

Arte rupestre ellenica: approfondimenti nel centro e nord-est dell'Egeo

Giorgio DIMITRIADIS

Riassunto

In un precedente lavoro (XV Valcamonica Symposium, 1997) fu presentato lo stato della ricerca inerente allo studio dell'arte rupestre in Grecia. In seguito ha visto la luce un secondo lavoro sull'arte rupestre degli Edoni Traci, abitanti della pianura di Filippi e dell'isola di Thassos pubblicato negli atti del XVII Valcamonica Symposium nel 1999. Con la presente comunicazione, annunciando la fondazione di un centro specializzato come HERAC (Hellenic Rock Art Centre), si vuole far conoscere le novità che sono emerse e contemporaneamente proseguire nei primi tentativi di confronto attraverso le linee guida dell'archeologia cognitiva per poter comprendere le dimensioni e la portata del fenomeno arte rupestre anche in Grecia.

Abstract

With the present paper the author is announcing to the international scientific society the foundation of HERAC (Hellenic Rock Art Centre), which continues his past work (XV Valcamonica Symposium, 1997 and XVII Valcamonica Symposium, 1999) about the Hellenic rock art, presenting new discoveries from North-East of Greek hinterland (Pholea, Panghaion Mt.) and North Aegean isles as Thassos and Lemnos both interesting for their megalithic structures and statue stelae. The methodology used for this research is the stylistic comparison through out the cognitive archaeology guidelines.

Quadro Generale

Considerando che la Grecia si trova geograficamente sullo spartiacque delle civiltà provenienti dall'oriente (Ex Oriente Lux) e le terre del nord-ovest, è ovvio, che fu influenzata sia dal precoce risveglio del mondo medio orientale sia dalla civiltà delle steppe caucasiche. Di conseguenza, il mondo del neolitico finale nell'Egeo ma anche quello continentale fu interessato dalla precoce maturità metallurgica delle zone limitrofe del NordEst Pontico (cfr., Furmánek, 1999).

La nostra attenzione si focalizza, dunque, sulle scoperte d'arte rupestre fatte nell'area Centro-Nord e Nord-Est dell'Egeo (Naxos, Lemnos e Thassos, interessati da monumenti megalitici e statue stelae) e del continente in direzione Nord-Est sulle pendici del Monte Pangaion (Pholea). Dopo il rilievo integrale e la fotografia dei siti, si prosegue ad un'analisi dettagliata attraverso la comparazione dei petroglifi con dei reperti sia dell'immediato orizzonte culturale della civiltà cicladica che proprio a Naxos ebbe il suo centro di radiazione sia con delle culture di frontiera come quelle al nord, Gulmenita (cfr., Lassen, 1994), Kotofeni (cfr., Jovanovic, 1993) e Baden (cfr., Bouzek, 1985 e 1994). Nei lavori passati fu avanzata, per l'arte rupestre di Filippi, una probabile datazione vicina al Bronzo Tardo Elladico. Oggi, possiamo dire che tale indicazione cronologica è abbastanza attendibile visto i nuovi confronti con le isole nel mar Egeo. Proprio queste ultime fanno ancora scendere tali date. Di conseguenza, siamo stati costretti a indagare sulla produzione artistica del III millennio in Grecia, ovvero fra il 3000 BC. e il 2700 BC, riservandosi non poche sorprese.

Ritengo allora utile, seguire le indicazioni di Harding (1980) come espresse nella World System Theory, nella ricerca di similitudini e differenze all'interno di un quadro concettuale che all'allora era più uniforme, fra il mondo Egeo e il resto di Europa nell'età del Bronzo. Tale sistema interpretativo prevede un'analisi delle due grandi aree, mediterranea e centroeuropea, in base allo sviluppo delle strutture socio-economiche e culturali delle società rurali del continente europeo. Infatti, ambedue poli erano in contatto reciproco perché il loro sviluppo dipendesse dalla circolazione dei beni, vasellame e beni di lusso per i capi villaggi e le fattorie del centro Europa, metalli necessari per forgiare coppe d'oro e argento per i wanaktes del mondo ellenico. Scrive a proposito Harding:

“The economy of Greece, from the Middle Bronze Age on in Crete and from the Late Bronze Age on the



mainland, was a world economy in the sense that it was not self-contained but dependent on the outside world for the supply of raw materials and the export of manufactures.”

Pare allora chiara la situazione che viene a realizzarsi: i due sottosistemi sono interdipendenti e questo legame permette non solo il buon funzionamento del network socio-economico ma soprattutto impedisce il suo crollo.

L'uomo greco nell'età del Bronzo e il suo mondo

L'età del Bronzo è descritta nei poemi Omerici con una precisione stupefacente. È l'era dei guerrieri di bronzo (cfr., armatura micenea integrale proveniente da Dendra in Argolide e attualmente custodita al Museo Archeologico di Nauplio). I wanaktes omerici vivevano in palaci come i scavi di Tirino, Micene e Pylos attestano. Il resto delle genti vivevano in villaggi palafitticoli nell'area limitrofa dei palazzi (cfr., Papadimitriou 2001). I beni come oro, rame, ambra e vetro circolava dalle sponde del mediterraneo verso l'entroterra europea e viceversa. Scrive Eluère: “Its clear that from the beginning gold was used to demonstrate the power of particular persons, especially men. [...] not only jewellery (anthropomorphic pendants, beads, appliqués, ornaments for the ears and other parts of the face), but also pectorals, sceptres, diadems of gold and weapons such as bows. These finds clearly show the symbolic power already invested in this unmistakable and easily-worked material.” Ovviamente, l'emergere di questo artigianato varia da un'area geografica all'altra: nei Balcani si attesta presto nella civiltà di Varna attorno al 5° millennio, nell'Europa Centrale e Occidentale si datano al Calcolitico, nella penisola Italica attorno al Bronzo Medio, mentre nel mondo Miceneo i ritrovamenti in sepolture indicano attorno al 2° millennio AC. Le donne erano sovente scambiate in funzione di sigillo per patti e promesse di non belligeranza. La vita sociale si consumava fra la ricerca di cibo e la produzione di manufatti per sopperire le necessità quotidiane. C'era spazio anche per le feste e la danza a cerchio (cfr., danza del gheranos) come attestato sulla cintura di Roga (Mecklenburg, Germany) e le numerose incisioni rupestri in Danimarca (Bronzo Nordico) e nella Valcamonica (Ferro Recente). Infine, il sentimento religioso, presente e forgiato sui dodici dell'Olimpo, pullulava nei pressi dei santuari all'aperto, grotte ed anfratti, e spesso in prossimità di specchi d'acqua per le necessarie offerte votive di armi da bronzo o il loro accumulo in ripostigli votivi (Tirino, Philakopi, Knossos e cfr., *Odyssey*, XIII.347ff; trans. A.T. Murray, vol. 2 [London, 1919], 27).

Quadro Comparativo fra cultura Egea e cultura Europa continentale

1. Bronzo Recente - Calcolitico: i manufatti della cultura Baden è paragonabile con la cultura “pre-Troia”, 4° millennio, del nord Egeo (cfr., Baden culture-Sitagroi e Poliochi Azzura). Ciò significa che la cultura Baden fu supportata culturalmente dai motivi culturali dell'Egeo (cfr., Flourentzos, 1978; Jiraň, 1982; Bouzek, 1989). Contemporaneamente anche le culture Beaker sono in stretta relazione con l'orizzonte culturale di Troia I.
2. Bronzo Recente Europeo - Tardo “Subneolitico”: le tracce del 3° millennio nell'Egeo sono correlate con Troia II, mentre gli “κάνθαροι” provenienti dal Hungheria rimandano al vasellame con forme del periodo MM I-II (cfr., Bouzek, 1985, 48), mentre Corded Ware e Bell-Beakers indicano relazioni con Troia I-II e EH II-III in Grecia (cfr., Neustupný, 1968; Hood, 1986; Bouzek, 1989) alludendo anche a probabili influssi dall'area nord balcanica e pontica.
3. Bronzo Tardo - Bronzo Medio Recente: in questa fascia cronologica i contatti con l'area del Mar Nero e dei Carpaci come indicano gli ornamenti delle spirali, route e figure di cavalli (cfr., Harding, 1984; Bader, 1990; Thrane 1990; Schauer, 1990).
4. Bronzo Medio Finale - LH IIIA: si notano ispirazioni dal mondo egeo presso la cultura delle spade di Sprockhoff Ia (Bouzek 1995, 41, 119-120), mentre Lassen (1994) riscontra confronti fra il LH IIIA con l'Europa Centrale Br C2-D1.
5. Periodo delle Urne Recente: secondo Kilian (1985) i raffronti con il mondo egeo si basano sui ritrovamenti a Peschiera (Italia) e in particolare con delle violin-bow fibulae.
6. Ha A1 - LH III C: l'equazione cronologica mette in relazione fibulae “a gomito” di Peschiera con dei ritrovamenti in ciste nei complessi urbani dall'orizzonte di Tirino (Kilian-Dirlmeier 1993, 97-99). Inoltre, nello stesso periodo si attestano i primi timidi scambi con i Balcani occidentali sulle sponde Adriatiche.
7. Ha A2, B1 - Submiceneo Elladico: il tardo LH III C/Submiceneo trova corrispondenti alla distribuzione di bow fibulae nella penisola Italica e i Balcani NordOccidentali.
8. Ha B1 - Protogeometrico Elladico: i contatti fra mondo Elladico ed Europa continentale diventano sporadici. Le armi del periodo protogeometrico elladico indica influenze/contatti con altre aree culturali in



direzione NordEst.

9. Periodo delle Urne Finale – Ha C Recente: l'elemento comparativo per la definizione della conclusione del Bronzo in Europa si cerca nel vasellame delle colonie greche nella penisola italiana. Siamo alla fase pre-coloniale nella prima metà del 8° secolo (in Etruria e Sicilia; D'Andria 1987) e verso la fine del 9° secolo per la Puglia (Coldstream 1977, 221-245).

10. Bronzo Finale Scandinavo – Periodo Orientalizzante Ellenico ed Italico (Etruria): il 7° secolo vede la produzione a imitazione dei manufatti orientali come dei calderoni a protome animale.

Sigilli e “Nudi Rigidi” dell'Egeo

Di particolare interesse, il traffico nel bacino mediterraneo (già dal 3° millennio AC come ha dimostrato il relitto presso l'isoloto di Dokos, fra Hydra e le coste dell'Argolide, datato nel periodo EA II) vedeva coinvolti i porti mediorientali di Siria e Palestina, di Cipro e Creta fino ad Argolide per la produzione artigianale di sigilli, simboli del potere amministrativo (cfr., anello-sigillo proveniente dal tesoro di Tirino, XVI-XV sec. AC). Infatti, il mercato dei sigilli fu apparso nella prima metà del Bronzo antico già nel Medio Oriente, risposta evoluta dei stampi di argilla di fattura neolitica per la decorazione dei manufatti in terracotta o di lana. Le pietre, destinate a diventare sigilli erano accuratamente scelti per il loro colore, brillantezza e durezza (steatite, serpentine, avorio, osso, agate ecc.). Le forme erano svariate: cilindrici, conici, a forma di bottone e zoomorfi. Gli ornamenti seguivano le regole artistiche delle botteghe locali: forme geometriche, lineari o meandriiformi. Per la Grecia la produzione artigianale di sigilli aveva due grossi centri: 1. Lerna in Argolide e 2. Creta con centro Phaistos e Monastiraki se vogliamo annoverare quelli più piccoli.

In ogni modo, il commercio via mare non si limita solo allo scambio dei sigilli, ma include delle piccole figurine di marmo bianco (estratto dalle cave di Paros e Naxos), soprannominate “nudi rigidi”, e provenienti dal microcosmo delle isole Cicladi. La loro tipologia si fa alla classificazione di Renfrew (1969 e 1991) mentre riguardo la loro interpretazione ci sono due correnti: 1. secondo Thimme (1977) e Goodison (1989) si tratta di “dee di fertilità” o “dee solari”; 2. secondo Doumas (1983) si tratta di amuleti personali con poteri magici. Indipendentemente dal punto di vista che si voglia seguire è interessante sottolineare il fatto che tutti gli idoli si trovano in contesto funerario (cfr., sito di Skarkos nell'isola di Ios). Ciò, probabilmente dà ragione all'ipotesi avanzata dalla Gimbutas (1989) che conio il termine “nudi rigidi” per tutte le figurine femminili dello stesso periodo (neolitico/età del Rame) che rispettano i medesimi canoni estetici quali la rigidità, l'astrattezza e la gamma di ornamenti dipinti o scolpiti. Forti, sono i collegamenti culturali, con la produzione di figurine antropomorfe della Romania Neolitica (Comsa, 1972). Stilisticamente si classificano in naturalistiche e astratte diluite in tre periodi: 1. Early Cycladic I (Grotta-Pelos, 3100-2700 BC circa): strutture sociali stabili secondo i dati tafonomici; figurine di stile “violino” (Kimolos) per quelle astratte e tipo “Plastira” per quello naturalistico. Queste ultime stanno in piedi e hanno le dita delle mani unite davanti all'altezza dell'addome. Un'evoluzione del tipo è il tipo “Louros” che mescola elementi sia astratti e naturalistici con delle gambe più lunghe, le braccia si limitano a delle sporgenze mentre sono completamente assenti i tratti facciali, quali naso e bocca. Nello stesso periodo nel centro Europa.

2. Early Cycladic II (Keros-Syros, 2700-2200 BC circa): Renfrew fa cenno di uno “spirito internazionale” a causa della piena maturità della cultura cicladica che si rispecchia nei contatti a tutto tondo con la maggior parte del mondo mediterraneo. Il tipo che si propone maggiormente è quello naturalistico con le braccia completamente strette fra di loro, con la testa leggermente rivolta all'indietro e i tratti facciali appena dipinti, sovente con dei tattoo policromi (Kapsala). Le gambe sono distinte da un solco mentre il pube è evidenziata tracciando un triangolo. Il tipo astratto invece, è espresso dalle figurine tipo Apeiranthos.

3. Early Cycladic III (Philakopi I, 2200-2000 BC circa): società urbanisticamente più numerose. L'unico tipo sopravvissuto è quello astratto che si rifà all'astrattismo del periodo precedente ma differenziandosi solo all'espressione naturalistica della testa.

L'arte rupestre

Una delle linee guida per una corretta analisi e comprensione dell'arte rupestre, oltre al corretto rilevamento, la valutazione circa il rapporto tra arte figurativa in situ e il suo contesto culturale a medio - largo respiro, la definizione dell'impatto ambiente sulla produzione artistica, è il rilevamento delle dinamiche socio-economiche della società che l'ha prodotta. Di conseguenza anche l'arte rupestre ellenica non può sfuggire da tale regola.

Gli ultimi anni abbiamo assistito ad approcci parziali che si escludevano a secondo la formazione scientifica



dell'autore. Sicuramente, l'assenza in Grecia di una scuola o dello suo studio come materia universitaria, lascia spazio solo a speculazioni di stampo archeologico (Bardanis 1963; Doumas 1965; Korre 1965; Moutsopoulos 1971; Triandaphyllos 1973, 1988; Papoutsakis 1973; Moutsopoulos-Dimitrokalis 1976;), utilissime alla ricerca dell'orizzonte culturale compreso quello dei monumenti megalitici, ma che mancano della giusta comprensione intrinseca dell'arte rupestre stessa. Contemporaneamente, il pullularsi di approcci da parte dagli speleologi o presunti tali confondono le idee e svisolano la materia dalla sua scientificità. Gli ultimi anni i lavori pubblicati (Marangou 1995; Tzonou 1995; Chatzilazarides 2000) apportano ben poco, salvo eccezione la tesi di dottorato dello stesso Chatzilazarides che ci dà una prima schedatura delle posizioni e del figurativo esistente nella Macedonia ellenica orientale, con dei rilievi da verificare in parte e questioni aperte circa la distribuzione dei siti sul territorio, la standardizzazione delle tematiche (cavalli, cavalieri, asce, barchette, micro-coppelle). L'assenza di contesto archeologico perché spesso non supportato da scavi, dove necessario, e la mancanza di dati palinologici o geoarcheologici in funzione dell'arte rupestre rendono la ricerca quasi impossibile. Con l'occasione vorrei segnalare che finora non sono segnalate presenze di pitture rupestri in nessuna grotta in territorio greco (comunicazione personale del archeologo Andreas Darlas, 2000; cfr., Vutiropulos, 1994).

Di conseguenza, il presente lavoro, si muove in un arido panorama. I nuovi siti che sto proponendo non sono in realtà novità, perché segnalate nel passato. La vera novità sta nel tentativo di cogliere al meglio l'essenza dell'arte rupestre in Grecia, seguendo scrupolosamente prima di tutto l'analisi stilistica e comparativa necessaria per la comprensione del dato "arte rupestre". Allora possiamo, a mio avviso, indicare come costante emergente per l'arte rupestre ellenica il carattere di landmark dei molti siti continentali. Infatti, sia il sito di Pholeà in Macedonia orientale sia il sito di Rousses in Tracia presenta le stesse caratteristiche dal punto di vista dell'archeologia del paesaggio (landscape archaeology): liminalità, posizione dominante, difficile accesso, unicità delle tematiche figurative. Invece, nelle isole il fenomeno rupestre pare sia inserito in modo più organico all'interno dell'elaborazioni concettuali del età del Rame.

Premessa fatta, ecco lo studio delle seguenti aree con una concentrazione di arte rupestre non indifferente.

Isole Cicladi

Naxos

L'isola di Naxos situata al centro dell'arcipelago dei Cicladi fu abitata secondo la tradizione dai Cari. La sua civiltà neolitica è molto simile a quella di Troia I e il passaggio verso l'età del Bronzo è stato senza nessuna frattura concettuale (esempio l'evoluzione della produzione artistica dei idoli di marmo). Il numero dei siti¹ con rinvenimenti rupestri, soprattutto massi mobili, è concentrato sulla parte sud-orientale dell'isola, lungo la costa. La maggior parte reca dei spiraliformi (spiral-meandri) molto simili a quelli rinvenuti all'isola di Lemnos e impronte di piedi². Databili nel periodo Early Cycladic I-II (2800-2200 BC) secondo (Getz-Graziosi, 1987). Il masso con delle impronte di piede in associazione con la coppia "ruota-sole" e la figura di pesce rimanda a similitudini iconografiche con il masso rinvenuto presso Bric Le Coste (Savona, Italia) e lo Stille III di Valcamonica. Infine, l'ortostate trovato a Lygaridia presenta stringenti similitudini culturali con i rinvenimenti a Zurla in Valcamonica. Forti rassomiglianze possiamo inoltre, con le spirali presenti nella arte rupestre di Los Guanches (La Palma), Hospital de Santo Domingo (La Palma) nelle isole Canarie. Quest-ultime stando alle datazioni fornite risalgono nell'età del Bronzo (Beltran, 72). Attualmente in fase di ulteriore studio dalla missione congiunta IISL/HERAC nell'estate 2004.

Lemnos

L'isola di Lemnos, famosa perché ospitò l'abile arciere omerico Idomeneo, è interessata dal fenomeno arte rupestre solo nella parte sud-ovest. L'incisione trovata nelle campagne di Marina, capoluogo dell'isola, datate nel periodo di Ferro Antico (cfr., Marangou 1995) è composta da linee parallele orizzontali e verticali. In fase di studio.

Mt. Panghaion

Pholeà

Il sito di Pholeà è un sperone di roccia nel promontorio di Mt. Symvolò nella provincia di Eleutheres che si frappono fra il mare e il Mt. Panghaion. Probabilmente si tratta di un sito che presenta caratteristiche di tipo liminale, visto l'assenza di altre rocce con dell'istoriato per un'area superiore ai 20 Km. Il figurativo è di tipo schematico: doppi spirali, barche solari (cfr., Dimitriadis, 2003) e arbolet. Tutto rimanda ad una datazione di Bronzo pieno. Probabili confronti si basano: sulla spirale (in rosso nell'immagine a dx) che rimanda a quelle di Naxos; i motivi geometrici piene di archi concentrici (in verde) che rimandano alle linee multiple degli ortostati di Gavrinis in Bretagna (3500 a.C.); le barchette che si rifanno a quelle imprese sul



vasellame e i manufatti “padelle” nelle Cicladi (Cicladico Antico II, III millennio a.C.) in associazione con pesci, zampe di uccello, zig-zag e vortici di spirali.

Rodolivos

Nuovo sito ad ovest dei piedi del Mt. Panghaion. La sua peculiarità sta nel fatto che ha restituito del figurativo antropomorfo con delle scene aneddotiche. Datazione ancora in fase di studio.

