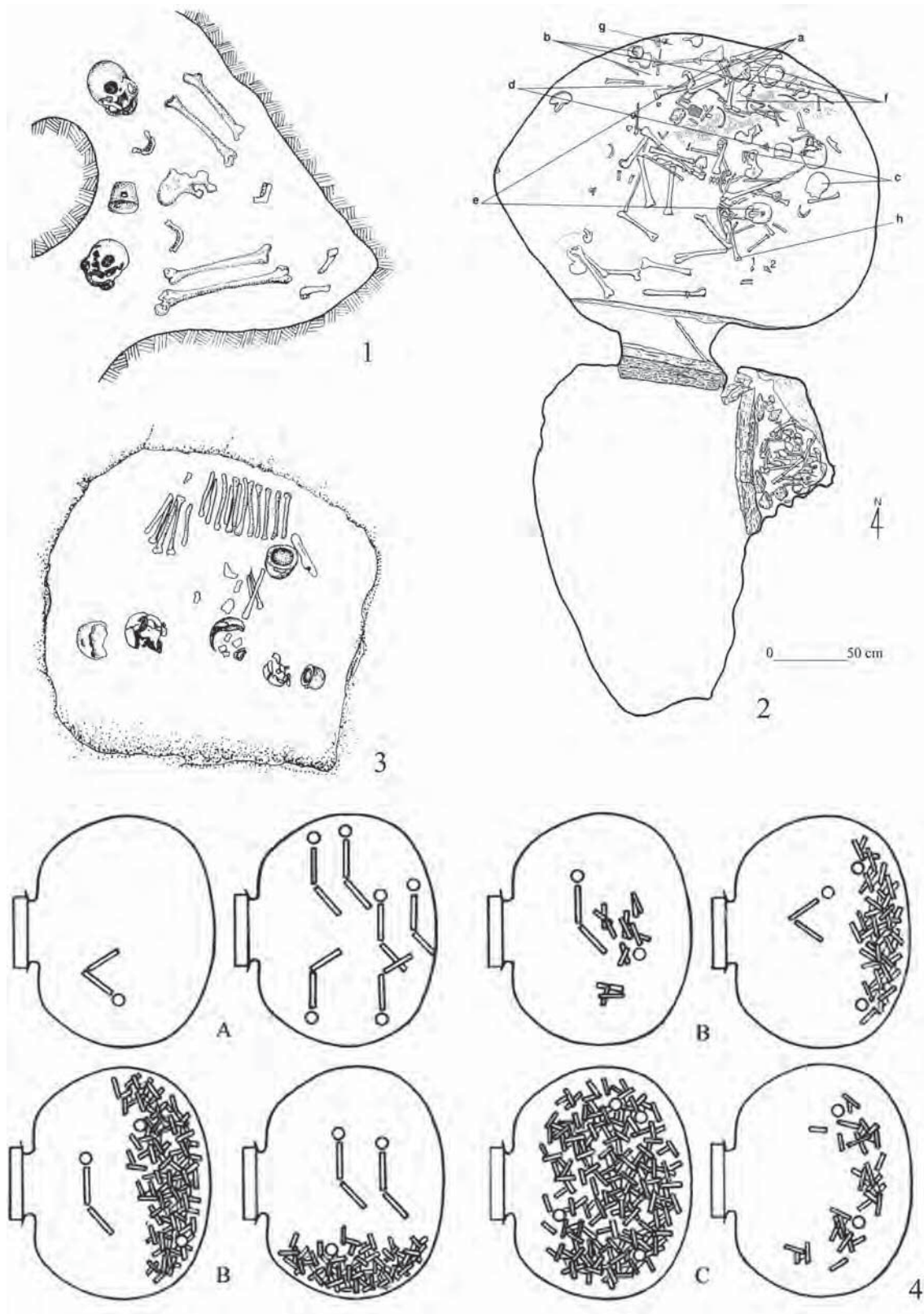


Fig. 4

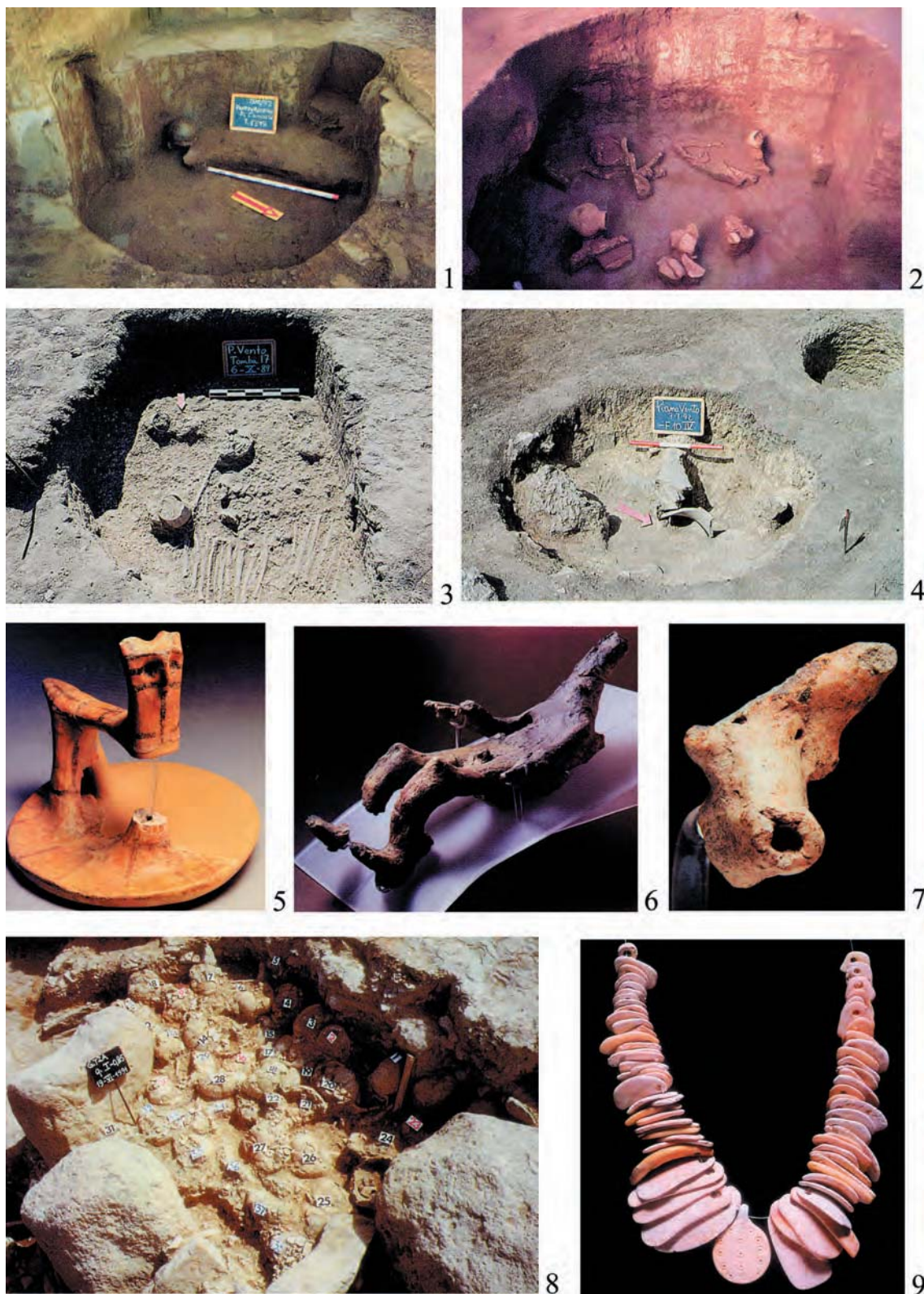




Fig. 5