Tracia Ellenica

Rousses

L'area di Rousses è ben nota al mondo archeologico ellenico dalla presenza di sepolture organizzate in strutture megalitiche. L'orizzonte culturale, entro il quale, i rinvenimenti rupestri si collocano deriva dalla produzione locale di vasellame tipo Buckelkeramic e Stempelkeramic. Questo tipo di artigianato è corrispondente a culture stabili in Romania e nell'area sud-est dei Balcani. La roccia scistosa ai tanti santuari plein air delle tribù dei Traci. Porta incisi dei antropomorfi (di sesso maschile e femminile) con un'iconografia unica nel panorama ellenico, completata dalla presenza di armi, presumibilmente alabarde ed asce. Tutti gli elementi spingono per una probabile datazione per il Bronzo Antico Elladico. Le quattro figure a “Grandi Mani”, con evidente il sesso, ricordano molto quelli in Valcamonica (cfr., per esempio Nacquane, R.1, Foppe di Nadro); in Svezia (Vitlyke, Tanum). In ambito ellenico la raffigurazione di orante è nota nel contesto minoico dalle figurine di divinità primordiali femminili a braccia alzate [cfr., Gazi (-1350) e Karfi (-1050) a Creta] e la testa ornata da una corona di papaveri. Inoltre, simili raffigurazioni mandano al culto di Magna Mater (-5000 ca) nell'area Sud-Orientale. Di indubbio significato il resto delle incisioni su cui ancora non possiamo pronunciarsi vista la mancanza di un rilievo accurato. Probabile datazione Tardo Bronzo Elladico – Inizio Ferro.

Bibliografia essenziale

Beltran A.,

1972 Religion Prehispanique aux Canaries: L'apport des Gravures Rupestres, Valcamonica Symposium, Ed. Del Centro (1975), Capo di Ponte (Bs).

Comsa E.,

1972 Typologie et Signification des Figurines Anthropomorphes Neolithique du territoire Roumain, Valcamonica Symposium, Ed. Del Centro (1975), Capo di Ponte (Bs).

Demargne P.,

1964 Naissance de l'art Grec, Librairie Gallimard, Paris.

Dimitriadis G.,

1997 L'arte rupestre ellenica : Nuove Prospettive, Valcamonica Symposium 97, BCSP 31-32, Ed. del Centro, Capo di Ponte (Bs).

Harding A., “Similarities and Differences Between the Bronze Age Development”,

Marangou Ch.,

1995 Gravure rupestre dans le port de Myrina, île de Lemnos, NEWS 95, Turin.

Tamvaki A.,

1972 On the Interpretation of Cycladic And Mycenaean Figurines, Valcamonica Symposium, Ed. Del Centro (1975), Capo di Ponte (Bs).

Tzonou I.,

1995 Bronze Age Cycladic Petroglyphs, NEWS 95, Turin.

Note

¹ Quindici località segnalate, compresi l'isolotti limitrofi Eraclea e Keros.

² Un masso nella località, Cima d'Aronio, Apeiranthos, porta ben 8 coppie di impronte in prossimità al mare. Un secondo masso lastriforme che probabilmente copriva una cista funeraria reca in ambedue lati delle spirali.



Essai d'interprétation des symboles gravés sur les compositions monumentales de l'Italie du Nord pendant le Chalcolithique et le Bronze Ancien

Roland DUFRENNE

Resumé

Les compositions monumentales des Alpes Italiens sont chargées de communiquer un important message au plan de la spiritualité religieuse. La lecture de ce message n'est pas évidente pour nous, mais il est certain qu'à l'époque de sa conception, elle ne devait pas l'être non plus pour l'ensemble de la population qui ne devait y voir que des représentations mythologiques de forces protectrices de la communauté. Protégé par le voile du symbolisme, à l'instar des textes du Veda, le véritable message spirituel ne devait être compris que par les initiés. Même si certaines compositions sont plus complètes ou plus explicites que d'autres, c'est l'étude de l'ensemble des compositions qui permet réellement une interprétation cohérente. A l'époque des gravures, cette étude comparative ne devait être à la portée que d'un nombre très réduit de personnes. Les analogies entre les concepts livrés par les compositions gravées et les idéologies védiques ou tantriques prouvent le lointain enracinement des pratiques permettant l'éveil spirituel ; elle prouvent également l'origine indo-européenne des motifs gravés au Chalcolithique et à l'âge du Bronze ancien, dans les Alpes Italiens.

Durant le Chalcolithique et le début du Bronze Ancien, les vallées de l'Italie du Nord, ont connu un phénomène culturel important dont le témoignage nous est notamment parvenu à travers les compositions monumentales gravées sur des roches verticales, des statues-stèles et des statues-menhirs. Dès 1982, dans son ouvrage "I Camuni" ("La préhistoire des Alpes"), le professeur Anati remarque la similitude et la répétition de certains motifs gravés sur les compositions monumentales du Valcamonica, de Valtelline et du Haut-Adige (1). Il en déduit que celles-ci n'ont pas pu naître spontanément et indépendamment les unes des autres. Cette constatation lui permet d'avancer l'hypothèse d'une même source culturelle nouvellement répandue dans ces régions montagneuses. Or ailleurs, les symboles représentés seraient caractéristiques des divinités indo-européennes. Le professeur Anati note également que les compositions adoptent généralement une division en trois registres correspondant à un schéma anthropo-cosmique.

En 1983, dans un article du n° 20 du BCSP, Mario Piantelli rapproche la tripartition des compositions monumentales alpines des schémas cosmogoniques mettant en scène des êtres primordiaux indo-européens tels que le géant nordique Ymir, l'Iranien Vayu et le Purusha védique. Dans ces mythes cosmogoniques, les divers domaines cosmiques sont créés à partir des différentes parties du corps de l'être primordial. La même année, dans "La courtisane et les seigneurs colorés" (pp. 228-238), Georges Dumézil relève les témoignages de l'idéologie tripartite indo-européenne sur certaines compositions monumentales à caractère anthropomorphe du Valcamonica et du Haut-Adige. Dans l'hymne célèbre du Rig-Veda, le Purushasūkta, "l'hymne de l'Homme universel" (RV 10.90), les parties supérieure, médiane et inférieure de l'être primordial sont mises en correspondance avec l'organisation ternaire de l'univers : "Le domaine aérien sortit de son nombril, de sa tête le ciel évolua, de ses pieds la terre..." Une autre correspondance est ensuite établie entre les éléments corporels et les classes fonctionnelles de la société : sa bouche est mise en relation avec les prêtres, ses bras avec les guerriers, ses cuisses avec les artisans (ses pieds sont rapprochés des serviteurs formant une



quatrième classe extérieure à la société des Aryas). De ces données mythologiques, nous dégagons trois structures tripartites qui s'équivalent au niveau du microcosme individuel, au niveau du macrocosme et à celui de la société. Niveau de l'individu : la tête, le torse et la partie inférieure du corps (sous la ceinture). Niveau cosmique : le ciel, l'atmosphère et la terre. Niveau fonctionnel : la classe sacerdotale, la classe des guerriers et la classe des producteurs (agriculteurs, éleveurs, artisans, commerçants). Dans notre ouvrage "La vallée des Merveilles et les mythologies indo-européennes", nous avons mis en évidence l'utilisation de ce schéma triparti indo-européen dans la composition de la gravure appelée 'l'Anthropomorphe aux bras en zigzag (fig. 3). Mais le caractère anthropomorphique de cette gravure du site des Merveilles est plus évident que celui des compositions monumentales de l'Italie du Nord. Pour des raisons qui peuvent s'expliquer par une certaine opposition entre ce que Geoffroy de Saulieu (2004) appelle l'art "ostentatoire" des compositions monumentales verticales et l'art "discret" des sites sur roches obliques ou horizontales, l'anthropomorphisme des compositions monumentales n'est pas explicite mais implicite. Les compositions monumentales auraient tenu le rôle de "totems" ou d'emblèmes chargés de manifester et de sacrifier par un monument la cohésion sociale d'une population, tout en exprimant, par un ésotérisme relativement abstrait, des messages idéologiques destinés à l'initiation d'une élite. A l'inverse, les sites d'art rupestre "discrets", comme ceux du mont Bégo, directement réservés à une catégorie particulière de personnes, pouvaient livrer des symboles moins abstraits. Sur les compositions monumentales de l'Italie du Nord, seuls le motif circulaire à l'emplacement de la tête, les armes au niveau des bras ou du torse et la présence fréquente d'un motif en "ceinture", accréditent le caractère anthropomorphique de ces compositions. Comme l'a remarqué Emmanuel Anati, les compositions n'étant jamais totalement identiques à une autre, elles paraissent avoir chacune un rôle particulier dans un contexte idéologique cohérent. Le professeur Anati va jusqu'à penser que ces œuvres gravées auraient pu être exécutées par les mêmes artistes ou, tout au moins, par une même école. Les différents symboles utilisés dans les compositions monumentales gravés sont au nombre de onze:

- 1°/ un motif circulaire entier ou partiel situé en haut de la composition et pouvant être rayonnant ou accompagné de deux autres disques plus petits répartis symétriquement;
- 2°/ un motif rectangulaire réticulé dont deux exemplaires sont bordés de franges sur deux côtés;
- 3°/ des armes à manche comme la hallebarde et la hache;
- 4°/ des poignards ;
- 5°/ des motifs à double enroulement de spirale, nommés parfois "pendentifs en lunettes" ;
- 6°/ un motif semi-circulaire à lignes parallèles internes, désigné comme "collier" ;
- 7°/ un motif, désigné comme "ceinture", composé de lignes parallèles horizontales ou festonnées ;
- 8°/ une représentation d'aire tiré par deux bovins avec ou non la représentation schématique du laboureur;
- 9°/ une représentation de chariot avec ou non la représentation de deux bovins attelés ;
- 10/ des représentations humaines schématiques ;
- 11°/ des représentations d'animaux, le plus souvent non domestiques.

Le motif circulaire supérieur

Le cercle est un symbole cosmique fondamental. Projection plane de la sphère, dont le contour ne connaît ni commencement ni fin, le cercle symbolise un espace non limité ou renfermant des potentialités d'accroissement. Dans de nombreuses géométries cosmiques traditionnelles (par ex. : Inde et Chine) le cercle symbolise le monde céleste alors que la terre est représentée par une figure quadrangulaire (2). Dans le schéma anthropomorphique, le motif circulaire entier ou partiel situé en haut des compositions monumentales gravées représente la tête, mais, dans un schéma cosmique, il peut être assimilé à un symbole céleste. Lorsque le motif est rayonnant, il est évident qu'il devient un symbole solaire. Dans le schéma trifonctionnel, le motif céleste ou solaire correspond à la classe sacerdotale. Dans notre essai d'interprétation des gravures des sites du mont Bégo, nous avons mis en évidence un processus initiatique dont trois étapes sont illustrées par les trois gravures anthropomorphes les plus significatives, qui sont appelées le Chef de tribu (fig. 1), le Sorcier (fig. 2) et l'Anthropomorphe aux bras en zigzag (fig. 3). Chacun de ces motifs marque un stade dans l'évolution de l'initié vers la maîtrise de son microcosme qui s'identifie alors aux trois domaines cosmiques. Cette maîtrise se traduit par un changement ontologique qui est illustré sur les compositions monumentales par la substitution d'un soleil à la place de la tête, le soleil étant le symbole le plus clair de l'illumination spirituelle (3) (fig. 6, 7, etc.). Deux gravures des Merveilles illustrent le symbolisme de l'illumination spirituelle. La première gravure représente un personnage schématique sans tête accolé à un motif solaire en forme



de rouelle à huit rayons (fig. 4). Sur la deuxième gravure, un motif solaire comparable forme la partie supérieure du personnage schématique (fig. 5). En Italie du Nord, le symbolisme de l'illumination "solaire" est également explicite. On le trouve sur les compositions 7 et 9 d'Ossimo qui montrent un petit personnage schématique dont la tête est auréolée d'un soleil pour l'un (fig. 20) tandis que le soleil remplace la tête du second (fig. 19). Sur la roche de Caven 2, le motif solaire est contigu à un motif circulaire partiel dont il semble prendre la place (fig. 11). On pourrait voir dans cette confrontation, la représentation de la lune (esprit en état normal de conscience) et du soleil (esprit éveillé à un niveau de conscience supérieur), image illustrant l'étape de la transformation de l'initié en un être à l'esprit illuminé. Il est important de remarquer que les motifs solaires sont souvent intégrés dans une composition ternaire. Ils peuvent présenter trois faisceaux rayonnants (fig. 25), ou être accompagnés symétriquement de deux cercles plus petits (fig. 24), ou encore conjuguer les trois faisceaux et les deux cercles (fig. 14) ; par ailleurs, les deux personnages à "tête de soleil" des roches 7 et 9 d'Ossimo sont accompagnés de deux autres personnages (fig. 19 et 20). Les trois faisceaux rayonnants peuvent se comprendre à la lumière de la théorie du yoga tantrique. Le tantrisme considère que le corps humain est parcouru par trois canaux longeant la colonne vertébrale. Par ces canaux, nommés Sushumnâ, Idâ et Pingalâ, s'élève l'énergie de l'éveil spirituel symbolisée par un serpent femelle, Kundalinî, désignée comme une triple puissance cosmique (4). Les deux cercles symétriques des compositions gravées peuvent s'interpréter de la même manière, car l'éveil spirituel s'effectue dans un centre énergétique subtil (chakra) placé en avant et entre les deux hémisphères du cerveau symbolisés par les deux disques symétriques. Ce centre subtil supérieur, nommé Ajnâ, normalement inactif, peut être activé par les pratiques spécifiques du yoga tantrique. On remarquera que la représentation graphique d'Ajnâ (fig. 16) est proche de la représentation des deux disques encadrant symétriquement le motif circulaire supérieur des compositions.

Le motif rectangulaire à franges

Sur les compositions d'Ossimo 7 (fig. 20) et la face A de Borno 1 (fig. 25), on trouve, dans la partie haute, un motif rectangulaire réticulé dont les côtés latéraux sont frangés. L'interprétation la plus vraisemblable de ces deux figures est qu'elles représentent des pièces tissées (tissus, couvertures, nattes) dont les franges correspondraient, en toute logique, aux fils de chaîne coupés. On sait que le symbolisme du tissage n'est pas absent de l'art rupestre des Alpes puisqu'on trouve des représentations de métiers à tisser aussi bien dans le Valcamonica que dans la vallée des Merveilles (5).

Comme nous l'avons noté au sujet des motifs des Merveilles, le tissage symbolise la trame ininterrompue du temps, la succession des jours et des nuits, des saisons, des années. Dans le védisme, il symbolise également le déroulement du sacrifice tandis que le fil correspond au principe essentiel de l'être. Dans les compositions monumentales, les deux motifs réticulés et frangés, gravés à proximité du motif solaire, sont très vraisemblablement chargés de symboliser, au niveau cosmique, l'écoulement du temps fractionné en jours, en saisons ou en années. Le motif en damier pourrait également figurer la succession des jours et des nuits. Le motif rectangulaire de la composition de Bagnolo 1 (fig. 6), dépourvu de franges, ne comporte qu'une ligne intérieure. Comme il est difficile de penser que le motif soit inachevé, il faut certainement comprendre cette figure comme une abstraction des deux autres figures. Le rectangle étant le symbole d'un espace limité, cette figure simplifiée, pourrait ne symboliser que le temps limité des jours, du temps du sacrifice ou de la vie terrestre, opposé à l'éternité du domaine divin.

Les armes à manche perpendiculaire

Les armes à manche comme la hallebarde ou la hache, sont le plus souvent gravées à proximité du motif circulaire avec lequel elles semblent en étroite relation tout en faisant partie du registre intermédiaire. Sur les sites du mont Bègo, les gravures représentant des hallebardes sont très nombreuses alors que les représentations de haches sont rares. Certains chercheurs ont émis l'hypothèse que la hallebarde, peu fiable lorsqu'elle est en cuivre, aurait pu être avant tout une arme rituelle car beaucoup d'entre elles semblent avoir été fabriquées traditionnellement en cuivre à une époque où les poignards étaient déjà réalisés en bronze. Nous avons développé le symbolisme des armes dans notre étude sur la vallée des Merveilles. En résumé, on peut dire que l'arme est un symbole naturel de force active, d'énergie, le plus souvent d'essence surnaturelle ou liée à un rite cultuel. Dans les domaines mythologiques et religieux, on constate que l'arme vient à représenter la force vitale ou l'âme de celui à qui elle appartient. Le symbolisme des armes à manche perpendiculaire diffère de celui du poignard par le fait que, dans son maniement, elles nécessitent un mouvement rotatif. Ce mouvement est mis en évidence par les noms germaniques et anglo-saxons de la hache : "axt" et "axe" < axis = axe de rotation. En conséquence,



on peut induire que la hallebarde ajoute au symbolisme actif de l'arme, une notion de rotation. Traditionnellement, le mouvement circulaire joue un rôle prépondérant à différents niveaux. Dans les temps anciens, la terre étant considérée comme un point fixe, le soleil, la lune et les planètes semblaient tourner autour de la terre. La voûte céleste étoilée paraissait également se déplacer autour de l'axe que constitue l'étoile Polaire. L'alternance diurne-nocturne, les marées, les saisons, offraient des mouvements cycliques auxquels venaient s'ajouter les alternances de mythiques âges cosmiques. Sur le plan physiologique, les phénomènes rythmiques, alternatifs ou cycliques caractérisant des fonctions essentielles, tels que le mouvement respiratoire, les battements du cœur, le cycle menstruel, pouvaient faire associer le mouvement cyclique à une énergie vitale. Dans la vie pratique, le feu, élément essentiel, s'obtenait le plus couramment par la rotation d'une baguette de bois sur une autre. Enfin, sur le plan religieux, la plupart des croyances et des mystiques accordaient ou accordent encore aux rituels de giration et de répétitions rituelles un rôle des plus importants. La théologie de la Rome ancienne présente une personnification de la Parole sacrée, de la prière, à travers la déesse Carmenta, dont le nom vient de *carmen* qui signifie la formule, le chant, l'oracle. Carmenta est donc une lointaine cousine de Vâc, la déesse védique de la Parole. Or, Carmenta, dans un rôle inattendu d'assistance aux accouchements, est accompagnée de deux auxiliaires, Antevorta et Postvorta, dont les noms signifient "celle qui tourne en avant" et "celle qui tourne en arrière". Georges Dumézil (6) voit dans ces noms un rappel du mouvement alternatif de rotation qui, selon le Veda, était nécessaire pour faire naître Agni, c'est-à-dire pour faire jaillir le feu des Arani, les pièces de bois mâle et femelle. Il en conclut que les Romains avaient conservé le souvenir d'un ancien rapprochement entre la Parole sacrée et un mouvement rotatif nécessaire à une "naissance". Il est certain que, dans le Veda, les dieux Agni et Soma, tous deux intimement liés à la Parole sacrée, sont engendrés par un mouvement rotatif qui est, d'après RV.3.29.1, assimilé à un barattage : On conduit circulairement Agni à son siège, RV.4.9.3 ; tandis que le soma est appelé la boisson circulaire, RV.5.44.11. Le mouvement circulaire étant par nature un mouvement répétitif, le mouvement rotatif engendrant Agni et Soma semble symboliser la récitation répétée des prières ou des formules sacrées. C'est ce que paraissent confirmer les extraits suivants : "Je tourne l'hymne dans mon cœur comme le charron tourne le caisson du char", RV.10.119.5, ou : les paroles bien tournées, RV.5.25.3, telles les eaux en un cours circulaire, cette fameuse substance rituelle merveilleuse, RV.1.63.8. Une confirmation est apportée par la Svetâsvatara Upanishad (I,4) lorsque celle-ci affirme qu'en faisant de son propre corps le bois de friction inférieur et de la syllabe Om le bois de friction supérieur, par la pratique de cette friction qui est la méditation, on peut voir le dieu comme on verrait quelque chose de caché (7). Depuis des temps très anciens, de nombreux peuples ont utilisé la répétition des formules et des chants sacrés dans le but d'acquérir des pouvoirs surnaturels ou pour influencer les dieux. Arthur Avalon explique, à propos de la doctrine tantrique, que le mantra (courte formule sacrée) est pratiqué en répétition (japa). Cette répétition est comparée à l'action nécessaire pour réveiller un dormeur. Utilisé de façon adéquate, le mantra sert à vivifier et à dynamiser la pensée et le pouvoir de la volonté (8). Les hallebardes et les haches figurant sur les compositions monumentales alpines semblent donc symboliser, sur le plan cosmique, des mouvements cycliques comme la course apparente du soleil dans le ciel, le cycle des saisons ou celui des années. L'opposition des hallebardes ou des haches de certaines compositions (fig. 6, 13, 21, 23) semble induire des notions d'opposition ou d'alternance comme celle des jours et des nuits ou l'alternance-opposition entre les courses diurnes et nocturnes du soleil. Sur le plan du microcosme individuel, les armes à manche perpendiculaire peuvent représenter le mouvement cyclique de la respiration. On sait que des techniques particulières de maîtrise du souffle sont recommandés par des textes religieux orientaux et pratiquées traditionnellement par de nombreux adeptes en quête de l'illumination spirituelle. Le souffle étant le vecteur de la parole, les hallebardes et les haches peuvent également symboliser la répétition rituelle des paroles sacrées, action qui, à l'instar du feu jaillissant des baguettes de bois, favorise l'illumination de l'esprit.

Les poignards

Les poignards, le plus souvent représentés à l'horizontal, figurent en plus grand nombre dans le registre intermédiaire. Il sont logiquement les emblèmes de la classe des guerriers, deuxième fonction en relation avec le monde médian. Sur le plan cosmique, les poignards peuvent symboliser les forces atmosphériques qui se traduisent par les vents, les nuages et les tempêtes. Sur le plan du microcosme individuel, le monde médian correspond au torse qui renferme le cœur et les poumons, organes essentiels à la vie. Par ailleurs, le torse se prolonge de chaque côté par les bras et les mains qui permettent à l'être humain de manifester matériellement l'action décidée par l'esprit. L'esprit pense, la main agit, la main manie l'outil ou l'arme. Les poignards, symboles de force et d'énergie en action, sont chargés de représenter l'ensemble des actions



résultant de la volonté de l'esprit. Le commandement de l'action par l'esprit est figuré sur plusieurs compositions par un poignard descendant verticalement du motif circulaire représentant la tête (fig. 12, 13, 21, 23). Les poignards opposés peuvent vouloir figurer les "vents contraires" c'est-à-dire les conflits internes qui ne manquent pas d'assaillir l'être humain dans sa quête de vérité.

Les motifs à double enroulement de spirale

Les motifs à double enroulement de spirale, nommés parfois "pendentifs en lunettes", figurent également dans le registre intermédiaire. D'après le dessin expressif de ces figures, dont on trouve des modèles en cuivre ou en bronze sur une zone géographique très large, le double enroulement de spirale symbolise une force en expansion puis en résorption. Sur le plan cosmique, l'expansion et la résorption se rapporte au concept indo-européen des ères cosmiques que la mythologie indienne exprime en montrant le dieu Vishnu couché sur les anneaux du serpent Ananta (l'Infini) endormi. Cette image, évoquant la passivité du dieu étendu sur la symbolisation des eaux cosmiques inactives, illustre une période de résorption de l'univers entre deux "kalpa", c'est-à-dire entre deux ères cosmiques. Sur le plan du microcosme individuel et au niveau du torse, le mouvement cyclique expansion/résorption se rapporte directement au phénomène vital de la respiration indispensable à la vie : inspiration/expiration. La multiplication des motifs qui couvrent en grande partie la composition d'Ossimo 1 (fig. 18) représente la succession des mouvements respiratoires. Nous avons déjà évoqué le sujet de la respiration à propos du symbolisme des armes à manche perpendiculaire. Les motifs à double spirale reprennent donc ce symbolisme en le limitant à ce seul phénomène. Il est à remarquer à ce propos que les haches ou les halberdes ne figurent pas sur les compositions où les motifs à double spirale sont représentés.

Le motif en "ceinture"

Le motif en "ceinture", composé de lignes parallèles horizontales (fig. 6, 10) ou festonnées (fig. 13, 21, 22, 23, 26), sépare en général le registre médian du registre inférieur. Sur le plan cosmique, il est situé entre le domaine atmosphérique et le domaine terrestre. On sait que pour la plupart des traditions indo-européennes occidentales la terre était entourée d'une mer qui la séparait du ciel. L'eau est souvent figurée schématiquement par des lignes parallèles plus ou moins onduyantes. Il est donc fort probable que les lignes horizontales superposées et souvent festonnées des compositions gravées représentent effectivement l'eau en tant que limite du monde terrestre. Sur le plan individuel, cette eau placée entre le torse et la partie inférieure du corps prend une signification particulièrement intéressante. En effet, d'après les hiéroglyphes égyptiens, les pictogrammes et les symboles de nombreuses traditions, le symbole de l'eau sert également à représenter des courants fluidiques ou des énergies subtiles. Par ailleurs, on décèle fréquemment, dans le domaine du symbolisme religieux, une ambivalence entre les eaux et le feu. Si les alchimistes affirment utiliser un "feu liquide" ou une "eau ignée", le Veda évoque un aspect d'Agni, Feu universel, à travers Apâm napât, le "Descendant des eaux" qui a été rapproché de Nechtan (Irlande) et de Neptune (Rome) (9). Dans une optique approchante, on constate que la racine indo-européenne *sHéu- avec laquelle le mot "soleil" a été construit, signifie "se déverser" : les rayons du soleil se déversent sur la terre comme les eaux (10). Dans le Veda, la lumière et les eaux - auquel il faut ajouter la parole - sont deux éléments essentiels dont les domaines s'interpénètrent de telle façon qu'il est impossible de les délimiter. Ils représentent deux "énergies" sœurs issues de l'Énergie universelle, Agni (11) : Agni est lumière (RV.1.45.8) ; Agni est soleil (RV.1.70.8) ; Agni a engendré les eaux (RV.1.96.2). Les "ceintures" des compositions monumentales semblent donc symboliser une énergie potentielle située entre le torse et la partie inférieure du corps humain. Or, c'est précisément à la base du tronc que les doctrines tantriques hindoues et tibétaines situent l'énergie subtile potentielle de l'éveil spirituel (Kundalinî, déjà évoquée), que des pratiques yogiques permettent de mettre en action et d'élever le long de la colonne vertébrale jusqu'au cerveau (12).

Le motif appelé "collier"

Il nous semble, en considérant le symbolisme du motif en "ceinture", que le motif identifié comme "collier" est étroitement apparenté à celui-ci. En effet, les deux motifs sont comparables par le fait qu'ils sont tous les deux composés de lignes parallèles et qu'ils ne figurent jamais en même temps sur la même composition, mais à la différence de la "ceinture" horizontalement linéaire, le "collier" adopte la forme d'un arc de cercle bordé sur un côté par une ligne en zigzag ou par une sorte de frange rayonnante. Autre différence, le "collier" figure aussi bien sur le registre inférieur (fig. 14), sur le registre médian (fig. 7, 25), que sur le registre supérieur (fig. 18). La bordure en zigzag ou en frange rayonnante paraît évoquer une énergie active dont la



“ceinture” est dépourvue. On pourrait donc interpréter le motif en “collier” comme la mise en activité de l’énergie potentielle représentée par la “ceinture”. Cette mise en activité se traduit par l’élévation de cette énergie du registre inférieur au registre intermédiaire, puis au registre supérieur. Le motif en “collier” serait donc le symbole de l’énergie subtile favorisant l’éveil spirituel, c’est-à-dire l’illumination de l’esprit figurée par un soleil. Les compositions de Caven 3 (fig. 14) et de Cornal (fig. 15) mettent en évidence l’interaction entre le “collier” et le motif solaire par l’intermédiaire des trois faisceaux qui les relient et qui peuvent représenter les trois canaux subtils du yoga tantrique. Par ailleurs, on remarque que le motif en “collier” est mis en rapport étroit avec le motif à double spirale auquel il est le plus souvent associé (fig. 7, 14, 18, 25), ce qui, d’après l’interprétation du symbolisme de la double spirale, pourrait signifier que le mouvement élévateur de l’énergie représentée par le “collier” serait favorisée par une respiration appropriée, à l’instar des techniques yogiques de l’éveil spirituel.

L’araire

L’araire, outil des agriculteurs, est logiquement représenté dans le registre inférieur représentant la terre et la classe des producteurs (fig. 7, 8, 17). Ouvrant le sillon qui reçoit les semences, l’araire est un symbole évident de l’action fertilisante. Au niveau du symbolisme religieux, le travail de la terre offre une analogie avec le lent et fécond travail spirituel du sacrifice fertilisant la “terre” du sacrificateur, c’est-à-dire son esprit. C’est certainement dans ce sens qu’il faut comprendre cet extrait de l’Avesta : “Ô Ahura Mazda, tu ouvres (à l’homme) la route du ciel, selon qu’il est bon laboureur ou ne l’est pas”, Yasna 31.9. D’après le Zohar, la tradition mystique juive donne à l’expression “travailleurs des champs” le sens d’“initiés” (13). Comme il participe à l’acte créateur de la végétation par le labourage et l’ensemencement de la terre, l’homme croit en son pouvoir de fertiliser son esprit ou son âme, d’activer sa métamorphose spirituelle par l’action assidue de la parole sacrée et du sacrifice. Il est permis de penser que les gravures à thème de labour peuvent illustrer ce niveau de symbolisme que l’on retrouve dans l’hymne 10.101 du Rig-Veda :

*Attelez les araires, tendez les jougs,
dans le sillon préparé, semez ici la semence!
Et si l’audience donnée à notre parole pèse assez fort,
alors le (fruit) mûr viendra plus près des faucilles.
Les voyants attellent les araires,
ils tendent séparément les jougs,
eux qui savent, pour gagner la faveur des dieux.*
RV.10.101.3 et 4.

Le chariot

Le chariot attelé, figurant, comme l’araire, dans le registre inférieur, est également un symbole de la classe des producteurs (fig. 11, 13, 17). L’action qu’il représente est le transport de charges. C’est-à-dire que les animaux tracteurs mettent en mouvement une masse inerte par l’intermédiaire du joug. Dans le Veda, l’image du joug et de l’attelage est un important symbole en rapport avec la parole et la pensée. Les prières, les formules sacrées, reçoivent, dans les hymnes, le nom de yojana : instrument pour atteler, RV.8.79.3. Parmi plusieurs épithètes de même sens, Indra reçoit celle de gir-vahas signifiant qui a pour attelage la parole, RV.1.30.5, etc. La pensée est dite attelée par l’esprit, RV.9.100.2. Le Veda évoque ainsi l’attelage des bovins : “Qui attelle aujourd’hui au joug les bovins de l’Ordre ?”, RV.1.84.16 ; Mitra et Varuna attellent la force agissante, l’œuvre (sacrée), comme (on attelle) la vache au joug, RV.1.151.4 ; “...tes deux bœufs s’en vont d’une âme égale, attelés avec la strophe (la Parole sacrée) et le chant”, RV.10.85.11. A la lumière de ces références, la représentation de chariot sur les compositions gravées peut symboliser la possibilité d’agir sur la force naturelle d’inertie qui bloque l’activation de l’énergie subtile potentielle de l’éveil, par le moyen des actes rituels ou la récitation des paroles sacrées figurés par les bovins attelés. Dans le Veda, le pouvoir d’inertie est symbolisé par le démon Vritra qui garde les eaux (énergies) prisonnières dans une caverne. Indra, le dieu de l’initiation, tue Vritra et fait s’écouler les eaux.

Les représentations humaines et animales

Des représentations humaines et animales schématiques sont parfois présentes sur les différents registres des compositions monumentales gravées, Nous pensons que les représentations humaines et animales, généralement traitées dans des rapports de taille équivalents ou proches, sont deux aspects d’une même idée symbolique. Selon l’expression d’un chaman amérindien, entendue dans un documentaire cinématographique,



“l’homme est un animal religieux”. Cette image pertinente donne la clef des représentations humaines et animales des compositions gravées. L’homme dont l’esprit n’a pas été éveillé par l’illumination peut être considéré comme étant d’une condition proche de celle de l’animal, c’est-à-dire soumis à ses instincts. Seule la religion lui donne les moyens de s’affranchir de cette condition inférieure, et il ne devient véritablement un homme spirituellement accompli que par l’éveil et l’accès à un niveau supérieur de conscience. Les motifs animaliers, représentant le plus souvent des animaux non domestiques, symboliseraient les êtres non spirituellement éveillés, alors que les personnages schématiques, représentés les bras tendus dans la pose de l’orant, c’est-à-dire en posture de prière, figureraient les prêtres ou les êtres éveillés, hypothèse étayée par les personnages auréolés d’un motif solaire sur les roches d’Ossimo 7 et 9 (fig. 19, 20). Sur quelques compositions, on trouve des motifs représentant avec certitude des cerfs (fig. 10, 11). En vertu de ses bois comparés aux rayons du soleil, le cerf est qualifié d’animal solaire. Ces motifs symbolisent donc vraisemblablement les potentialités de l’être humain (animal religieux) à l’éveil spirituel, c’est-à-dire à l’illumination. Sur la composition monumentale de Tirano-Lovero, une scène de chasse représente un personnage visant un cervidé (fig. 26). Cette scène a certainement une signification symbolique en rapport avec la nécessité pour celui qui veut atteindre l’éveil spirituel d’anéantir en son être toute forme d’animalité, l’esprit devant maîtriser ce qui relève de la nature instinctive.

Conclusion

Selon notre hypothèse interprétative, les compositions monumentales des Alpes de l’Italie du Nord sont chargées de communiquer un important message au plan de la spiritualité religieuse. La lecture de ce message n’est pas évidente pour nous, mais il est certain qu’à l’époque de sa conception, elle ne devait pas l’être non plus pour l’ensemble de la population qui ne devait y voir que des représentations mythologiques de forces protectrices de la communauté. Protégé par le voile du symbolisme, à l’instar des textes initiatiques du Veda, le véritable message spirituel ne devait être compris que par les seuls initiés. Par ailleurs, il faut remarquer que, même si certaines compositions sont plus complètes ou plus explicites que d’autres, c’est l’étude de l’ensemble des compositions qui permet réellement une interprétation cohérente. A l’époque des gravures, cette étude comparative ne devait être à la portée que d’un nombre très réduit de personnes. Les analogies relevées entre les concepts livrés par les compositions gravées et les idéologies védiques ou tantriques prouvent le lointain enracinement des pratiques permettant l’éveil spirituel ; elle prouvent également l’origine indo-européenne des motifs gravés au Chalcolithique et à l’âge du Bronze ancien, dans les Alpes de l’Italie du Nord.

Notes

- 1 Nous incluons dans les compositions monumentales gravées les statues-menhirs et les statues-stèles qui, à notre avis, ne représentent qu’une spécification particulière.
- 2 Cf R. Dufrenne, 1997, pp. 47 et 161.
- 3 Ibid, pp. 187-196.
- 4 Cf. A. Avalon, 1950, pp. 11-20 et 107-177.
- 5 cf. R. Dufrenne, 1988 et 1997, pp. 176-180.
- 6 G. Dumézil, 1982, pp.101-104.
- 7 Traduction A. Silburn, 1978, p.56
- 8 A. Avalon, 1977, p. 100.
- 9 Cf. B. Sergent, 1995, p.327.
- 10 Ibid, pp. 324 et 346.
- 11 La tradition mythologique des Dogon évoque une affinité identique (Cf. M. Griaule, 1985, p. 18, et G. Calame-Griaule, 1987, pp. 66-68).
- 12 Cf. A. Avalon, 1950, pp. 11-32.
- 13 Cf. P. Vulliaud, 1923, p.158. Les alchimistes nommaient leur science “art du labourage”.

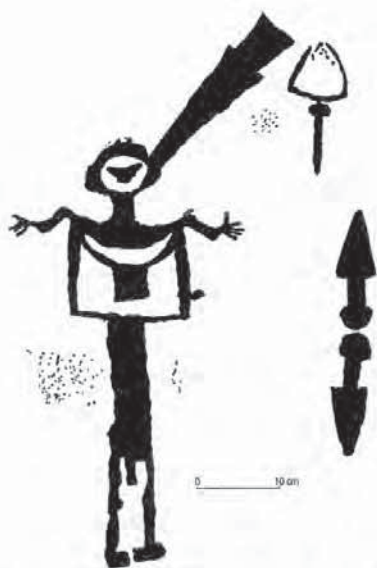
Bibliographie

- ANATI (E.) - 1968. Arte preistorica in Valtellina, Archivi n° 1, Edizioni del Centro Camuno di Studi Preistorici, Capo di Ponte, Italie.
- 1982. La préhistoire des Alpes, Jaca Book, Milan.
- BCSP 25-26 (Bollettino del Centro camuno di Studi Preistorici), 1990, Capo di Ponte, Edizioni del Centro
- BCSP 34 (Bollettino del Centro camuno di Studi Preistorici), 2004, Capo di Ponte, Edizioni del Centro



- AVALON (WOODROFFE J. alias A.) - 1977. La puissance du Serpent, Dervy-Livres, Paris.
- CALAME-GRIAULE (G.) - 1987, Ethnologie et langage, la parole chez les Dogon, Institut d'Ethnologie. 1ère édition Gallimard 1965.
- CASINI (S.), DE MARINIS (R.), FOSSATI (A.) - 1995. Stele e massi incisi della Valcamonica et della Valtellina. In *Notizie Archeologiche Bergomese*, 3, Bergamo, Civico Museo Archeologico, pp. 221-249.
- DUFRENNE (R.) - 1985. Interprétation des gravures rupestres de la vallée des Merveilles à la lumière de la tradition védique, *Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici*, n° 22, pp. 110 à 116.
- 1988, Représentations de métiers à tisser et de pièces tissées sur le site rupestre de la vallée des Merveilles, in *Mémoires de l'Institut de Préhistoire et d'Archéologie des Alpes-Maritimes*, tome XXX, pp. 65-71.
- 1997. La vallée des Merveilles et les mythologies indo-européennes ; essai d'interprétation des gravures rupestres de la région du mont Bégo, *Studi Camuni - Volume XVII*. Editions du Centre/C.H.A.A.M.
- DUMÉZIL (G.) - 1982. Apollon sonore et autres essais, Gallimard.
- 1983, La courtisane et les seigneurs colorés. Gallimard.
- GRIAULE (M.) - 1985. Dieu d'eau, entretiens avec Ogotemméli, Fayard. 1ère édition 1966.
- GRIFFITH (R. T. H.) - 1976. The hymns of the Rig-Veda, Motival Barnarsidass Publishers, Delhi. 1ère édition 1896.
- PIANTELLI (M.) - 1983, L'interpretazione di uno schema iconografico rinvenibile nelle stele monumentali camune e valtelinesi, *Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici* n° 20, pp. 33-54.
- RENOU (L.) - 1938. Hymnes et prières du Veda, Librairie Adrien-Maisonneuve, Paris.
- 1942. La poésie religieuse de l'Inde antique, Presses Universitaires de France.
- 1955 à 1969. Etudes védiques et paninéennes, 17 fascicules, Publications de l'Institut de Civilisation Indienne, diffusion De Boccard.
- 1979. Hymnes spéculatifs du Veda, Gallimard.
- SAILIEU (G. de) - 2004. Art rupestre et statues-menhirs dans les Alpes ; des pierres et des pouvoirs 3000-2000 av. J.-C., Editions Errance. Paris.
- SERGENT (B.) - 1995. Les Indo-Européens. Histoire, langues, mythes, Payot.
- SILBURN (A.) - 1978. Svetâsvatara Upanishad, Librairie J. Maisonneuve.
- VULLIAUD (P.) - 1923. La Kabbale juive ; histoire et doctrine, Emile Nourry éditeur.



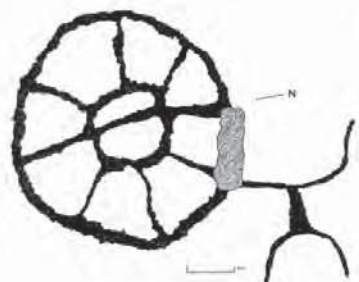


1 - Le Chef de Tribu. Sous un aspect mi-homme mi-animal, le personnage qui débute son initiation est encore soumis à la dualité de sa nature spirituelle et de sa nature physique (poignards opposés) et reçoit un enseignement oral (poignard dirigé vers l'oreille). Vallée des Merveilles, France.