Fig. 6

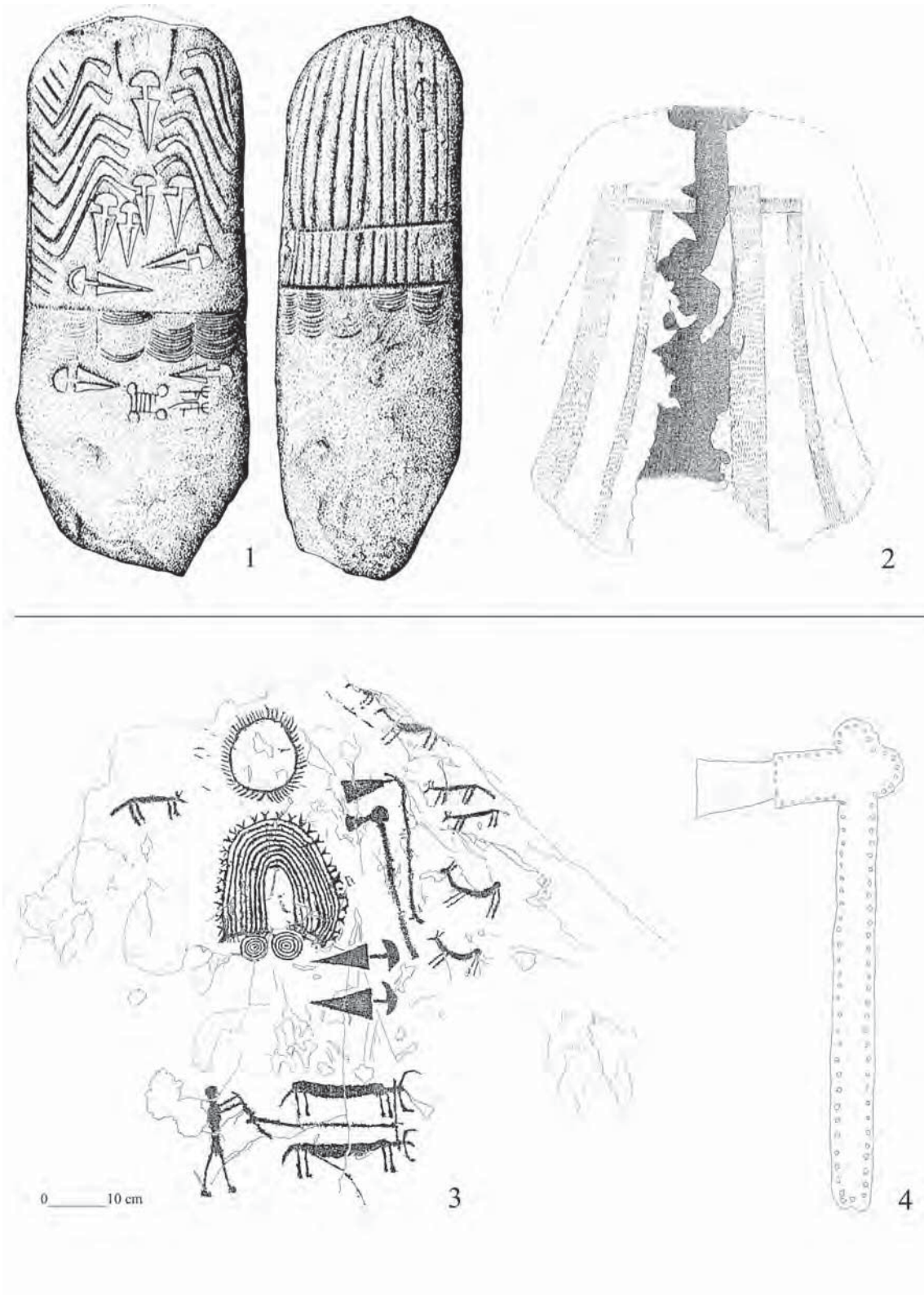




Fig. 7



Fig. 8

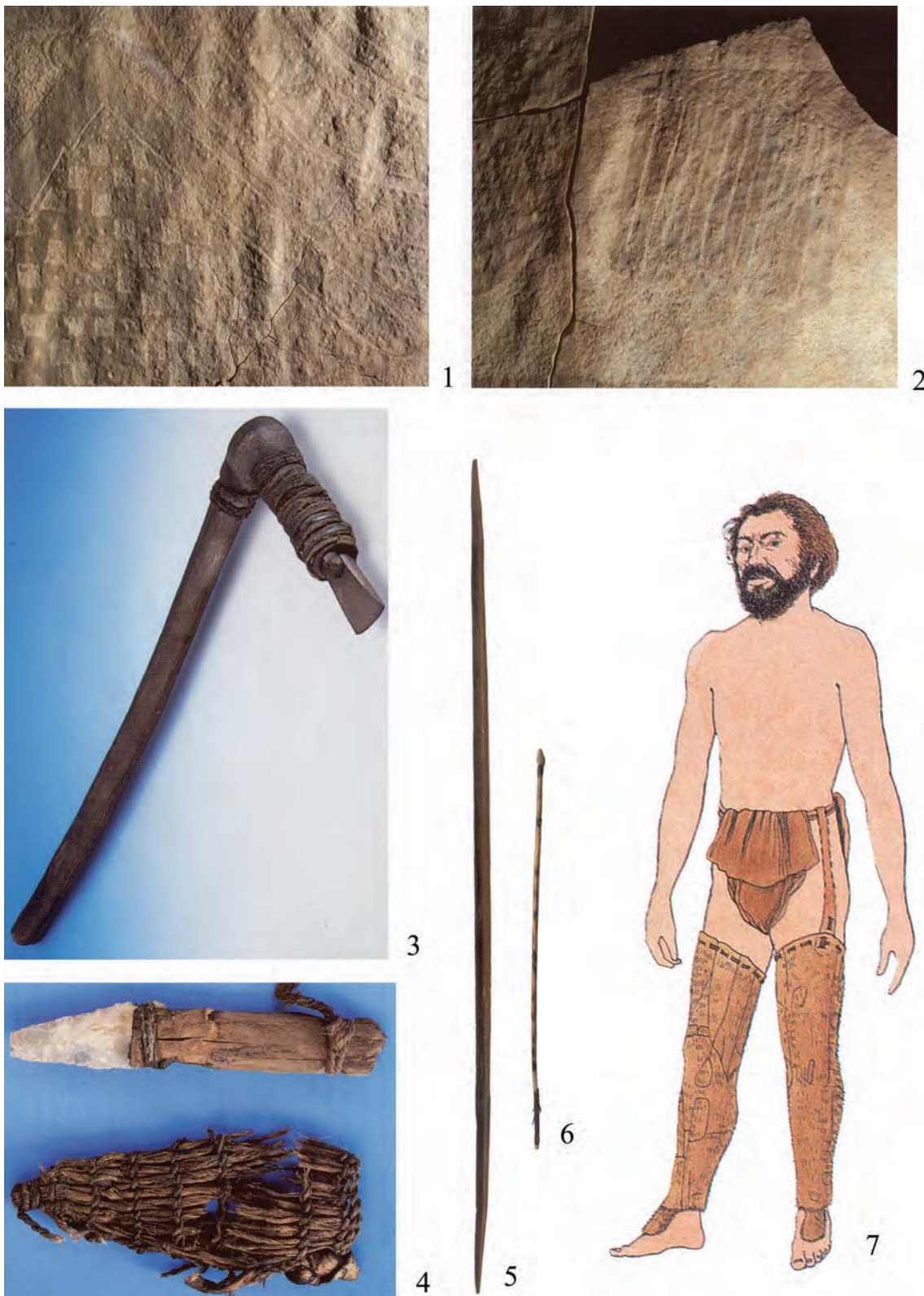