3 - L'Anthropomorphe aux bras en zigzag. Au stade ultime de l'initiation, le corps du personnage, qui n'est plus soumis à la dualité (poignards parallèles), s'harmonise avec les trois domaines cosmiques et capte les vérités supérieures directement par intuition (flèche dirigée vers l'oreille). Vallée des Merveilles, France

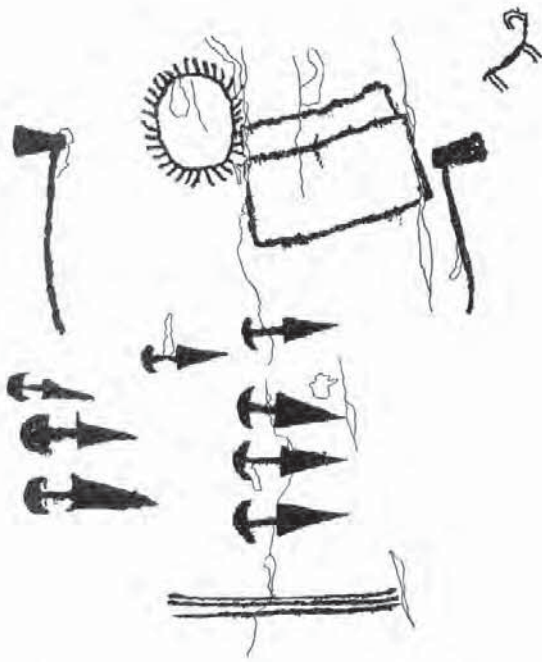
2 - Le Sorcier. A ce deuxième stade, l'initié qui est porteur de la parole sacrée (les sept points sous la bouche), maîtrise sa dualité (les deux poignards près des mains). Vallée des Merveilles, France.



4 - Personnage schématique sans tête dont la partie supérieure du corps est associée à une rouelle solaire. Vallée des Merveilles, France

5 - Personnages schématiques dont la partie supérieure du corps est formée par une rouelle solaire. Vallée des Merveilles, France





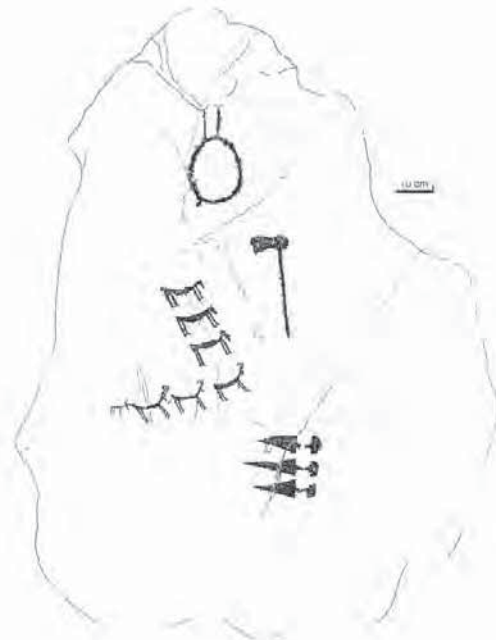
6 - Composition monumentale de Bagnolo 1, Valcamonica (d'après Casini, De Marinis, Fossati, 1995, p. 231).



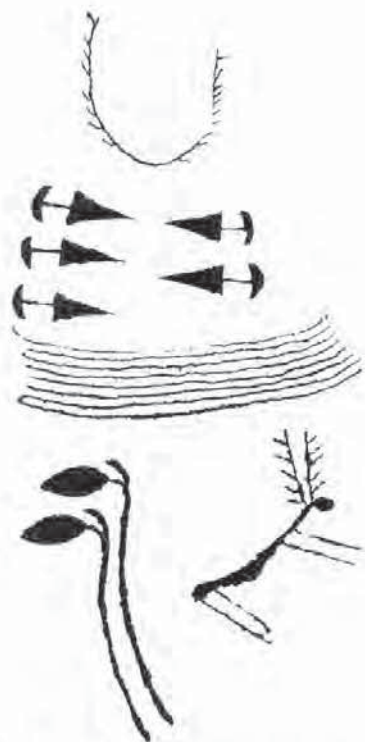
7 - Composition monumentale de Bagnolo 2, Valcamonica (d'après Casini, De Marinis, Fossati, 1995, p.231)



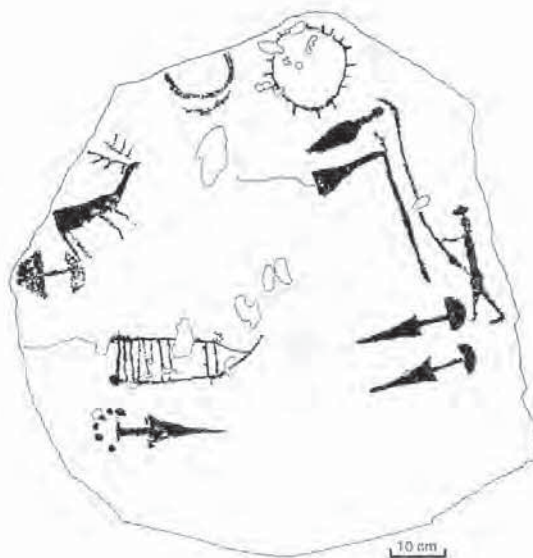
8 - Composition monumentale de Borno 1, face B (d'après Casini, De Marinis, Fossati, 1995, p. 233).



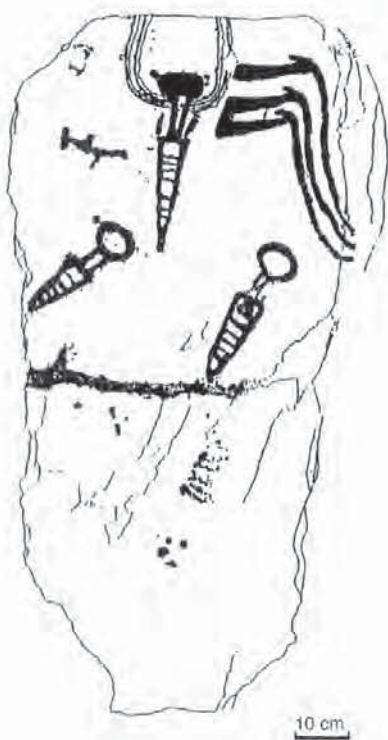
9 - Composition monumentale de Borno 4, Valcamonica (d'après Casini, De Marinis, Fossati, 1995, p. 231).



10 - Composition monumentale dei due Pini, Valcamonica (d'après E. Anati 1968, p. 55).



11 - Composition monumentale de Caven 2, Valtellina (d'après Casini, De Marinis, Fossati, 1995, p. 229).

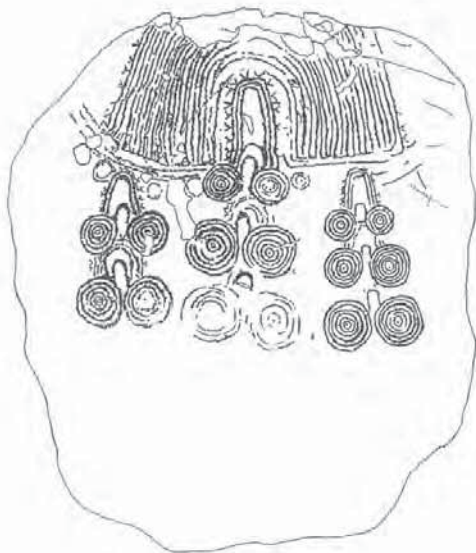
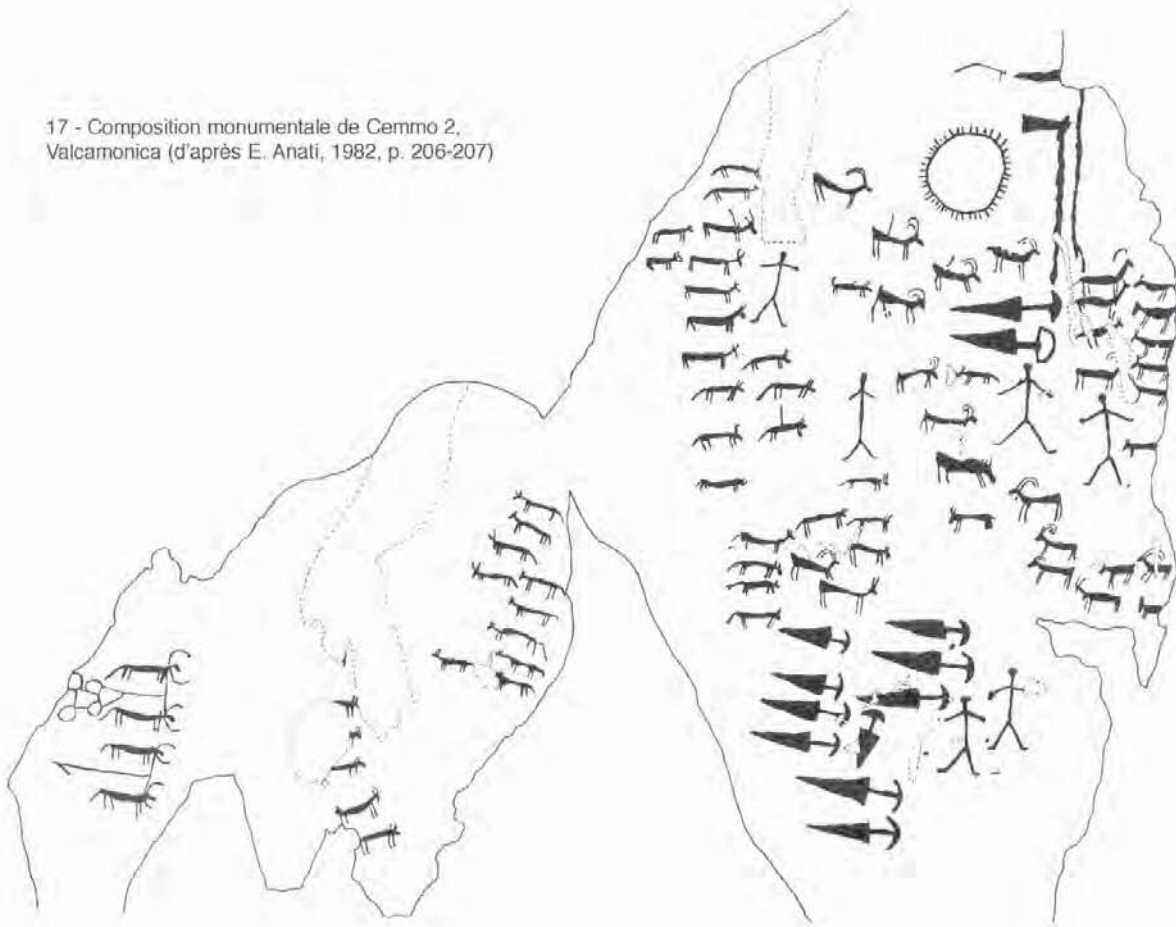


12 - Statue-menhir de Töschling, Trentin-Haut-Adige (d'après G. de Saulieu, 2004, p. 27).

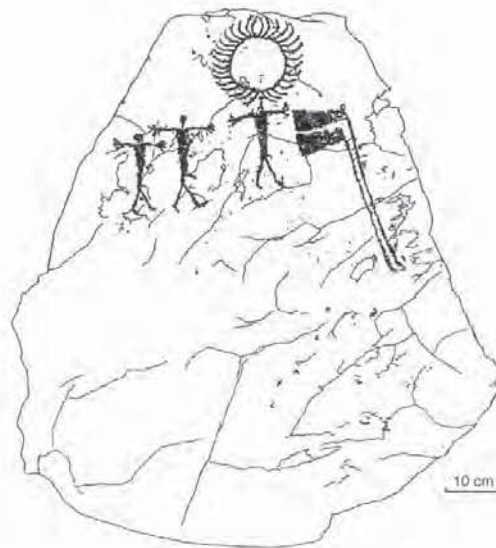
13 - Statue-menhir de Lagundo 2 (d'après E. Anati 1968, p. 60).



17 - Composition monumentale de Cemmo 2, Valcamonica (d'après E. Anati, 1982, p. 206-207)



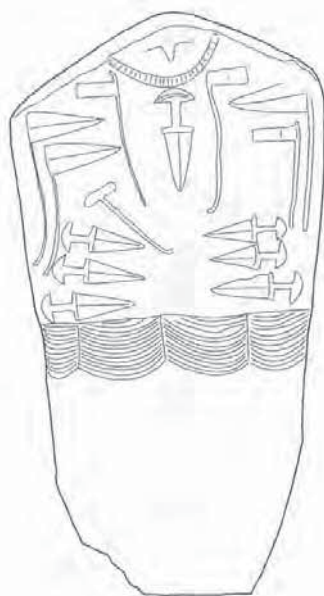
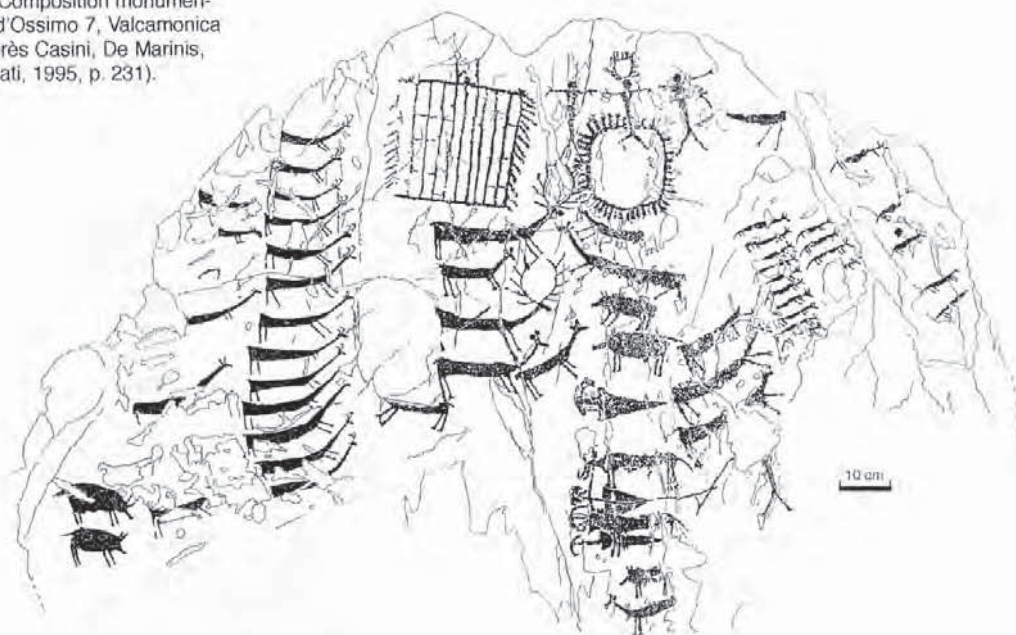
18 - Composition monumentale d'Ossimo 1, Valcamonica (d'après Casini, De Marinis, Fossati, 1995, p. 234).



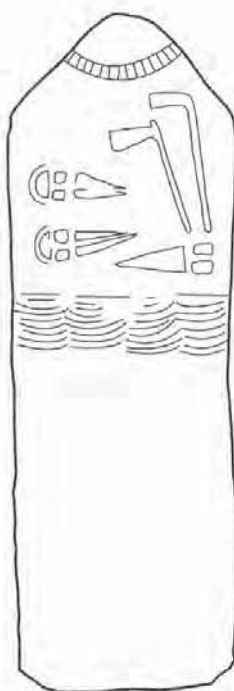
19 - Composition monumentale d'Ossimo 9, Valcamonica (d'après Casini, De Marinis, Fossati, 1995, p. 239).



20 - Composition monumentale d'Ossimo 7, Valcamonica (d'après Casini, De Marinis, Fossati, 1995, p. 231).



21 - Statue-menhir d'Arco 1, Haut-Adige (d'après G. de Saulieu, 2004, p. 80).



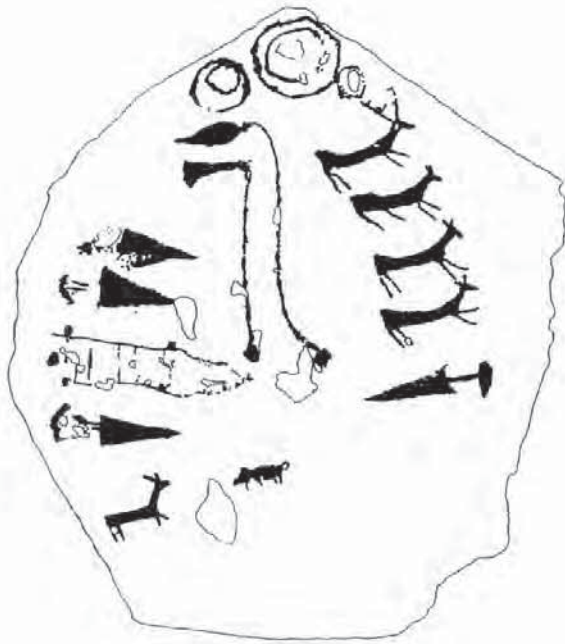
22 - Statue-menhir de Termeno-Rüng (d'après G. de Saulieu, p. 82)



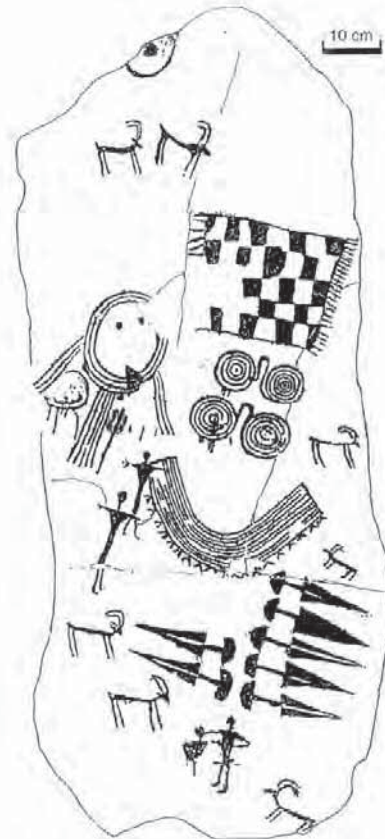
23 - Statue-menhir de Santa Verena, Haut-Adige (d'après Casini, 1998, p. 279).

75

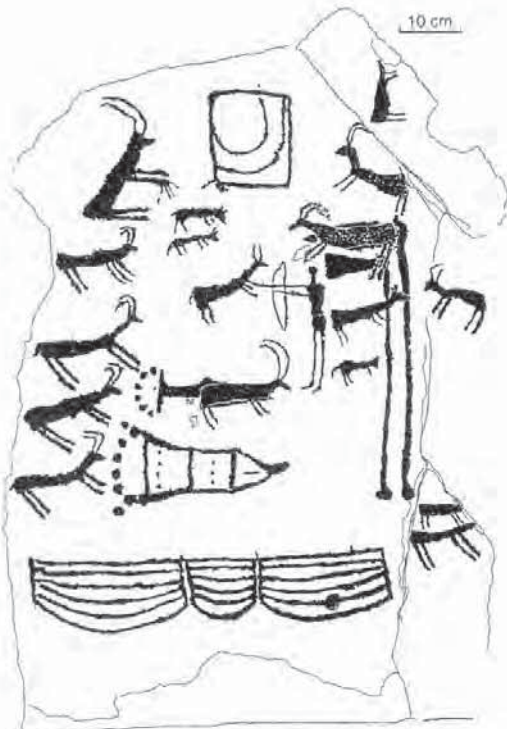




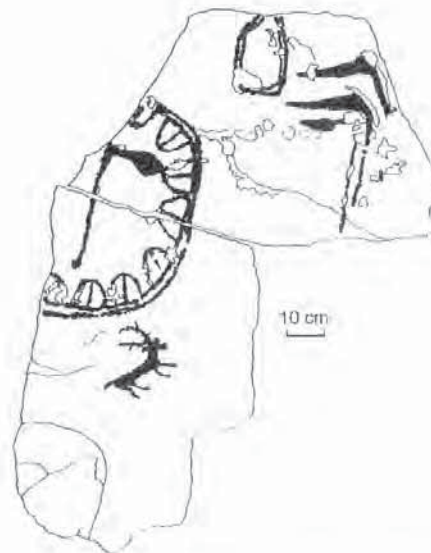
24 - Composition monumentale de Caven 1, Valtellina (Poggiani Keller, 1988).



25 - Composition monumentale de Borno 1, face A, (d'après Casini, De Marinis, Fossati, 1995, p. 232).



26 - Composition monumentale de Tirano-Lovero, Valtellina (d'après Casini, De Marinis, Fossati, 1995, p. 222).



27 - Composition de Vangione, Valtellina (d'après Casini, De Marinis, Fossati, 1995, p. 222).



The new contextual approach is official presentation

Arsen FARADJEV

Abstract

Rock art production is a basic attribute of Homo sapiens. Palaeoart images contain information about the development of human consciousness – the most important aspect of our history. However, Holocene rock art engravings and paintings are a most complicated source of cultural heritage of difficult interpretation. It will take years to analyse problems and create a new interdisciplinary “contextual” approach. This approach is based on gathering objective facts and formulating logical hypotheses, as one does in natural sciences.

With new advances in psychology, archaeology, history of art, geology and philosophy, it will be necessary to combine knowledge from different disciplines. The Contextual Approach concept, terminology and methodology attempt to reach a common language for rock art research. The Contextual Approach coexists with other approaches. It is just an additional point of view within the same intellectual heritage of archaeology.

This approach was applied to 3,500 Holocene rock carvings found in Karelia at the Northwest of the European end of Russia. The several stages of the development of human consciousness were analysed through objective facts, following the rock art tradition in dynamics: from inception of petroglyph creation, through the fruition period, to the decline of this local engravings tradition. It is perhaps the first time that this comprehensive approach is being adopted.



Ipotetici reperti di arte paleolitica trovati nella grotta Solinas a Fumane (VR)

Renato FASOLO

Riassunto

Nella Grotta Solinas di Fumane, nei Monti Lessini (Vr), le ricerche svolte dal 1988 al 1998 sotto la guida del Prof. A. Broglio hanno evidenziato un deposito di riempimento spesso circa 10 metri che comprende resti antropici. In questo contesto, in una fase riferibile al protoaurignaziano sono state trovate due pietre cosparse d'ocra, interpretate come opera d'arte prodotte dall'uomo. Una attenta osservazione dei reperti e del loro contesto suscita dubbi su tale interpretazione.

Abstract

Excavations carried out between 1988 and 1998 at Grotta di Fumane (Vr) in the Lessini Mountains by Prof. A. Broglio have unearthed a stratigraphic succession which is about 10 m thick. In this context, at a level referred to the Protoaurignacian culture, two ochre coloured stones have been found. They have been interpreted as man made works of art. Some considerations about the objects themselves and their context raise doubts about such interpretation.

Gli scavi archeologici nella Grotta Solinas a Fumane, condotti sotto la direzione del Prof. A. Broglio, hanno restituito due pietre che presentano suggestive forme colorate di ocra rossa, interpretate l'una come immagine antropomorfa schematica e lineare di "sciamano", l'altra come raffigurazione di un mustelide. Le due figure, se tali sono, mostrano stili completamente diversi l'una dall'altra.

Il contesto stratigrafico nel quale esse sono state rinvenute appartiene ad un livello iniziale del Paleolitico superiore, datato circa 34.000 anni b.p., per cui si tratterebbe delle più antiche pitture figurative in Europa. I due reperti sono stati temporaneamente esposti nella Sala di preistoria del Museo di S. Anna d'Alfaedo e pertanto è stato possibile notare alcuni aspetti che fanno dubitare dell'attendibilità di una interpretazione che asserisce trattarsi di manifestazione artistica.

Il contorno della figura antropomorfa appare circoscritto da stacchi crioclastici, mentre l'ipotetica colorazione intenzionale non invade, come invece dovrebbe, se di pittura intatta si trattasse, la superficie di roccia in negativo susseguente alla frattura. La realizzazione pittorica avrebbe dovuto infatti presentare dei segni di colore debordato lungo la linea di definizione della figura, ma così non è: gli stacchi delle parti in sottosquadra, che marcano il profilo, sono privi di tracce di ocra. Nel rilievo della sezione centrale della figura, il colore non sembra alterato da stacchi di placchette, se non dove si delimita la testa. Nella parte inferiore, in una concavità sub-circolare di stacco che definisce e separa le gambe, non vi è indizio di colore. Sempre nella parte bassa, la linea della gamba sinistra risulta interrotta per un tratto dalla mancanza di colore, che ricompare più sotto, nettamente a lato della rientranza prodotta dallo stacco di placca. Il Prof. Broglio scrive di aver trovato a fianco della struttura S14: "alcuni piccoli frammenti di roccia staccatesi dalla volta a causa del periodico raffreddamento della temperatura, che presentano una superficie tinta di ocra rossa." (*Archeo*, aprile, 2001, p. 53). Ancora secondo Broglio "...Un focolare S14...sotto la volta, probabilmente decorata con ocra rossa". (*Annuario storico della Valpolicella*, 1998-99, Centro Documentazione per la Storia della Valpolicella, Fumane (Vr), p. 85).

Sia che la colorazione in rosso ocra della superficie sia stata l'effetto di un'opera intenzionale o che si tratti di un copioso deposito di soluzioni circolanti nella roccia calcarea, lo schema dell'immagine appare comunque inequivocabilmente determinato da molteplici stacchi di schegge da una volta abbondantemente cosparsa d'ocra. Già molti riscontri, a questo punto, indicherebbero che la figura del cosiddetto "sciamano" potrebbe essere non una pittura ma il residuo di colore su di una pietra in un primo tempo uniformemente intrisa d'ocra, cioè un intrigante scherzo della natura. Ma altre constatazioni emergono dall'osservazione



del reperto. Sulla linea perimetrale della pietra, è manifesto, sul lato destro, che la frattura di stacco dalla volta si accompagna allo stacco contemporaneo della copertura calcitica e che, sul lato sinistro, l'arrotondamento del bordo conserva ancora tracce di colore.

La fotografia del reperto eseguita prima del restauro, lo mostra ancora coperto da concrezioni, il cui maggior spessore si trova deposto lungo il rilievo della cresta, dove si nota l'interruzione della crosta calcitica e l'ispessimento della stessa nella cresta centrale. L'evidente segno di frattura dello stacco dalla volta non risulta essere stato oggetto di una documentazione approfondita, che sappia indicare quale sia stata la collocazione della pietra ancora in posto, la quale, forse, potrebbe essere letta in senso orizzontale. In questo caso però non raffigurerebbe un antropomorfo.

Simili considerazioni concernono anche la presunta figura di mustelide: anch'essa dovrebbe essere considerata secondo la direzione indicata dalla frattura di stacco dalla volta. Anche in questa pietra la superficie colorata è bruscamente interrotta da stacchi termoplastici.

Alcune pietre di Fumane staccatesi dalla parete rocciosa dimostrano che anche negli interstizi e nelle fratture interne delle stesse, sono presenti colorazioni di varia intensità riferibili a depositi ocracei. La parete rocciosa stessa mostra frequenti macchie di ocra. Ciò induce a ritenere probabile che anche la parte rocciosa alla quale si riferiscono i reperti sia stata interessata dall'azione millenaria delle soluzioni circolanti e che debba a queste ultime il proprio colore e non a pittura intenzionale.

Nel corso del tempo, la percolazione di acque avviava un processo di idratazione-ossidazione e conseguente decalcificazione delle pietre calcaree presenti nella grotta. I composti ferrosi che risentivano dell'azione ossidante, producevano nella roccia così alterata le colorazioni ocracee, rossastre o giallastre. I molteplici stacchi crioclastici, dovuti a freddo-arido tra due fasi relativamente temperate, facevano precipitare al suolo anche numerose placchette colorate su una sola faccia, probabilmente pure quelle ritrovate presso il focolare S 14 e descritte da Broglio.

Al momento del ritrovamento il reperto si presentava con una copertura calcitica di scorrimento verticale, una condizione che farebbe escludere che le concrezioni si siano formate in un tempo successivo alla caduta nel livello antropico di 34.000 B.P., perché in questo caso esse sarebbero di tipo stalagmitico.

Un tempestivo restauro purtroppo ha eliminato lo strato di calcite impregnato di colore, annullando la possibilità sia di datare la superficie originaria, sia di rilevare eventuali tracce dell'operato umano. A questo punto è ipotizzabile un percorso della pietra in questione. Già impregnata d'ocra, conformata in superficie da stacchi crioclastici che delineano una figura, coperta da incrostazioni calcitiche espresse in verticale, si stacca dalla parete della volta e precipita sul paleosuolo. In tale caso, in queste condizioni, come sarebbe stato possibile che i primi uomini moderni eseguissero un dipinto su di una pietra coperta di concrezioni? E se la stessa pietra fosse caduta sul paleosuolo di 34.000 anni B.P. già dipinta e priva di concrezioni, come e quando queste ultime si sarebbero formate?

Altre perplessità riguardano le asserzioni di Broglio sui rapporti stilistici con altre manifestazioni d'arte dell'antico Aurignaziano, che dovrebbero comprovare l'operato dell'uomo anche sulla pietra di Fumane. Egli dichiara: "Nell'arte aurignaziana sono note altre figure di uomo-animale o di uomo mascherato, interpretate come stregoni o sciamani: in particolare l'uomo-leone della grotta di Hohlenstein-Stadel (Baden-Wurtemberg) e l'uomo-bisonte della Grotta Chauvet" (Archeo, aprile 2001, p.55). Per quanto attiene l'"uomo-leone" si tratta di una statuetta scolpita in avorio, non di un dipinto, e in più "ricomposta da più di 200 frammenti d'avorio...molto incompleta e che non conserva che una debole parte della sua superficie antica...lo stato in cui si trova la statuetta non permette affatto di darne una descrizione veramente oggettiva. (H. Delporte, *L'image de la femme, dans l'art préhistorique*, p.130). L'associazione fatta da Broglio tra la presunta figura di Fumane e la scultura citata appare perciò ininfluenza ai fini della comparazione.

A proposito invece dell'"uomo-bisonte" della Grotta Chauvet, il raffronto proposto da Broglio potrebbe essere stato fuorviato sia dall'immagine che illustra la figura del bisonte nel volume che descrive l'insieme della grotta, sia dalla didascalia degli autori che dice: "... *représentation d'un être composite, mi-homme pour le bas du corps mi-bison pour le haut*", cioè: rappresentazione di un essere composito metà uomo nella parte inferiore del corpo, metà bisonte nella parte bassa. (J.M.Chauvet et al., *La Grotte Chauvet*, p.114).

Infatti tale immagine, soggettivamente descritta, non può essere comparata al cosiddetto "sciamano" di Fumane, perché rientra nella casistica ampiamente documentata dell'associazione donna-bisonte secondo la definizione di Leroi-Gourhan. Nella composizione di cui si parla, il triangolo vulvare, le gambe e tutta la "silhouette" sono realizzati nello stile della "Venere paleolitica" nel rispetto dell'assodata associazione vulva – bisonte, uno stile ben diverso da quello del presunto "sciamano".



Sebbene nessuno dei confronti proposti da Broglio presenti elementi affini al reperto di Fumane, la fotografia della statuetta e quella del bisonte sono esposte nella sala di Preistoria del Museo di S. Anna d'Alfaedo come termini comparativi attestanti la fondatezza dell'interpretazione data al reperto trovato nella grotta di Fumane. Come giustamente già notato da altri, non esistono parametri stilistici nell'Aurignaziano antico o nel Protoaurignaziano, che attestino l'esistenza di immagini come quelle della Grotta di Fumane (Anati, 2004).

Gli argomenti qui esposti richiedono verifica per giungere ad una chiara definizione dei reperti in oggetto. E' auspicabile che venga fugato ogni dubbio a proposito di una attribuzione che suscita qualche interrogativo sui reperti che potrebbero essere di grande rilevanza per la preistoria italiana.

Bibliografia

AA.VV.

2002 *Preistoria Veronese. Contributi e aggiornamenti*, Memorie del Museo Civico di Storia Naturale di VeronaI, vol. 5.

ANATI E.

2004 L'arte preistorica in Italia, una sintesi preliminare sullo stato dell'arte, *BCSP*, vol. 34, pp. 7-24.

BROGLIO A.

1996-7 L'estinzione dell'uomo di Neandertal e la comparsa dell'uomo moderno in Europa. Le evidenze della grotta Fumane nei monti lessini, *Atti Ist.Ven.SLLAA, Classi di scienze fisiche, matematiche e naturali*, vol. 155/1, pp. 1-54.

BROGLIO A. et al.

1998 Grotta di Fumane: donnés preliminaires, *XIII UISPP Congress Proceedings, Forlì, 8-14 September 1996*, pp. 495-509.

1997 Grotta di Fumane (Fumane, prov. di Verona), *Rivista di Scienze Preistoriche*, vol. 48, pp. 415-417.

1998-99 Lo stato delle ricerche nella grottadi Fumane nell'anno 1998, *Annuario storico della Valpelicella*, pp. 11-18.

CHAUVET J.M. et al.

1995 *La grotte Chauvet*, Parigi, p. 114.

DELPORT H.

1979 *L'image de la femme dans l'art préhistorique*, Paris (Picard), p. 130.

Didascalie

Foto 1 La pietra del presunto mustelide vista di lato.

Foto 2 Pietra detta "dello sciamano".

Nota: Le fotografie dei reperti sono gentilmente concesse da Vittorio Zambaldo, del quotidiano "l'Arena" (Verona).





Fig. 1



Fig. 2



Thoughts on an ecology of rock art

Paul FAULSTICH

Abstract

Human relationships with the surrounding world are deeply affected by the images used to understand and describe our place in nature. From the perspective of ecology, art and symbolic modelling demonstrate an ordering of information about the world. Bio-cultural artifacts are necessary to order human socio-cultural life, and while our regard for art may be influenced by aesthetics, our need for art is biological. The biological imperative of symbolic modelling has, however, not been adequately analysed. Rock-art documents represent vast environmental knowledge of indigenous and local peoples.

A people's ecological knowledge, which affects its strategies of subsistence and capacity for adaptation, is relevant to interpreting rock-art, and relates to broader issues of contemporary environmental predicaments. Recent work in this area suggests the value of traditional ecological knowledge in addressing socio-ecological problems, and sheds light on different epistemological patterns. Ethnoecology has importance in an increasingly interconnected world, and enlightens us about human encounters with nature. This paper provides a theoretical insight into traditional ecological knowledge as elucidated through rock-art.



A propos de gravures récentes dans le M'Zab (Sahara algérien)

Nadjib FERHAT

Resumé

Au cœur de la vallée du M'Zab à quelques 600 kilomètres au Sud du littoral méditerranéen, et au cours de récentes extensions sur le plateau du Belvédère de la ville de Béni Isguen, une des cinq villes de la pentapole de Ghardaïa, de nouvelles gravures rupestres, ont été mises en évidence.

Les gravures, dites du Belvédère, se trouvent sur des dalles horizontales, formant le sommet d'une surface de plateau qui s'étire en un promontoire rocheux qui domine de la ville à son côté oriental. Ce site est destiné à la construction d'un nouveau lotissement de plus de 500 logements sur une superficie de 14 hectares.

Un premier inventaire photographique des gravures, limité à la surface du lotissement à bâtir, a pu mettre en évidence une centaine de gravures toutes symboliques réparties sur 80 dalles horizontales.

Cette découverte est un ensemble original dont on ne connaît aucun similaire dans tout le Sahara.

Leur symbolisme et leur mode d'obtention permettent de soutenir leur appartenance à une époque récente au plus vieux remontant à l'âge du bronze.

Les gravures du Belvédère sont d'une importance première pour la connaissance de l'évolution de l'art rupestre saharien notamment celui des époques "tardives" ainsi que celui du peuplement, à ces mêmes époques, de la vallée du M'Zab, d'autant que le site gravé est situé à quelques centaines de mètres de l'enceinte de la ville de Béni Isguen juste sur la rupture de pente de la rive gauche de l'oued N'Tissa, un des affluents de l'Oued M'Zab.



Recent consciousness studies on shamanism and rock art

Paul R. FIRNHABER

Abstract

Research into the nature and dynamics of consciousness, particularly the area of alternative or non-ordinary states of consciousness, has, in the past several years, resulted in a clarification and better understanding of certain shamanic activities. Classic shamanic techniques for accessing ecstatic states of trance, for example, can be seen as less radical and more easily available and manageable than previously thought. Neurological experiences relating to alterations in waking consciousness can now be described and mapped, both physiologically and culturally. Rock art that may have been produced from within a shamanic or similar context can likewise be clarified and perhaps better understood.



Art rupestre contemporain: rapport de l'artiste au lieu et à la société et son prolongement dans l'art paléolithique

Jean-Paul FOREST

Résumé

La relation au lieu est cruciale pour une œuvre pariétale, de sa genèse à sa contemplation. Mes interventions plastiques ont été suscitées par la rupture de statut d'un espace mythologique personnel (un océan, une île, un volcan, une vallée, une civilisation disparue, une jungle labyrinthique mais accueillante, le temps arrêté) et sa domestication. D'abord réactionnel, mon travail consista à recoudre les failles de rochers sur des lieux destinés à être bouleversés, afin de réaliser un lien ultime avec l'éphémère, la beauté et le mythe. Puis l'extension technologique m'a conduit à rechercher des sites extrêmement isolés, et donc hors du regard social et du temps humain. Des gestes plastiques s'y sont développés en fonction du site et la relation qu'il implique à travers son accès, sa structure, son mana et l'introspection qu'il induit. L'œuvre est un échange personnel avec le lieu qui la suggère, et auquel elle est destinée. Ces traces, quelques fois découvertes, alimentèrent de nouvelles légendes, déclenchèrent des polémiques et trouvèrent l'appui des pouvoirs publics. Mais leurs implications restent éludées: si l'humanité s'est construite en modelant son environnement et les matériaux qui le composent, cette activité nous est devenue obsessionnelle et compulsive sans que nous n'en percevions plus la portée. De cette expérience actuelle se dégagent quelques analogies avec l'art paléolithique. La décision première d'altérer un espace vierge est-elle individuelle (art personnel libéré de la sanction publique) ou collectif, exprimant des valeurs partagées? Ultérieurement la découverte de cette trace impliquera une modification du regard et des fonctions sociales de cet espace, éventuellement en contradiction avec les intentions originelles de l'artiste. Ces traces enfouies dans et pour la nature sont de fait non destinées au grand public dont la fréquentation détruirait l'esprit du lieu et la nature des œuvres. La responsabilité de ceux qui en transmettent images et informations s'inscrit donc dans le prolongement de la création de l'œuvre, car ils en font la traduction picturale et conceptuelle pour le public du 21^{ème} siècle. Ces gestes poétiques sont destinées à leur auteur par la signification intime de l'acte créateur, et aux forces naturelles qui les absorbent.

Summary

[Contemporary rock art – Relationship of the artist with place and society and its repercussions for Palaeolithic art] The relationship with the landscape is crucial for rock art, from its genesis to its contemplation. My own plastic works have been inspired by the rupture in the status of a personal mythological space (an ocean, an island, a volcano, a valley, a lost civilization, a wild but welcoming jungle, time stopped) and its domestication. At first reactional, my work consisted in stitching cracks in rocks in places destined to be destroyed, in order to realize an ultimate relation with the ephemeral, beauty and myth. Then technological expansion led me to look for extremely isolated spots, far away from social regard and human time. Plastic gestures were developed in these places, according to the spot and the relation that it implied through its access, its structure, its "mana" and the introspection it generated. The work is a personal exchange with the place that suggested it, and for which it is destined. These marks, sometimes discovered, feed new legends, trigger polemics and find the support of public authorities. Yet their implications remain elusive: while humanity constructed itself by patterning on its environment and the materials which compose it, this activity has become obsessive and compulsive, without the possibility for us to perceive its range. From this actual experience, some analogies with Palaeolithic art can be discerned. Is the initial decision to alter a virgin space an individual one (personal art, free from public approval) or a collective one, expressing shared values? Later, the discovery of such traces implies a change in the social functions and perception of that space, possibly in contradiction with the original intentions of the artist. These works, hidden within



and for nature, are in reality not destined for a public whose interference would destroy the spirit of the place and the nature of the work. The responsibility of those who transmit their images and information lies thus in the prolongation of the creation of the work, because they make public the pictorial and conceptual translation for the 21st century. These poetic gestures are intended for their authors, through the intimate significance of the creative act, and the natural forces that absorb them.

La relation à un lieu

Entre l'œuvre pariétale et son milieu naturel sont tissés des liens cruciaux et significatifs. Ayant été amené à produire ce type de travail, je vais évoquer en premier lieu les points essentiels qui ont construit dans mon imaginaire le site l'ayant induit.

Une île du Pacifique est produite par un volcan qui s'érode et s'enfonce lentement dans l'océan. C'est ainsi que nous apparaît l'île de Tahiti, avec au centre le cratère effondré qui retient les nuages. Les eaux de pluie s'écoulent vers la mer dans une vallée taillée par des dizaines de torrents: la vallée de Papenoo.