Fig. 9

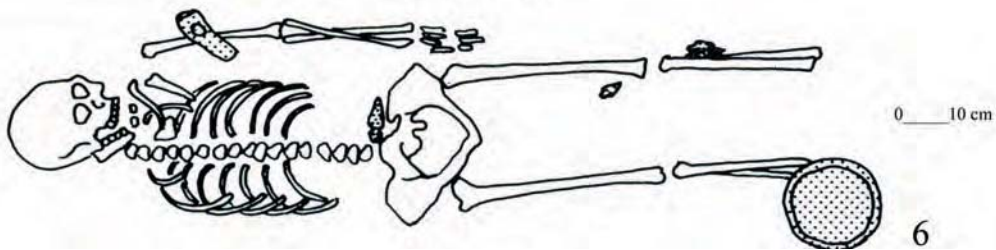
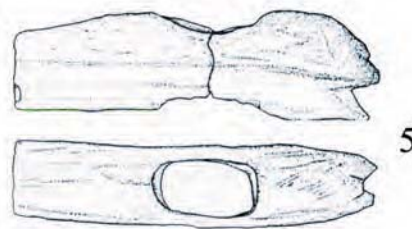
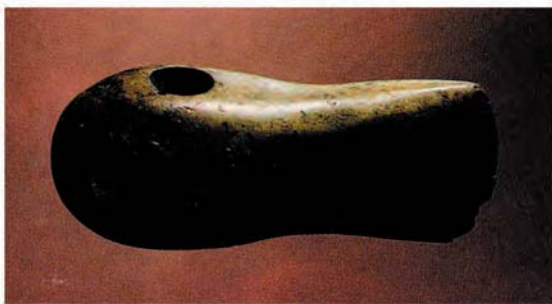
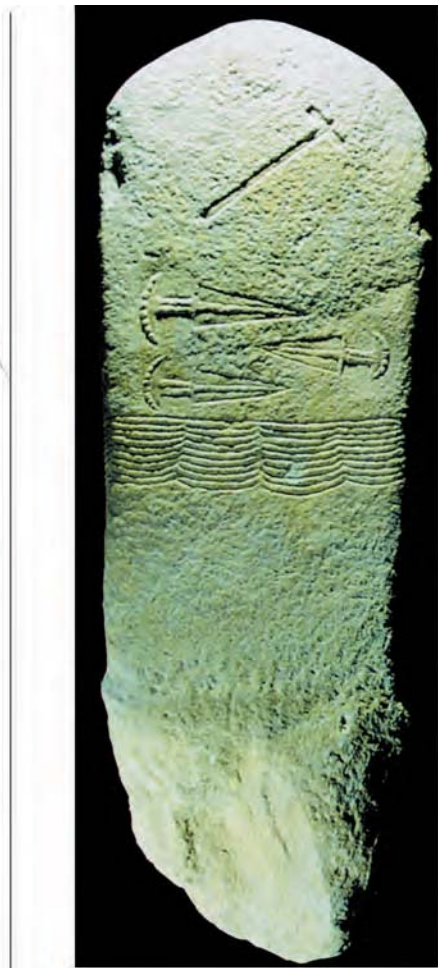
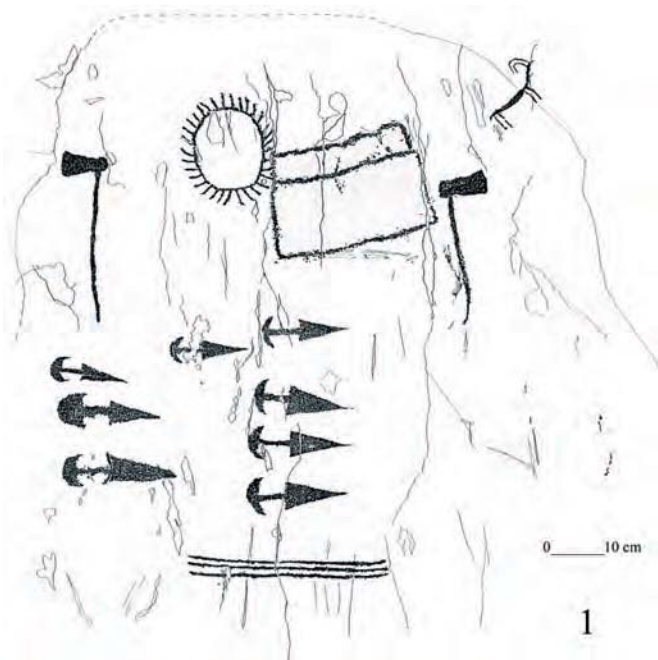