A l'arrivée des Européens elle abritait une importante population vivant de la culture du taro sur des terrasses aménagées aux confluent des rivières, de l'élevage de porcs, et du façonnement d'herminettes exceptionnelles échangées dans tout l'archipel de la Société. Cette vallée, du fait de sa situation centrale, était un lieu d'échanges commerciaux, de négociations guerrières, de neutralité pour les vaincus, et de cultes sur d'innombrables édifices de pierre, les marae. Les missionnaires chrétiens cherchèrent à regrouper les Polynésiens sur les côtes pour mieux les contrôler; c'est donc à Papenoo que se réfugièrent les réfractaires, et que subsista jusqu'à la fin du 19ème siècle un mode de vie et des cultes de l'époque néolithique. La vallée ne fut plus ensuite parcourue que par des pêcheurs et des chasseurs de chèvres et cochons. De vagues sentiers longeaient parfois des marae en ruine et recouverts par la végétation. Au milieu du 20ème siècle quelques expéditions archéologiques fouillèrent les sites les plus accessibles.

La vallée était alors considérée comme un espace immense, labyrinthique et mystérieux. Le souvenir d'une culture pré-européenne l'imprégnait: croyance de pirogues fantômes descendant la rivière la nuit, d'âmes errantes des ancêtres, de tabou frappant d'anciens lieux de culte et de sépultures dont les emplacements étaient oubliés. C'était une porte vers des temps anciens et un espace insondable.

Puis brusquement en 1986 un aménagement hydroélectrique de la haute vallée bouleversa tout. Une piste fut tracée, des sauvetages archéologiques réalisés dans la précipitation. Ce basculement, du mythe à la réalité domestique, suscita mes premières interventions.

La confrontation à l'éphémère

La transformation des paysages par des engins de terrassement, l'édification de barrages, d'usines ou décharge à ordures, matérialisait le changement de statut.

Ma première phase d'interventions est réactionnelle au sentiment de profanation de ce lieu dont je m'étais construit une image idéalisée. Deux motifs m'ont conduit à agir:

- le désir de passer de longs moments dans des sites provisoirement préservés, de réaliser physiquement un lien avec l'éphémère, la beauté et le mythe: forme d'Adieu précédant une agonie
- la volonté ironique d'aller à contre courant d'une énorme vague industrielle.

J'ai donc recousu les failles naturelles de rochers avant le passage des bulldozers, coupé méticuleusement des pierres pour les suturer ensuite. Ces interventions se situent à proximité des zones de passage, voire sur des aires totalement détruites par la suite.

Cette première phase correspondait à la volonté symbolique de contenir la progression des transformations industrielles, et de soigner ce lieu défiguré. Ces coutures dérisoires en périphérie des travaux sont à la fois des réparations pathétiques et la matérialisation d'une limite, comme on renforce un tissu en voie de dégradation. On y retrouve également les fonctions de signalisation pour marquer une frontière, et d'offrande pour réparer un tort causé. Mais apparaît aussi la fermeture par la force, comme la "bouche cousue" marque l'impossibilité de parler donc de se défendre, comme la suture rituelle du sexe féminin est une soumission. Ainsi toute couture reste ambiguë: tout en étant une réparation elle participe à la dégradation, ou du moins en est l'image miniaturisée et méticuleuse. Souillure ou parure, caresse ou blessure, complicité ou agression? Ces deux pôles opposés impliquent une question cruciale: assumons-nous l'image de nos propres actions sur le monde, et selon quels critères?

L'exploration du mythe

L'extension progressive de la domestication technologique sur toute la longueur de la vallée m'a conduit



à une seconde phase d'interventions en des lieux plus isolés. Le constat que tout site considéré comme vierge, voire mythique, est susceptible de tomber un jour dans le domaine profane m'a libéré de la nécessité d'un sens social à mes actes. Le ciel lui-même, universellement lieu de séjour des divinités, est désormais parcouru par nos avions et nos satellites; nous en modifions donc irréversiblement la perception, y compris pour les rares groupes humains n'ayant pas eu de contact avec la civilisation occidentale. C'est l'exemple typique d'annexion ipso facto d'espaces sacrés collectifs.

Créer un lien avec un lieu devint donc une affaire privée, où ne sont concernés que le site qui m'attire et ma propre conscience: si aucun site n'est par essence "sacré", c'est à dire hors de portée d'une utilisation fonctionnelle, la trace laissée en un lieu vierge sera-t-elle un sacrilège ou une sacralisation? J'ai tenté de produire des œuvres induites uniquement par le paysage lui-même, telles des broderies. Ce travail typiquement féminin est réalisé avec des outils contemporains et masculins, mais sur une matière symboliquement féminine. La vallée de Papenoo se présente en effet comme une arborescence de torrents, entre des parois la plus part du temps verticales, formant de par la végétation tropicale et les innombrables cascades barrant les cours d'eau un vaste espace labyrinthique, univers infini dans un espace fini. C'est un immense corps qui s'offre au ciel, et aux humains.

Les efforts en temps et en difficulté pour rejoindre le site de l'œuvre agissent comme un épurateur, un préparateur. Ils m'extirpent mentalement du monde domestique: c'est un voyage initiatique préparant à la rencontre avec le site et la réalisation d'un lien privilégié. Le cheminement fait partie de l'œuvre, et un accès laborieux donne d'une part la sensation de se retirer hors de l'emprise sociale, d'autre part d'aller à la rencontre de la matière du monde dans ce qu'elle a de plus intime (avec sa complicité puisque le labyrinthe s'est laissé déchiffrer), et par conséquent d'avancer vers la partie la plus authentique de soi-même.

Le temps consacré au site est hors du temps domestique, hors d'un regard ou jugement culturel ou social; le lieu devient un "être" que l'on vient rencontrer et avec lequel on dialogue, et choisi pour la sensation qu'il donne. De chacun émane une ambiance, une harmonie différente qui se reflète en nous et provoque une attraction et des réactions spécifiques. Les lieux ayant un "esprit" très marqué ont toujours attiré les hommes selon des critères essentiellement subjectifs certes, mais parfaitement reproductibles au fil du temps, des individus et des cultures. Il convient de s'interroger sur les raisons nous ayant poussé à les marquer de notre empreinte, alors que par essence ces sites se suffisent à eux-mêmes pour générer leur mana. Désir de s'y soumettre, d'y participer, d'en récupérer un bénéfice?

La trace laissée intègre à la fois le trajet, le séjour, et le matériau modifié. Elle est l'expression du lien ressenti (ou imaginé), l'artiste étant à la fois venu chercher (écouter, voir, sentir), et déposer. L'œuvre est livrée aux forces naturelles qui la conserveront, la modifieront et l'effaceront. Elle est une interface entre l'univers et l'humain, mais aussi entre le conscient et l'inconscient de l'artiste. Elle est un échange personnel avec la matière qui la supporte, et à laquelle elle est destinée.

Fonctions sociales et culturelles

Réalisées sans témoin et sans information du public, ces œuvres furent parfois découvertes par des guides de randonnée, qui ont rapidement formulé des explications logiques pour leur clientèle:

- système pour consolider des orgues basaltiques, ou pour mesurer leur mouvement
- œuvre d'un américain vivant dans la montagne (légende d'hommes occidentaux redevenus "sauvages" vivant à l'écart de la civilisation) que l'on ne voit jamais et qui coud les pierres pour des raisons mystérieuses.

Découvertes par des Polynésiens pêcheurs ou chasseurs, ceux-ci y voyaient des traces laissées par leurs ancêtres, sans tenir compte de l'utilisation de matériaux contemporains.

Lorsque leur nature réelle fut connue, quelques sentiers ont été tracés pour en faciliter l'accès aux touristes. Les "coureurs des bois" qui parcourent la vallée y ont plutôt vu un défi ironique à l'avancée des travaux de transformation de la vallée, et les associations de protection de Papenoo les ont "adoptées".

Une partie de la population urbanisée les conteste: étant un acte individuel effectué sans autorisation préalable, sans utilité fonctionnelle, et réalisé dans un site supposé vierge, elles ne sont pas conformes à l'idée commune de protection de la nature. Des actions même dévastatrices (routes, barrages, usines) sont acceptées car mettant en œuvre des moyens importants et étant monumentales, elles semblent participer à un élan commun, donc au bien être collectif. Une des fonctions actuelles de l'art se trouve ainsi illustré: quelques trous de perceuse ont provoqué plus d'interrogations que vingt ans de travaux au bulldozer.

La position officielle des pouvoirs publics est bienveillante: les photographies produites à partir de ce travail sont plutôt flatteuses, et vont donc dans le sens de l'image que l'on veut diffuser de la Polynésie.



Acceptation, reconnaissance, récupération? Car la part interrogative et critique semble ignorée. Pourtant les questions restent bien celles qu'à l'origine posaient les premières coutures: nos modifications de l'environnement, nos traces laissées sur la matière du monde qui nous entoure sont-elles acceptables? Jusqu'à quel niveau de transformation, sous quel prétexte pouvons nous les assumer? Quels sont la nature, le rôle et la signification de cette obstination que nous avons à modifier la matière, de manière devenue compulsive, systématique et obsessionnelle? Car toute manipulation du réel extérieur est un reflet de notre réalité intérieure, et le principal facteur (conscient ou involontaire) d'alimentation et de modification de notre identité.

Prolongement dans l'art paléolithique

Quelle analogie peut rapprocher la constitution d'un art paléolithique à la genèse de mes interventions au 21ème siècle? Il me semble que certains aspects de l'art rupestre semblent relever davantage de mécanismes propres à l'esprit humain qu'aux contextes des créateurs.

Par exemple, la décision d'altérer un espace vierge et non fréquenté par un signe plastique, se fait-elle avec le soutien de la communauté afin d'exprimer des valeurs partagées? L'abondance de grottes non décorées, et pourtant structurellement idéales, rejoint plutôt mon expérience personnelle et suggère l'importance prise par une individualité sans existence d'une tradition collective. Le choix du lieu par un individu ou un petit groupe initiateur ne relève pas de contingences matérielles mais s'appuie sur l'étrangeté, le mystérieux et la dissolution du monde des apparences habituelles. L'artiste y est libéré de la sanction publique, donc son art plus personnel. Il s'en trouve dégagé des critères esthétiques en vigueur dans le groupe, fut-ce à titre expérimental.

Mais à partir de l'instant où cette première trace est découverte, celle-ci rompt le statut du lieu, et le regard du visiteur est irrémédiablement modifié. Elle fascine d'autant plus qu'il s'y intègre les aspects inhabituels du site et ses difficultés d'accès, procédant à sa valeur, ajoutant à son mystère. S'en suit une intégration rapide du lieu à un fonctionnement social, par l'assimilation de ce mystère, de ce secret et de cet étonnement. L'inversion peut alors être totale par rapport à l'objectif initial de l'artiste: la retraite se métamorphose en "sanctuaire" collectif. La démarche rituelle paléolithique a pu consister en l'ajout d'un signe lors d'occasions particulières, et au 21ème siècle de s'y rendre le dimanche en famille.

D'autre part, les problèmes de préservation et de diffusion des arts paléolithiques en grottes profondes sont très semblables à ceux soulevés par mon propre travail. L'oeuvre n'existe socialement parlant que si elle est connue du public, et paradoxalement elle ne peut continuer d'être que si elle reste inaccessible. Sa perception nécessite une approche physique individuelle, volontaire, et éprouvante afin d'en ressentir la portée. Mais son accès doit rester secret et contraignant afin de respecter l'esprit du lieu et la nature des oeuvres. Cette situation paradoxale est classique en Archéologie : l'art est cautionné par son statut public mais il doit aussitôt être protégé pour sa fragilité. N'en montrer que des images est une trahison car c'est réduire un ensemble complexe à son aspect pictural. L'oeuvre réelle est l'accès et ses difficultés, l'environnement qui la contient, son ambiance particulière, et les signes déposés. L'oeuvre publique n'est qu'images, et l'imaginaire que l'on transmet par le discours qui les accompagne. L'archéologue devient ipso facto l'artiste final de l'oeuvre, car il en effectue la prolongation visuelle et conceptuelle pour le public du 21ème siècle. Le travail initial du geste, paléolithique ou le mien, n'est que la matière première de la partie accessible. La responsabilité de celui qui fait lien entre la réalité et le public potentiel est donc capital: s'il ne se considère trop souvent que comme un technicien, il se rattache pourtant par sa fonction à la lignée de ceux qui avant lui ont produit l'oeuvre. Henri Breuil, André Leroi-Gourhan, Georges Bataille et d'autres nous ont ainsi livré "différents Lascaux".

Perspectives

L'idée, selon laquelle toute oeuvre implique une relation au public, se réduit à une fonction mercantile ou socialement "rentable". Pourtant, l'essentiel d'une oeuvre consiste à s'exposer à l'érosion du temps et des forces naturelles. Sa signification primordiale réside dans l'acte créateur et ne concerne directement que son auteur. Elle est faite de gestes qui, bien qu'élaborés à partir d'un contexte culturel et métaphysique, sont essentiellement poétiques. Leur fonction première est d'être un pont entre l'univers et l'humain, et entre introspection et expression. En alimentant des besoins existentiels propres aux artistes, elle permet aussi l'élaboration d'autres travaux répondant ceux-là à des aspirations collectives.

Il est de la responsabilité de ceux qui ont accès à ces oeuvres in situ, reposant sur un équilibre fragile, de



les préserver en les protégeant du public. C'est aussi la seule manière d'en restituer la magie: quelque part il existe, et nous pouvons en voir les images, des traces cachées dans et par la nature, que des humains ont tracé pour qu'elles soient absorbées par elle, et qui ne nous sont pas destinées.

APPENDICES

Commentaire sur le travail de Jean-Paul Forest Reformer l'image

Riccardo PINERI

Dans la situation de l'art contemporain, caractérisée par la recherche de nouveaux langages, le travail de Jean-Paul Forest contribue à relancer l'interrogation sur l'image et ses enjeux. Il y a chez ce jeune plasticien la conscience de devoir inscrire sa démarche dans la faille étroite entre deux rapports qui se partagent, depuis le début du XX^e siècle et notamment après les années 50, l'histoire des formes: d'une part le mélange frivole des signes qui célèbre le déracinement de l'homme occidental et le triomphe en art des simulacres sur la scène de la « pure visibilité ». D'autre part la tendance, qui s'accélère chez les artistes et les écrivains des sociétés post-coloniales, de revendication des signes et des empreintes, de l'appropriation de ce qui est conçu comme patrimoine totémique. Forest n'oublie pas que l'art a trouvé son sens originnaire, son *arké*, dans la mise à distance de la toute puissance du Sacré, bien avant l'apparition de spécificités locales, de langages sectoriels. Si Lascaux et Altamira, comme les grottes africaines, offraient un abri à la fugacité du réel, l'histoire de l'humanité s'accomplit aussi hors de la Caverne, hors de l'enceinte tribale et des rituels locaux, en direction du sens et de la vérité que Platon conçoit comme arrachement à l'habitude et à la « théologie du propre ».

Nous aurions une bien mauvaise lecture du travail de Jean-Paul Forest si nous restions prisonniers de l'équivoque égologique d'un certain discours contemporain qui entend disposer « en mieux » des « ressources de la nature ». Le travail de Forest sollicite un autre regard, qui rappelle avant tout que les images ne sont pas à notre disposition, comme un matériau inerte. Il faut emprunter le même chemin hasardeux et ardu du créateur pour découvrir dans une pierre de lave calcinée par le feu primitif, dans un rocher lavée par une rivière tropicale les points de suture d'une blessure dont le sens demeure celé, à l'abri de la curiosité dévastatrice de nos contemporains. L'image n'a pas besoin d'être vue, mais de *demeurer*, suscitant le silence de l'attente. Comme un gisant qui serait en attente de visage, ce travail fait signe vers une humanité à venir, qui puisse à nouveau *regarder*, c'est-à-dire trouver un autre rapport au monde en son entier.



L'arte rupestre di Paspardo: 1988-2004

Angelo FOSSATI

Siti e storia delle ricerche

Paspardo è certamente una delle aree più interessanti per la ricerca e lo studio dell'arte rupestre della Valcamonica. I suoi numerosi siti sono indagati già dagli anni '30 del secolo scorso, in particolare dall'antropologo torinese Giovanni Marro, con una ripresa di interesse dopo la guerra (a partire dagli anni '50) con le ricerche del Prof. Leonardi dell'Università del Ferrara e del Prof. Anati. Dopo le prime scoperte del Marro nell'area di Vite, delle Scale e di In Valle, testimoniate per lo più dalle numerose fotografie conservate nell'archivio portato alla luce grazie a T. doro e G. Brunod, fu Leonardi a rinvenire tra il 1949 ed il 1950, appena fuori l'abitato antico di Paspardo e al sito di Plas, alcune figure topografiche e di armati schematici, attribuiti da lui all'età del Ferro e ad epoca romana. A parte la scoperta della famosa composizione del Capitello dei Due Pini, sempre nell'area istoriata di Plas, il maggior lavoro rupestre di Anati a Paspardo resta quello dell'area di Castagneto, dove nel 1969 evidenziò alcune rocce incise. Tre vennero pubblicate: una con numerose palette inserite in una figura detta "fallica", una con figure di oranti ed un'altra con figure topografiche, da lui definita "Roccia degli spiriti", nome che ancora è riportato nei pannelli illustrativi. Per altre aree paspardine vi sono però ricerche e studi in periodi precedenti: nel 1964 alcune rocce istoriate erano state segnalate presso Dos Costapeta e nel 1966 alcune rocce a coppelle erano state scoperte presso il sentiero della Deria, in località Dos Baiti, oggi in parte perdute a seguito di lavori stradali. Nel 1972 il Prof Fusco dell'Università di Milano scoprì le rocce del Dos Sulif e indagò anche quelle di Dos Costapeta. Nuove ricerche a Paspardo furono condotte nel 1980 da Mila Simoes de Abreu, Tiziana Cittadini ed Umberto Sansoni del Centro Camuno di Studi Preistorici, in collaborazione con il Dr. R. De Marinis della Soprintendenza Archeologica della Lombardia, in occasione dell'apertura dei lavori per la realizzazione della nuova strada di collegamento tra Paspardo e Capo di Ponte. A seguito di quelle indagini e di altre tra il 1984 ed il 1988 vennero infatti studiate alcune rocce delle zone di Dos Sottolaio e di In Valle.

Con la creazione della Cooperativa Archeologica Le Orme dell'Uomo nel 1988 si proseguono i lavori di documentazione dell'arte rupestre di Paspardo: nel 1988 si indagò nuovamente Dos Costapeta, mentre nel 1990, l'inizio dei lavori di costruzione della nuova strada della Deria, portò in primo piano la necessità di documentare scientificamente alcuni siti con incisioni rupestri in pericolo di conservazione. In alcuni casi, infatti, le pale meccaniche, guidate da operatori non coscienti della presenza di arte rupestre su alcune superfici rocciose adiacenti la strada, avevano graffiato ed inciso pesantemente le rocce istoriate. Molte erano le aree a rischio: si scelse quella di Vite-Val de Plaha, nel territorio comunale di Paspardo. Venne pertanto avviata dal Comune di Paspardo un'indagine sistematica in quest'area, oggi denominata Vite-Deria. Il Comune, consapevole dell'importanza del proprio patrimonio rupestre, affidava la campagna di documentazione alla Cooperativa Archeologica "Le Orme dell'Uomo", con l'autorizzazione della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia e l'accordo della Riserva Regionale delle Incisioni Rupestri, nel cui territorio le zone sono inserite. Tra il 1990 ed il 2003 sono stati evidenziati i seguenti siti con gruppi di rocce istoriate: "La 'It'", "Al de Plaha", "La Bosca", "Bröscaroeula del diavol", "Le Scale", "Dos Baiti", "Deria", "Castagneto", "Valle di Fuos". Il toponimo "la 'it'" (vite) deriva, con ogni probabilità, dall'uso di far allignare l'uva in un pianoro semiroccioso che si estende su gran parte del versante in questione innestandosi sulla vecchia strada della Deria. L'area ha una quota che varia tra gli 800 ed i 600 m s.l.m. ed è oggi interessato dalla presenza di boschi di castagni. Queste superfici, come gran parte delle rocce incise in Valcamonica, sono costituite da arenaria permiana levigata dalle ultime glaciazioni. Gli incisori preistorici hanno però utilizzato anche rocce in posizione secondaria, ossia massi di frana che presentano stacchi di faglia estremamente netti ed adatti ad essere incisi. E' il caso di alcune rocce come la n° 6, la n°7 e la n°9. Il complesso petroglifico presente nell'area fino ad oggi indagata di Vite-Deria, costituito da una settantina di rocce incise, può essere attribuito a due fasi principali di istoriazione: una fase antica assegnabile al Neolitico Finale-Età del Rame, costituita per lo più da raffigurazioni topografiche, ed una più recente, attribuibile all'età del Ferro, presente con il consueto repertorio iconografico costituito da



guerrieri impegnati nei duelli rituali, nella caccia, nella danza e nello schieramento armato. Meno numerose le figure dell'età del Bronzo, per altro ben attestate in altri siti e aree rupestri di Paspardo (ad esempio In Valle, Dos Costapeta, Dos Sulif). L'ultima fase istoriativa dell'area va attribuita a fasi medievali e recenti: figure di croci, chiavi e date si alternano a guerrieri armati di picche a forma di tridente.

Tra il 2003 ed il 2004 pur proseguendo alcuni lavori all'interno del territorio consueto di ricerca, si sono indagate anche aree marginali alla Riserva incisioni Rupestri: Dos Costapeta, Dos Sulif e Gras delle Pegore. In quest'ultima località poco nota si trova una roccia che presenta alcune raffigurazioni topografiche del tipo antico e, soprattutto, numerose tipologie di cruciformi medievali o recenti. La roccia I di Dos Costapeta è, invece, una roccia molto famosa e già studiata tra il 1964 ed il 1972. La superficie rocciosa colpisce l'osservatore per la presenza di numerose figure realizzate a solco continuo, in particolare lance fornite di cuspidi di differente tipologia. La serie di sovrapposizioni tra oranti e lance ha potuto far confermare al prof. De Marinis l'appartenenza al Bronzo Medio Recente di tutta una serie di figurazioni di oranti con arti realizzati ad U. La roccia presenta anche una estesa raffigurazione topografica del tipo composito databile tra Neolitico finale ed età del Rame. Una tromba d'aria ha divelto alcune grandi piante di castagno mettendo in luce alcuni settori prima non evidenziati: queste porzioni di roccia presentano figure attribuibili all'età del Ferro. Sulla parte vicina al sentiero da Paspardo si trova una superficie consunta, dovuta al continuo calpestio dove si osservano però numerose figurazioni tra cui asce ed altre figure dell'età del Ferro. Nella porzione verso est la roccia presenta anche una rara figurazione di rosa camuna asimmetrica. La porzione rocciosa nei pressi del sentiero proveniente da Grevo è stata in parte danneggiata dai lavori della nuova strada eseguiti nella primavera del 2003. La porzione centrale della roccia presenta, comunque, alcuni danneggiamenti provocati dai turisti e passanti (brevi iscrizioni).

Una delle rocce meno conosciute di Paspardo, anche se già nota in bibliografia, è la superficie di Dos Sulif, a circa 1100 m. slm. Si tratta di una lingua rocciosa oblunga che si protende in direzione nord-sud, in posizione solatia, da qui il suo nome, e difficile da raggiungere: sono molti i ricercatori e amatori dell'arte rupestre che ancora non la conoscono. Pubblicata per la prima volta dal Fusco nel 1972, non ne è mai stato fatto uno studio esaustivo che si è, pertanto, deciso di intraprendere nel 2004. I temi presenti sono abbastanza numerosi, anche se confinati a due cronologie prevalenti: la media-finale età del Bronzo, con raffigurazioni di lance, palette ed oranti, e l'età del Ferro, soprattutto con le sue fasi iniziali e medie. Sono noti in bibliografia soprattutto le 12 rose camune a svastica e a svastica asimmetrica, i cavalieri equilibristi, i duellanti con il caratteristico giro del braccio e le figure a graffito, tra cui un'iscrizione in alfabeto camuno.

L'asprezza dei luoghi, il loro isolamento, la difficoltà di raggiungere quest'area ed altre con rocce incise del territorio paspardino fa pensare al carattere di prova che questa attività rupestre può aver assunto nel tempo, in particolare durante l'età del Ferro. Probabilmente, cioè, queste raffigurazioni rientrano nei rituali della gioventù aristocratica e guerriera dei Camunni dell'area.

Bibliografia

Anati E.

Nuove incisioni preistoriche nella zona di Paspardo in Valcamonica, in *BPI*, 66, pp.1-32, 1957

Anonimo

Nuove incisioni rupestri a Paspardo, in *Segnalazioni d'Archivio, BCSP*, 5, pp. 201-203, 1970

Nuove rocce a coppelle presso il Dos Baiti (Paspardo), in *Segnalazioni d'Archivio, BCSP*, 6, pp. 121-122, 1971

Arcà A.

Fields and settlements in topographic engravings of the Copper Age in Valcamonica and Mt. Bego rock art, in *Universitätsforschungen zur prähistorischen Archäologie*, 55 (papers of the international colloquium PAESE '97 - Prehistoric alpine environment, society and economy. 71-79. Bonn, 1999.

Arcà A., Fossati A., Marchi E., Tognoni E.

Le ultime ricerche della Cooperativa Archeologica, in Fossati A., Frontini P. (a cura di) *2° Convegno Internazionale di Archeologia Rupestre*. 271-273. Milano, 2001.

Attorrese E., Fossati A.

Rock 53 of Vite-Deria: New Elements for the Study of Degradation of Valcamonica Petroglyphs, in *American Indian Rock Art*, 28. 103-110. Phoenix, Arizona, 2002.



Cittadini T., Sansoni U., Abreu Simoes de M.

Nuove scoperte di arte rupestre preistorica a Paspardo (Valcamonica), in *Segnalazioni d'Archivio, BCSP*, 19, pp. 100-103, 1970

Fossati A.

Paspardo (BS). Località Scale di Paspardo. Pitture preistoriche, in *Notiziario della Soprintendenza Archeologica della Lombardia*, 1994, Milano, 1996

Fossati A.

“Valcamonica and Valtellina rock art updated chronology and interpretation. Bronze & Iron Age.” *Arkeos*, 7. 75-102. Tomar, Portugal, 2000.

Fossati A.

Landscape representations on boulders and menhirs in the Valcamonica-Valtellina area, Alpine Italy, in *European Landscapes of Rock Art*. 93-115. London, 2002.

Fusco V.

Su alcuni nuovi aspetti di incisioni rupestri camune scoperte ad alta quota, in *Sibrium*, 11, 1971-72, 1972

Leonardi P.

Nuova serie di petroglifi della Val Camonica, in *Annali della Università di Ferrara*, vol VIII, Parte I, 1950, Ferrara.

Marro G.

Nuove incisioni rupestri in Italia (Valcamonica), in *Bulletin de l'Institut d'Egypte*, XVI, Le Caire, pp. 185-205, 1934

Didascalie

Fig. 1: Il carro sulla roccia 55 delle Scale (VIT 55) in una fotografia di G. Marro (da Marro 1934)

Fig. 2: Il carro sulla roccia 55 delle Scale (VIT 55) dopo la riscoperta. Foto di A. Arcà - Le Orme dell'Uomo

Fig. 3: La figura topografica del settore G della Roccia 1 del Dos Costapeta in una foto del 1988; foto di A. Fossati - Le Orme dell'Uomo

Fig. 4: Figure topografiche sulla roccia 3 di Vite. Rilievi Le Orme dell'Uomo

Fig. 5: Duellanti e armati sulla roccia 15 di Vite. Rilievi Le Orme dell'Uomo

Fig. 6: Il complicato assembramento di figure sulla roccia VIT 54, settore C. Rilievo Le Orme dell'Uomo

Fig. 7: La figura topografica della Roccia 1 del Dos Costapeta in una foto del 2004; foto di A. Baroncini - Le Orme dell'Uomo

Fig. 8: Sovrapposizioni tra oranti e lance in una fotografia del 1988; Dos Costapeta, r. 1; foto di A. Fossati - Le Orme dell'Uomo

Fig. 9: Sulla roccia 1 del Dos Costapeta sono raffigurate differenti tipologie di lance; foto di A. Baroncini - Le Orme dell'Uomo

Fig. 10: Un momento del rilievo del 2004 sulla roccia del Dos Sulif 1. Foto di A. Fossati - Le Orme dell'Uomo

Fig. 11: Rosa camuna svastica e iscrizione. Dos Sulif 1. Rilievo Le Orme dell'Uomo

Fig. 12: Rosa camuna svastica, Dos Sulif 1; foto di A. Fossati - Le Orme dell'Uomo





Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

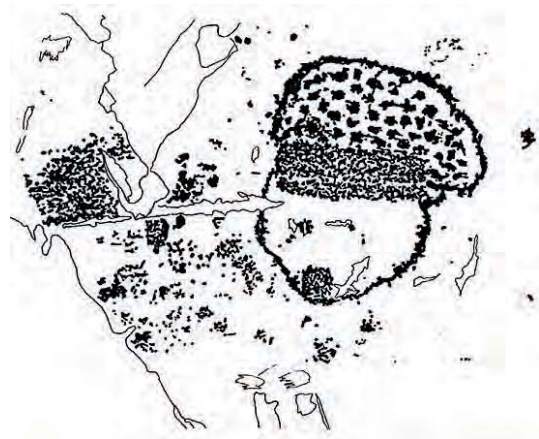


Fig. 4

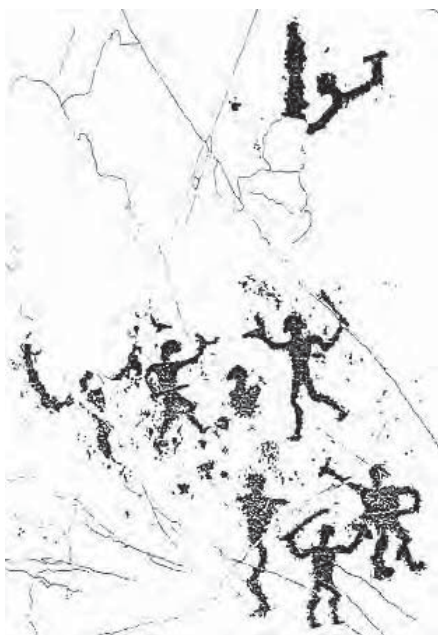


Fig. 5



Fig. 6





Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Violence and its evidence in prehistoric rock art – A comparison of ideas

Piero P. GIORGI*, Emmanuel ANATI*

Summary

This paper considers the contribution that archaeology and neurobiology can provide for the question of whether human beings are congenitally violent. A possible answer would help in directing more effective social interventions toward a reduction and perhaps elimination of the worst forms of structural, direct, and cultural violence, which are necessary premises of warfare.

The authors agree that this question should be dealt with a multidisciplinary approach and the use of up-to-date information from modern research. But they disagree about the causes of violent behaviour in humans. This comparison of ideas may stimulate a discussion that is strangely languishing in the current literature.

Riassunto

Questo lavoro prende in considerazione il contributo che l'archeologia e la neurobiologia possono fornire per rispondere alla domanda se la violenza è congenitale negli esseri umani. Se si potesse trovare una risposta, si potrebbero mettere in atto interventi sociali più adatti alla riduzione e forse eliminazione delle peggiori forme di violenza strutturale, diretta e culturale, le quali sono le premesse necessarie della guerra.

Gli autori sono d'accordo sul fatto che la questione dovrebbe essere studiata con un approccio multidisciplinare e con l'uso di informazione aggiornata della ricerca moderna. Ma non sono d'accordo sulle cause del comportamento violento negli esseri umani. Si spera che questo confronto di idee stimoli una discussione che stranamente languisce nella letteratura attuale.

Introduction

In archaeology, as in other disciplines, the diligent collection of data and their rigorous analysis are essential but not enough. One should also dare facing critical questions, and propose workable hypotheses, that is, hypotheses that stimulate thought and debate while remaining to be verified.

We would like to engage the reader in an exercise of applied science: using rock art for a discussion on human nature by contrasting ideas from different disciplines. With information generated in archaeology and neuroscience we explore concepts that are normally discussed in the social sciences. The question is aggression and violence: origins and causes, academic controversies, potentials for understanding human beings, and the danger of ideological traps (see Appendix for the definitions of aggression and violence).

This paper is the result of mealtime discussions at the CCSP in Capo di Ponte. Our meeting of minds was built on the strength of a few basic points of agreement, but it became really interesting when we discovered a substantial disagreement about the origins and causes of aggression and violence. We outline here the terms of this disagreement, unveiling contradictions in the literature, questionable assumptions, and severe disciplinary barriers.

Terminology is very important for an effective exchange of ideas: see Appendix for the definitions.

Basic starting points

We agreed about the sterility of pacifism – rhetorical opposition to war – and the hopelessness of crying peace only when armed confrontations are prepared or already taking place. It is a widespread pattern that of advocating peace while planning for war, or that of lamenting the state of non-peace without attempting to understand the causes of the conflict or just blaming the 'enemy' for being a bad guy.

Unlike peace, the more promising concept of nonviolence channels the discussion toward finding nonviolent solutions to conflicts of interest; that is, understanding the origins of the conflicts of interests in order to prevent violence. As with medicine, curing diseases is a limited short-term goal, while understanding their causes in order to prevent them is an effective long-term solution. However, Anati thinks that the term 'nonviolence', being a negation, may not be so useful. Is this just a semantic problem?

At this point the discussion about violence can focus on its core problem: is violence a congenital character



of human beings? (see Appendix for terminology). This question digs deeply into aspects of human origins, in a field where rock art can provide relevant information. Seeking possible answers to this question is not just an intellectual divertissement. It also carries practical implications.

If we are congenitally violent, social intervention must necessarily be limited to containment or remedial actions, without changing the fundamental premises of contemporary social values. If we are not, social intervention can go into the direction of an innovative reduction, and eventually elimination, of postnatal training for violence, which would imply painful questions on contemporary values.

Is posing this question as ‘either-or’ too rigid? The most popular position among neurobiologists and social scientists is a cautious and unsubstantiated belief in about 50% genetic causes of violent behaviour (and social behaviour in general), which leaves this question about human nature in the limbo of what is politically correct not to pursue. A better understanding of what genetic predisposition means (see Appendix) would probably resolve this impasse.

The evidence we consider concerns prehistoric rock art, ancient recorded history, and neuroscience. Other dimensions – concerning genetics, history and philosophy, for example – are not dealt with here.

Evidence from rock art (Anati)

With rock art pre-literate men “wrote” about their thoughts, concerns, fears and joy of life. By reading what they left behind we could try and explain their mental operations and social structure. This may hold partial answers for the question we are considering. If men are congenitally violent against each other, they might even have portrayed that aspect of their life in rock art.

The case of Valcamonica (Italy)

The rock engravings of Valcamonica in the Italian Alps constitute a sort of window on the landscape of 10,000 years of European history. The earliest rock pictures were made by small clans of hunter-gatherers some 8,000 years BP, and the last ones are the medieval and recent work of shepherds and peasants. The analysis of over 30,000 engravings on over 2,000 rocks in a valley that is just 70 km long have enabled scholars to recognise six main periods, each one characterised by specific motif and styles:

- Proto-Camunian (Hunter-Gatherers before 5,500 BC): animal hunting, with aggression toward wild animals.

- Camunian periods I and II (Early Farmers, 5,500-3,300 BC): major concern for human interactions, celebrations, dancing, and worshipping. Scenes of violence are almost non-existent.

- Camunian period III A (Chalcolithic period, 3,300-2,500): the introduction of metal work and large scale trade is associated with artistic expressions of prestige and power, such as the depictions of weapons and the cult of heroes. Despite the fact that so far scenes of fighting are not known, the emphasis on weapons and heroic attributes of armed deities seems to imply the emergence of violence.

- Camunian periods III B-C-D (Early and Middle Bronze Age, 2,500-1,200 BC): the cult of weapons and heroic figures parallels that of fertility. The power of weapons and sexual prowess are seen as one and the same. Therefore big weapons and big penis are the distinguishing characters of heroes.

To assure a good harvest, the image of the plough is associated with that of a powerful dagger.

- Camunian periods IV A-B (Final Bronze Age, 1,200-800 BC): here one finds the first scenes of combat and violence, but aggression is toward nasty monsters and spirits. They reflect a mythology of nightmares and anguish, being subjugated by arcane powers.

- Camunian periods IV C-D-E-F (Iron Age, 800-16 BC): scenes of fighting and warfare are growing in number until fighting becomes by far the main subject matter of the depictions. At this stage the Camunian society is clearly unstable and the art is decadent. The Roman period appears in Valcamonica as a moment of silence and sleep.

The case of Arnhem Land (Australia)

The succession of different styles of rock art in Arnhem Land is one of the longest in the world, covering about 60,000 years. It is the creation of hunter-gatherers and displays an extraordinary sequence of styles. The main typical element, which also recurs in the rock art of the Kimberly and the York Peninsula, is a sharp difference in subject matter between peoples using hunting as the main subsistence resource, and peoples with a food collecting or gathering economy. Hunters mainly represent the hunted animals displaying aggression toward the game. Gatherers produced two main trends, one focusing on anthropomorphic figures, the other one on schematic patterns and representations of yam and other vegetal food.

In this sequence of millennia, there are periods when sexual and erotic images appear as dominant subjects,



and periods when sex did not interest the artistic production. There also are periods when social events such as dances and other ceremonies are the main subject matter, and periods when art is mainly concerned with food. In other periods the supernatural world reveals peaks of inspiration and imaginary beings are the focus of interest. Therefore rock art reveals the primary concerns of people, which changed from period to period.

During this exceptionally long sequence of 60,000 years, scenes representing man-to-man direct violence are rare or almost unknown throughout the early ages. But the theme of fighting and war emerges at specific times.

There are some scenes of fighting in the Estuarine phase of the so-called “Mounford Style” (usually considered to date back about 8,000 BP), while this theme develops in later periods and becomes relevant after the contact with Europeans. One has the impression that violence appears in rock art at times of problematic contacts with other human groups. So long as Aborigines followed the tradition of a nonviolent interaction with other hunter-gatherer people – the continent housed many different Aboriginal cultures and linguistic groups – with no evidence of man-to-man violence. The expression of violence seems to occur on contact with outside cultures, probably even before the landing of Europeans, such as the arrival of sailors from New Guinea or those coming from today Indonesia known as the Macassians. The contact with European has been recorded by history and we can refer to this particularly dramatic moment of Aboriginal life style to imagine what happened to a lesser scale in earlier times.

The case of Gobustan (Azerbaijan)

Azerbaijan is the gateway of one of the main migration routes from Asia to Europe. The tracks crossed the valleys of Mesopotamia (today Iraq) and the Persian territory (today Iran) with a narrow passage between the Caspian Sea and the Caucasian Mountains.

The rock engravings in Azerbaijan show us figures of boats, which according to their stratigraphic location must be over 10,000 years old. They are among the oldest known figures of boats. These people were seafarers from early times; as they crossed over to other lands, they must have met other peoples all the time. Their art shows no sign of man-to-man aggression and warfare.

Some of the phases of the Early Hunters, which include animal figures of large size, display stylistic analogies with Western European parallels. Other phases included mainly human groups and seafaring. They are considered to represent a way of life of gatherers and fishermen. With the beginning of food production the Gobustan sequence acquired characters which were nearer to the Middle-Eastern parallels. Later on, during the Metal Ages, the rock art acquires features that are familiar to cultures around the Black Sea and, especially, to the Kurgan culture.

The stratigraphic sequence of Gobustan is characterised by three major horizons of hunter-gatherers. Two horizons refer to early agriculturalists, likely to correspond to the Neolithic period, one horizon refers to a pastoral society from the Chalcolithic period. Various phases of a Bronze Age horizon are related to the Kurgan culture, several later horizons belonging to the protohistoric and historic periods. For the purpose of this paper, it is relevant that all the scenes of fighting and warfare are found from the Bronze Age onward. Apparently antagonistic behaviour developed with the Kurgan people.

Evidence from neuroscience (Giorgi)

Human behaviour has been discussed in the literature for long time, ever since Socrates shifted philosophical speculation from the physical world to that of humans. As a matter of fact, around the same time ancient Chinese philosophers were already discussing the very question of whether men are congenitally violent or not. It is worth notice that there are only a few academic disciplines currently pursued at university that do not deal with human behaviour (Physics, Chemistry, Astronomy, etc.). What seems extraordinary is that only in Biomedical Sciences one deems necessary to actually study brain and behaviour, while in Social Sciences, Philosophy, Engineering, Law, Archaeology, and Anthropology, for example, one speculates about human behaviour all the time without studying the ontological and evolutionary origins of it. Psychology is a special case, on the way of evolving. As a result, one is tempted to refer to old classical writers, get trapped in ideological positions, fall into inappropriate generalisations, and cause conceptual misunderstandings. This may sound arrogant for a neuroscientist, nevertheless one should have the gut to say so.