Fig. 10

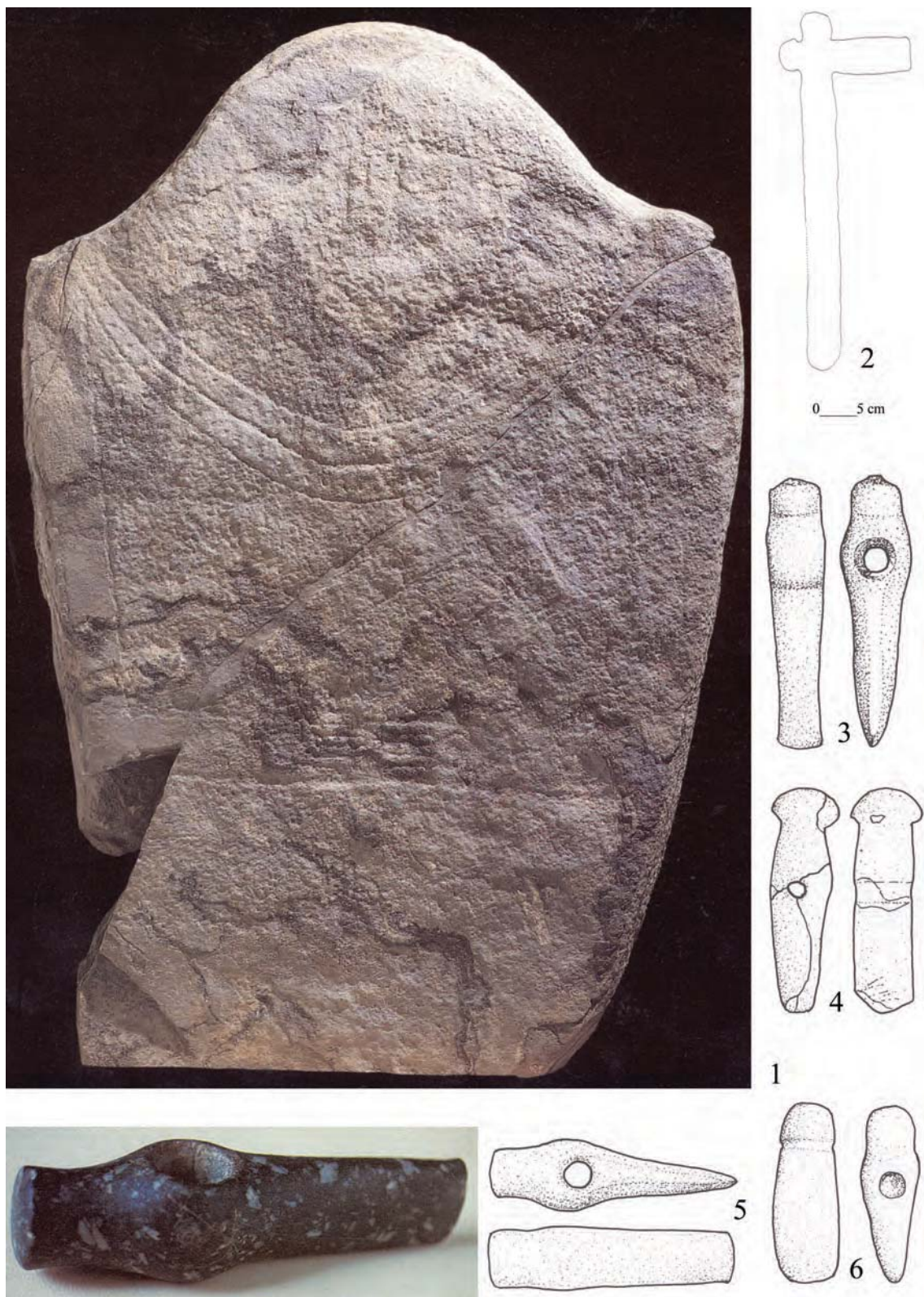




Fig. 11

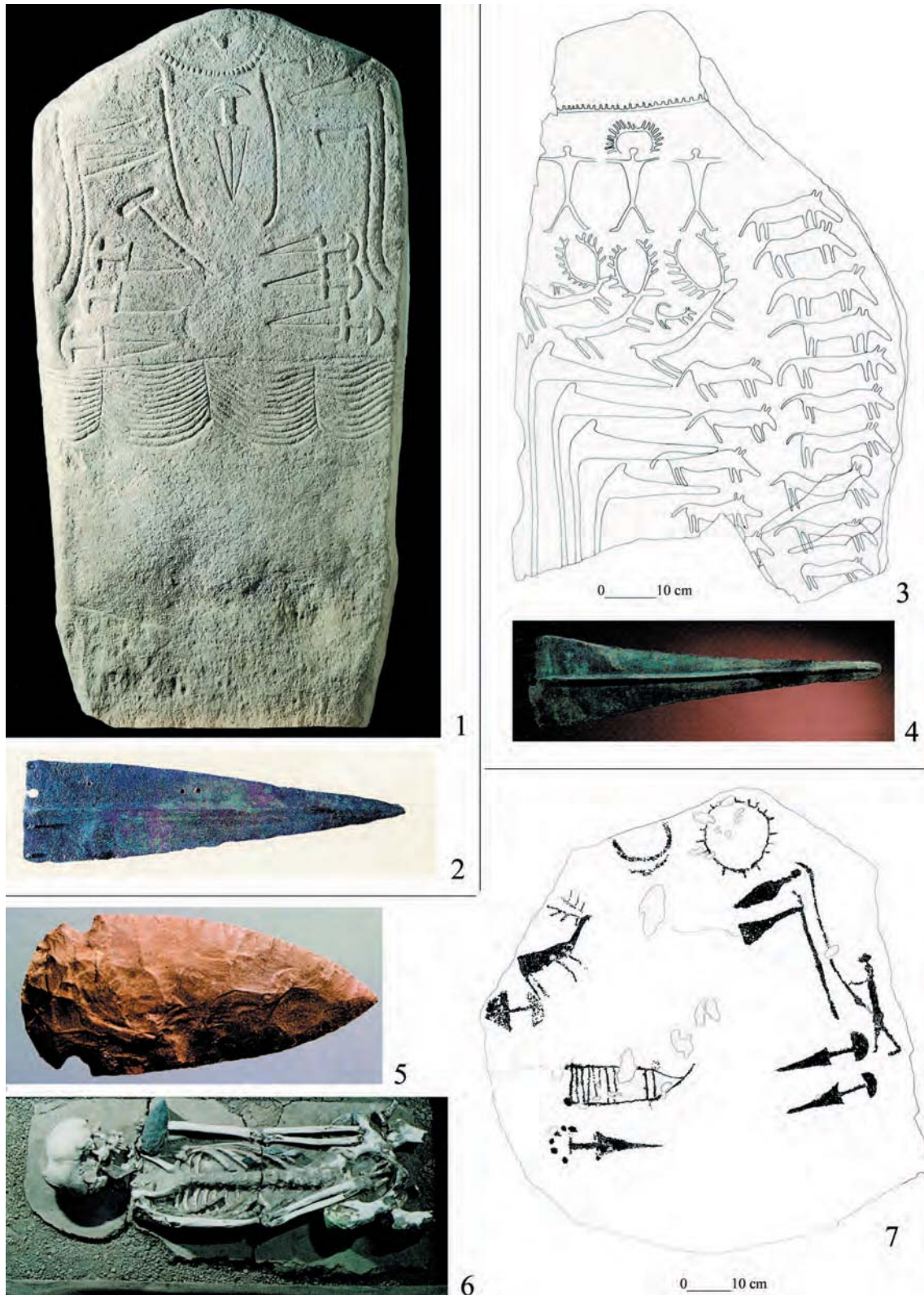


Fig. 12

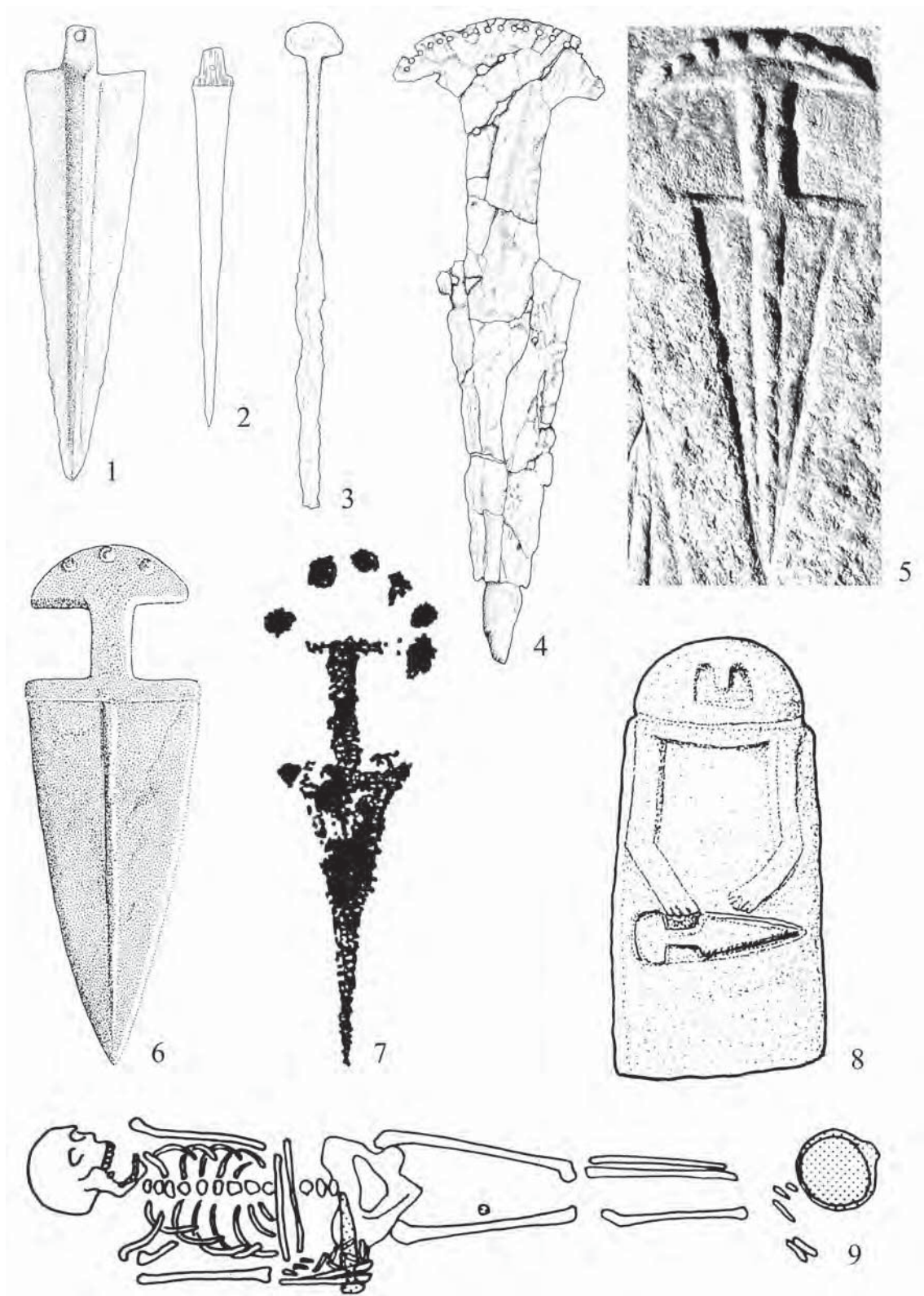




Fig. 13

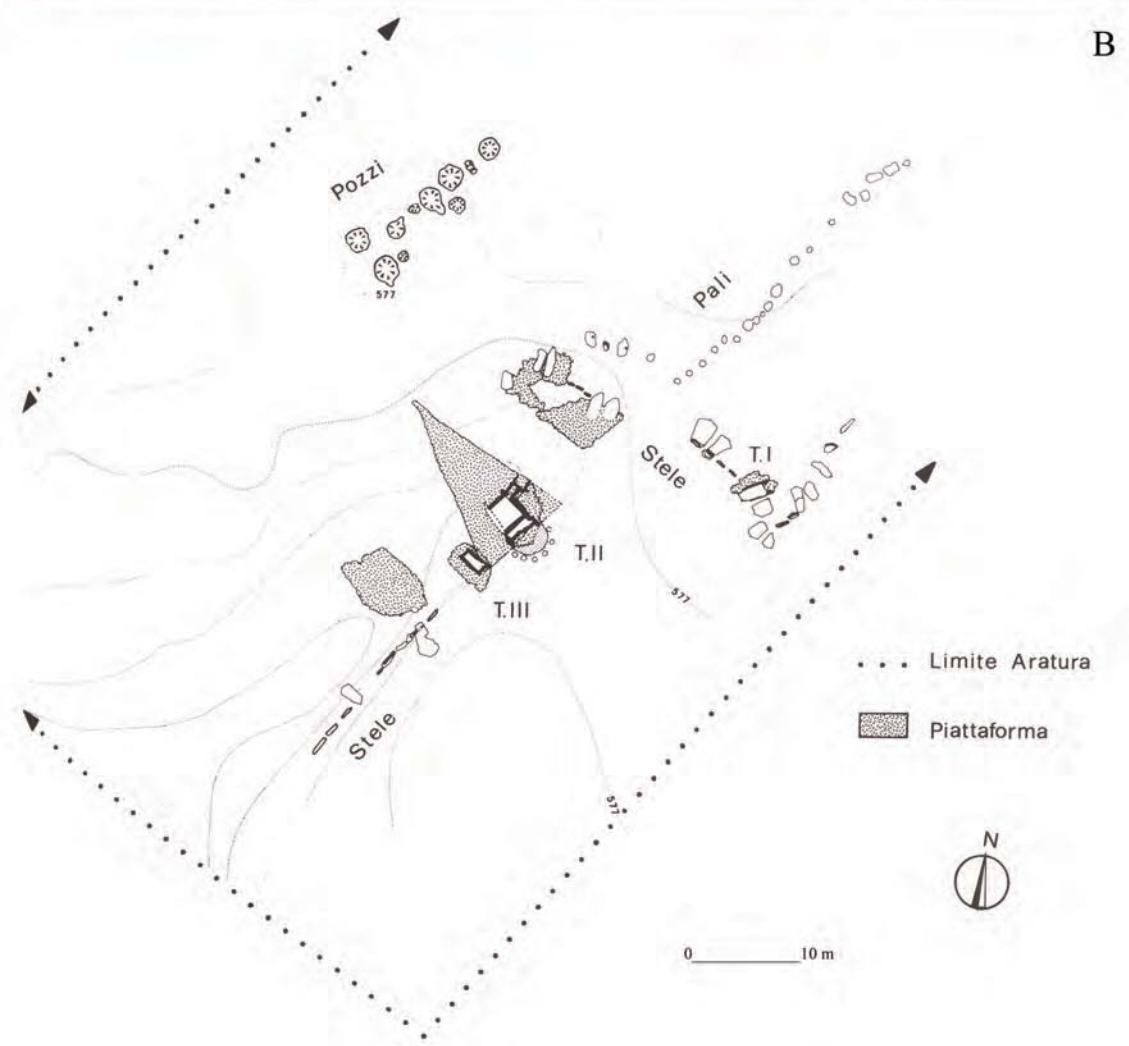


Fig. 14

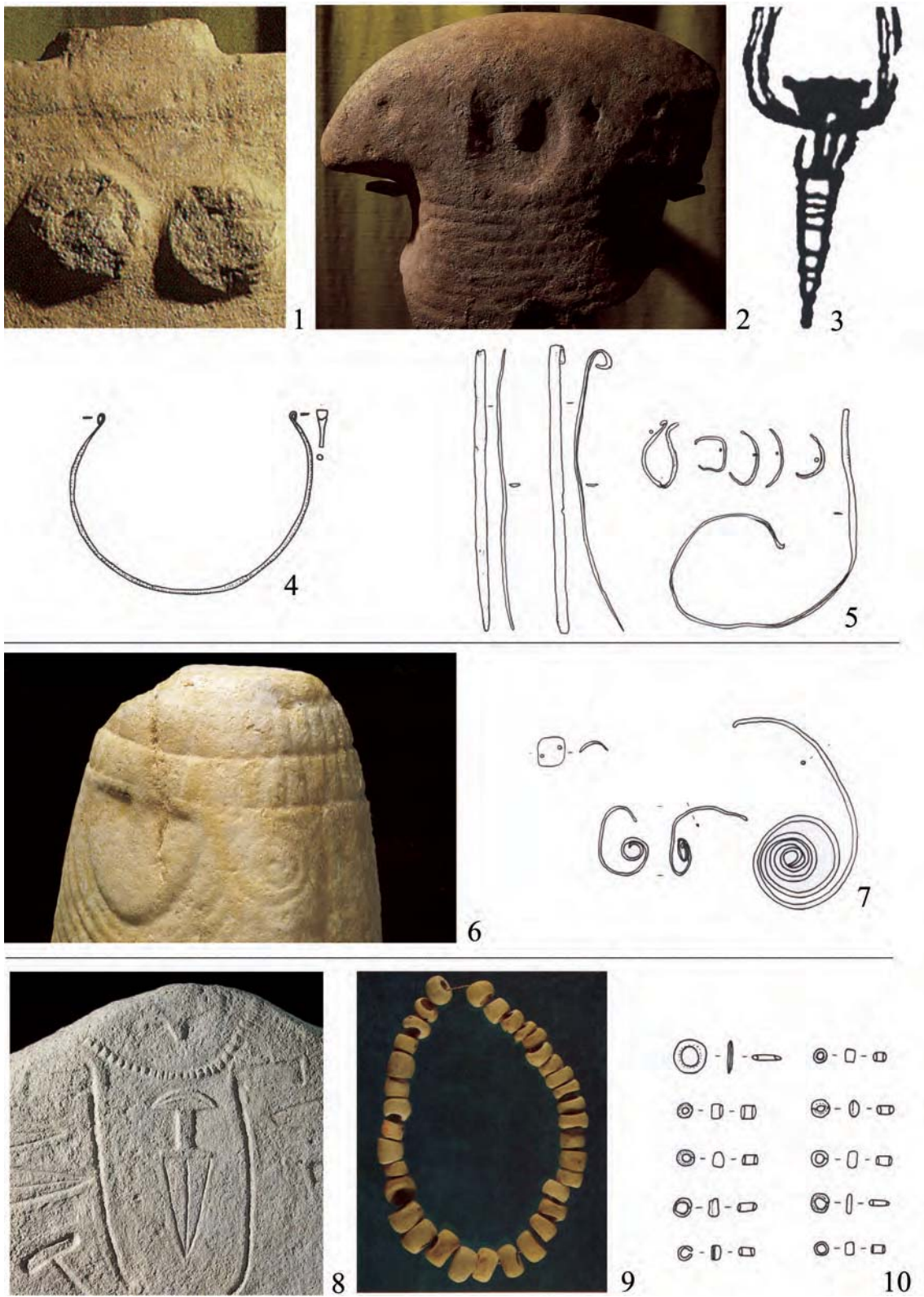




Fig. 15





# The rock of the signs (Barcelos, Portugal): an example of the survival of megalithic art on open air petroglyphs

Fernando COIMBRA

## Abstract

The Rock of the Signs is a granite flat rock surface, with several carvings dating from the end of the III millenium BC to the begining of the II millenium BC. The most interesting motif is composed of three concentric circles and four cases of two concentric “UU”, looking like a flower with four petals (Fig. 1). There are variations of the same motif with only two “petals”, as one can see in the image below. These kind of carvings are unique in all the Iberian Peninsula, but there are some examples of them in the megalithic art from Ireland. In the North West of the Iberian Peninsula there are other examples of the survival of megalithic themes on open air petroglyphs and this idea is beginning to be accepted by rock art researchers.

On the Rock of the Signs, there are other carvings like simple and concentric circles, cup-marks, a spiral, a swastika with curved arms, “hooks”, and so on. On Panel I, several motifs are displayed in a circle with an empty space inside, seeming to exist. These motifs seem to be organised according to a kind of “grammar”; therefore the author has used a semiotic approach to study this rock art. In certain cases, rock art could arguably have been used to transmit knowledge to following generations, as it seems to be the case here.

In a way of better understanding the Rock of the Signs, the author critically considers theories such as Postprocessual Archaeology, Phosphenes, Landscape Archaeology and Symbolic Archaeology. In the conclusion, the author discusses possible cultural relations between Ireland and the North West of the Iberian Peninsula, during Bronze Age.