The argument to disprove that violence is in our genes is relatively simple. Violence is social behaviour, and genes cannot define specific social behaviour in human beings. Therefore violence cannot be a congenital behaviour to be retrieved when a person is simply aroused by hormones, or basic needs such as hunger,



sex frustration, lack of resources. Arousal does not provide behavioural information, that is, what to do. In humans, what to do or social behaviour – strategies to solve conflicts of interest included – is learned after birth from the particular culture in which one is raised. Sigmund Freud, a strong supporter of human congenital violence, can be forgiven for believing in ‘instincts’ and ‘behavioural drives’, as he did not benefit of contemporary knowledge in neuroscience and genetic expression.

Aggressiveness, that is, genetic predisposition to aggression, does indeed exist (and it can be measured) but it does not provide specific behavioural information, it only changes the level (quantity) of social channelling necessary to learn a specific (quality) behavioural strategy. A basic misunderstanding about the concept of genetic predisposition leads to the erroneous interpretation of a correlation between genetic make-up and violent behaviour as a causal relationship, hence one talk about the existence of “a gene for” a certain social behaviour, such as sexual preference or antisocial behaviour.

As a species, *Homo sapiens* has a functional potentiality for aggression (behaviour), as it needs to hunt; but it is only a potentiality (necessary, but not sufficient, condition), as what to do when hunting needs to be learned after birth. Individuals have different levels of aggressiveness (genetic predisposition), which is not a definition of behaviour either (see above). Moreover, human male aggressiveness was selected by evolution mainly to kill animals, not human beings. This important distinction is rarely mentioned in social sciences.

Killing is an extreme situation within the spectrum of antisocial behaviour. But it would be advantageous to reserve one specific term for man-to-man aggression in humans, as we have unique situations when compared to other Primates. ‘Violence’ would be a good term to refer to aggression perpetrated by humans against humans (see Appendix for types of violence).

Contradictions among disciplines

We agreed about the need of encouraging multidisciplinary research, an approach that is clearly demonstrated in this Symposium. However, the current university climate is such that academics must, unfortunately, respond to the trend of academic specialisation. As a result, communication between disciplines may become difficult, and scholars are not often prepared to make the effort of acquiring even a basic understanding of a distant unrelated discipline. Multidisciplinary collaborations are taking place all right, but usually individual contributors just provide their specific expertise without understanding the work of their colleagues: mosaic tessere are collated together but the significance of the whole may be missed. Understanding human violence is a fitting example.

In 1651 Thomas Hobbes set the scene of congenital violence by suggesting that ‘every man is against every man’, this being the assumption about human nature which he accepted in order to explain the origins and functions of the State – curbing the evil instincts of naturally violent men. More than 350 years later, 21st century political scientists still refer to him in their discussions about the origins of the State. They are quite happy to ignore that their colleagues in the nearby Department of Psychology, after extensive cutting-hedge research, come to the conclusion that humans have no instincts, except suckling at birth and swimming at the age of one. They are also quite happy to ignore that textbooks of molecular biology state as obvious that genes cannot define specific social behaviour in man, or to disagree with such paradigm. Finally, prehistoric rock art is essentially devoid, with very rare interesting exceptions, of scene of direct man-to-man aggression.

So, if Hobbes and rocks tell different stories, shouldn’t scholars get together and share what they know in order to understand human beings better? Is it educationally ethical for universities having students moving from one department to another and hearing such different messages about the same issue? Scholarly disagreements are the essence of research, but they must actually result from a debate, not from ignoring each other. Anati and Giorgi did not ignore each other, as shown by this paper, and one hopes that this comparison of ideas will stimulate a wider exploration of minds.

The causes of direct violence (Anati)

Just because warriors and organised armed confrontations are essentially absent in prehistoric rock art, we cannot know for sure whether direct man-to-man violence was also absent during the 100,000 years or so of the initial presence of *Homo sapiens* on the earth. The fact that in many periods rock art ignores sexual intercourse does not certainly imply that humans stopped procreating in those periods. They must have had a different attitude toward sex. Likewise, when rock art ignores food, people went on eating all the same. Anyhow, occasional images portraying violence may help understanding what factors controlled the behaviour of prehistoric men.



The behavioural choices of prehistoric human beings were repeatedly channelled by three fundamental needs: sex, food and territory. They are the main motivations of human behaviour as reflected by rock art. If these needs were adequately fulfilled men and women would have maintained the same patterns of social behaviour that had become stabilised in the past and faithfully transmitted from generation to generation. When the fulfilment of one or more of these needs changed in a given region, members of those communities would have modified more or less rapidly their behaviour in order to satisfy themselves. The specific scenario of Arnhem Land, described above, provides clear hints supporting this view.

We may therefore suggest that the main cause of violence is the restriction or penury of one or more of the three fundamental needs: sex, food and territory. In other words, violence may be caused by sexual frustration, hunger and/or lack of space.

Giorgi's objection to this causal explanation is that violence cannot be a congenital behaviour. Violent solutions can normally exist only within an already structurally violent culture, which leads to a circular argument. Psychologists and psychiatrists should participate in the debate.

The origins of structural violence, direct violence and war (Giorgi)

In 1986 (International Year of Peace) twenty world-renown experts in sociology, neurobiology and philosophy met in Seville and issued a statement that refuted the idea of violence as a congenital characteristic of human beings. They did so because the modern literature of political science, psychiatry, human ethology and sociobiology is strongly influenced by the biological deterministic stand taken by their founders Thomas Hobbes (1651), Sigmund Freud (1929), Konrad Lorenz (1966), and Edward Wilson (1975), respectively. In these disciplines the discussion is politically polarised, affected by the polemic of nature/nurture, and at best settled on the prudent 50:50 theory mentioned above. But how useful is the Seville Statement?

Despite the evidence supporting of the Seville Statement, we still need to explain how comes that human beings have been oppressing, wounding and killing each other during the last 8,000 years.

A proposed hypothesis of the origins of structural violence and war, summarised below, excludes any moral and biological deterministic argument and is based on a chain of causes and effects that followed the domestication of plants and animals (Giorgi, 2001).

- Food production caused the breakdown in the biocultural evolution of humans, as rapid cultural changes could not be paralleled by suitable (slow) biological modifications, i.e. changes in behavioural predisposition. As a result, the brain of hunter-gatherers (the same as mine and yours) found itself dealing with a new alien social environment for which it was not conceived by their biocultural evolution.
- Optimal food supply and the consequent settlement in large communities led to the breakdown in the type of communication necessary to find nonviolent solution for conflicts of interest (see above).
- Surplus of food led to division of labour, as somebody stopped tilling the fields in order to build dwellings, agricultural tools, pottery, means to store food, fences for domestic animals, etc.
- Goods and services offered by some professions obviously became more desirable than others, which unavoidably led to social stratification, and a minority – astronomers perhaps – exercising authority over the majority (a situation our brain is not designed for).
- The dominant minority (the embryo of the State) soon had to use reward/punishment systems (the embryo of police) to impose their authority over a disempowered majority. This is structural and direct violence, respectively. Other types of violence and war unavoidably followed.
- War of defence appeared when the profession of hunters was commandeered to staff a defence army against local hunter-gatherers who naively threatened the live stock of settled communities.
- War of conquest appeared when smaller agricultural communities refused to be 'protected' by the defence army of larger communities and stopped paying previously agreed tributes.

This hypothesis, which is not fully supported by Anati, does not require humans to be 'bad' or 'good' as Thomas Hobbes and J. J. Rousseau suggested, respectively. It just attempts a causal explanation, which can be challenged by further studies or social experimentation. One way of challenging it would be to investigate accurately the emergence of violence through rock art, and to study possible cases of violence that may be identified in art dated to prehistoric times, i.e. before the domestication of plants and animals. The aim of this paper was to alert scholars of the need of such a research, which will require multidisciplinary work and a critical discussion about assumptions so far accepted concerning human nature and the origins of social behaviour.



Conclusion

Our dinnertime discussions led to a few clear conclusions.

The recent exaggerated trend in academic specialisation is preventing scholars from fulfilling their traditional role of asking questions, identifying weak premises, exploring new hypotheses, and debating them. All this should be pursued with the aim of improving the human condition, not just enjoying a discussion for the sake of it. Highly specialised knowledge is useful to solve simple technical problems. Important social problems need specialised knowledge that is enriched with a panoramic view of the context. Scholars must therefore lift their head from the trench of their speciality and make the effort of acquiring whatever they can of other disciplines involved in the problem they are dealing with. Flying high, climbing the mountain of multidisciplinary, involves a life-long student mentality and some detachment from the dry pursuit of an academic career. When intellectuals do not fly high, politicians and profiteers are the only ones to 'see' the big picture, which may explain recent political trends.

We should also not shy away from trying to understand human nature. This topic is too important to be relegated to the domain of philosophical speculation or ideological exploitation. All social models or political proposals stand on a particular understanding of what human beings are, which is implied and untold but acting powerfully on the proposal. We may as well try to better understand the type of *Homo sapiens* we have in mind, its attributes, potentialities and limitations. Up to the last century philosophers and ideologists could only rely on their imagination, now archaeology and neurobiology can, at best, provide new evidence-based concepts on human nature, and stimulate discussion, as we hope we did with this paper.

Further, rock art offers very little evidence to support the idea of human congenital violence as suggested by Hobbes, Freud, Lorenz, and Wilson. True, nonviolent social structures are difficult to prove as well, unless one integrates information from rock art with reports about contemporary hunter-gatherers.

In conclusion, intellectual debates beyond ideology and political correctness should consider available data from every possible field. And primarily one should investigate when and how violence appeared during the last 50,000 in order to be more effective with evaluations leading to social programs destined to deal with this cancer that is eating up humanity.

Appendix

Short definitions (Giorgi)

Human beings – Members of the species *Homo sapiens* who have existed on this Earth for about 100,000 years. The study of human nature should not be limited to historical men.

Genetic characteristics – Physical and behavioural traits that are directly defined by the specific sequences of nucleotides of DNA in association with other embryological information.

Congenital characteristics – The sum of genetic characteristics and specific physiological conditions experienced by the foetus in uterus (= born with).

Functional potentiality – A function which is characteristic of a species, but it does not develop without postnatal information from the physical and social environment of the baby or child or person. Examples: erect posture, hand dexterity speech, social behaviour.

Behaviour – Motor activity directed toward a conscious or subconscious goal. Note that 'emotion' is not behaviour.

Postnatal acquisition – The completion of functional potentialities in parallel with the definition of neural circuitries and muscular-skeletal structures. Erect posture, hand dexterity speech, and social behaviour, for example, are acquired, not learned.

Genetic predisposition – A genetic characteristic that just speeds up or slow down the acquisition of a functional potentiality. Note that that a genetic predisposition does not contribute to the specific definition of that function.

Postnatal learning – Information added to the memory bank of the brain after all functional potentiality have been acquired. In fact the function of transforming short-term memory into long-term memory (= learning) is one of these functional potentialities.

Neurological imperative – A functional limitation of the human nervous system, which is not infinitely plastic. Every stage of development probably has its own neurological imperative, the lack of which hinders the progress of normal development.

Aggressiveness – A functional potentiality, not a behaviour. Persons born with a high level of aggressiveness



acquire very quickly aggressive behaviour, but they need to be shown what to do (behaviour) by a given culture.

Aggression – Aggressive behaviour, which is part of the social behaviour acquired by the child within a given culture.

Violence – Aggressive behaviour displayed by a person against another person. Intentional killing is the extreme form of aggression and it is typical of (historical) human beings, hence the need for a different term. In this sense, animals are not violent and human hunting is not violence. Structural violence – The mother of all forms of violence. It is the sum of those ideas and institutions that limit the development of functional potentialities of a person. Being ill of a preventable disease, lacking education, love, or cultural identity, are only a few examples of structural violence.

Direct violence – Physical insults, such as wounding, torturing and killing.

Cultural violence – A special case of structural violence that affects the way a person thinks. Indoctrination is a form of cultural violence.

Conflict of interest – A situation whereby the convenience of a person or a group clashes with that of another person or group. Contenders are facing two options: setting in place a nonviolent (win-win) solution or a violent solution (the stronger one takes all, which causes social disturbance).

Conflict – Situation of antagonism existing after the parties have selected violence to resolve their conflict of interest. The terms ‘conflict of interest’ and ‘conflict’ should not be confused, but one normally does so.

War - A state of conflict involving a sophisticated social organisation and a dominating minority that has a vested interest in staging war.

Pacifism - Rhetorical opposition to war, which is normally professed by religious groups. Seventeenth century Quakers were the first to be pacifists. Jews, Christians and Muslims are not, because of their concept of ‘just war’. Buddhism, the Baha’i Faith and some other religions profess pacifism: they only mean that international disputes should not be settled by armed conflicts. Some modern Constitutions state the same (see art. 11 of the Italian Constitution), hence the recent rise of secular pacifist movements. Unfortunately, pacifism does not deal with the causes and prevention of war (positive peace).

Nonviolence – Mental attitude and behavioural posture that favours consultation and negotiation in order to set in place win-win solutions of conflicts of interest. Nonviolent solutions are not passive or appeasing.

Negative peace – Temporary absence of violence or war.

Positive peace – Absence of violence or war because their causes have been eliminated.

Peace studies – Multidisciplinary studies that aim at understanding the mechanisms of violence and war in order to reduce or eliminate the causes.

* Dr Piero P. Giorgi, Neuroscientist, School of Biomedical Sciences, and Australian Centre for Peace and Conflict Studies, University of Queensland, Brisbane,
www.pierogiorgi.org, <p.giorgi@uq.edu.au>

** Professor Emmanuel Anati, Palaeoethnologist, Centro Camuno di Studi Preistorici, Capo di Ponte (Bs)
www.ccspp.it, <e.anati@tiscali.it>



La dame de Gavrinis

Hervé GUILLEMIN

Il est présenté ici une lecture anthropomorphique de l'orthostate n° 9 du dolmen du cairn de Gavrinis, Larmor-Baden (Morbihan - France) (Péquart et Le Rouzic, 1927).

Le monument fut d'abord fouillé en 1832-1835 par M. Cauzique puis par G. de Closmadeuc (1881-1884), ensuite par Z. Le Rouzic (1925 - 1927), enfin par C.T. Leroux (1985 - 1995) (fig. 1).

Le dernier fouilleur, Charles Tanguy Leroux, a montré que certaines dalles avaient été réutilisées. La dalle n° 9, dans l'état actuel de nos connaissances, semble, elle, être en position initiale, tout du moins à l'intérieur du cairn.

Il est plus facile de prendre conscience de la réalité figurative de sa représentation après retournement (haut - bas) de notre point de vue (fig. 2).

Nous sommes alors face à une représentation schématique: schématique d'un corps humain et féminin («collier», seins, abdomen, sexe) ; schématique également d'un corpus plus vaste, offert sexe en l'air aux influences célestes, faisant de cette crypte un lieu de hiérogamie possible lors des visites solaires (notamment au lever du solstice d'hiver) et/ou à la pleine lune (notamment lors de son lever le plus au sud).

A ce titre, les registres latéraux d'arcs de cercle (quatre groupes de chaque côté) pourraient être vus comme l'expression des levers et couchers lunaires et/ou solaires, ceci étant un mode iconographique attesté dans bien d'autres exemples protohistoriques (Guillemin, 2003, p.20, fig.8).

Les groupes d'arcs de cercle, ici unique mode de construction, sont alors envisageables comme la représentation de différents aspects du naturel : soit humains, soit environnementaux. Ils témoignent de leurs multiples relations ainsi que de leurs alliances.

Bibliographie

de CLOSMADÉUC G. 1884 - Gavrinis, fouilles et découvertes récentes. *Revue Archéologique*, 3 - 4, pp. 322 - 331.

DICTIONNAIRE ARCHEOLOGIQUE DE LA GAULE 1875 - Imprimerie nationale.

GUILLEMIN H., BEAUSOLEIL J.M., MARGOTTON A. 2003 - D'une «Vieille Technique» et de l'art du trait ou l'ombre portée de lumière, un des fondements de l'iconographie protohistorique. Imprimerie France-Quercy, Cahors.

LE ROUX C. T. 2003 - Constantes et (r)évolutions dans l'art mégalithique armoricain, Arts et symboles du Néolithique à la Protohistoire, Séminaire du Collège de France, sous la direction de Jean Guilaine. Editions Errance, pp. 121 - 134.

LE ROUX C.T. 1995 – Gavrinis. Ed. J.P. GISSEROT.

LE ROUX C.T. 1982 - Nouvelles gravures à Gavrinis, Larmor-Baden (Morbihan). *Bulletin Société Préhistorique Française*, t. 79/3, pp. 89 - 96.

L'HELGOUAC'H J. 1993 - Du schématisme au réalisme dans la figuration anthropomorphe du mégalithisme armoricain. Actes du 115^{ème} Congrès national des Sociétés Savantes, Avignon 1990, CTHS, pp. 9 - 19.

MÉRIMÉE P. 1836 - Notes de voyage. Paris, 1971, pp. 370 - 375.

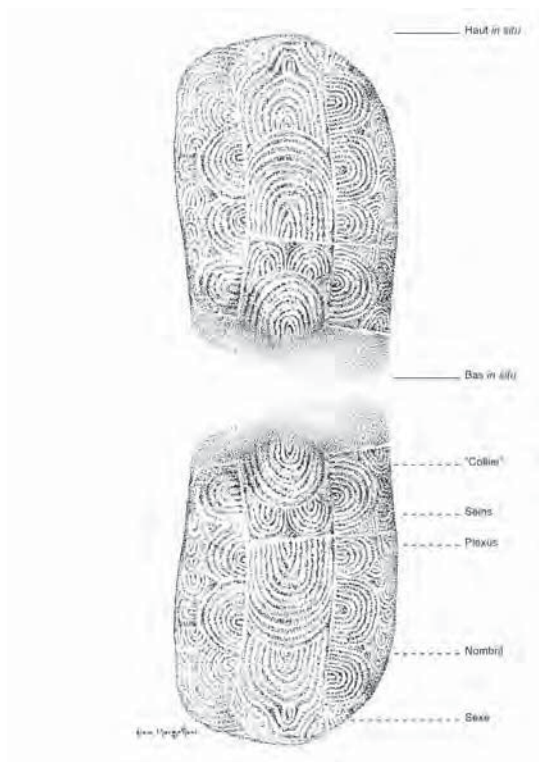
PEQUART M. et S.J. et LE ROUZIC Z. 1927 - Corpus des signes gravés des monuments mégalithiques du Morbihan. Paris, Editions Picard.

Carte - Localisation : Gavrinis, Larmor-Baden (Morbihan, France).

Fig. 1 - Gavrinis, d'après Dictionnaire archéologique de la Gaule, 1875, numérotation d'après Péquart et Le Rouzic, 1927.

Fig. 2 – «La Dame de Gavrinis» (orthostate n°9).





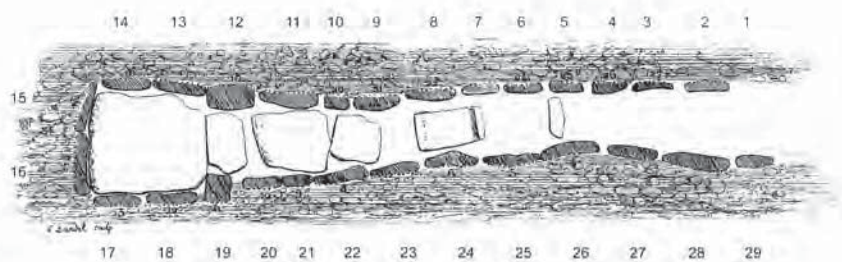
Vue de la Tombelle



Coupe



Plan de l'Allée couverte



The case for aesthetics and rock art

Thomas HEYD

Abstract

Anthropology and archaeology have rediscovered only recently the importance of aesthetics and art. However, very little has appeared in the literature specifically on the role of aesthetics or the artistic value of rock art. In this paper I argue that there are good *prima facie* reasons for pursuing the aesthetic analysis of various marks on rock. In my view it is unnecessary to assume that, for aesthetic appreciation, we have to ignore context, in order to focus on some universal or 'transcendental' quality. It also seems unnecessary to limit the term 'art' to those phenomena that resemble those of modern European art. Moreover, for an effective analysis of the aesthetics of rock art, we do not need to ignore the intentions of the makers of rock art.

