

# Rock art in the Argentine Pampas: the Ventania Range as a mean of communication for prehispanic hunter- gatherer societies

Fernando OLIVA, Mariana ALGRAIN

## Abstract

Pampean-Patagonian hunter-gatherer societies and their rock art have been studied with a wide spectrum of theoretical approaches.

The first studies of rock art on this region focused mostly on symbolic interpretation and tended to establish stylistic sequences, schemes used until present day under a variety of theoretical perspectives. These early approaches used to assign ethnical value to rock art styles. Although some different theoretical perspectives were adopted in the subsequent years, none of them offered a serious alternative to those early approaches.

In this context, this paper aims to establish some correlations between design and location of certain motifs on one side, and different contexts of production and use on the other. Moreover, the perspective of neuropsychological studies of *Homo sapiens* associated with phenomena of trance and shamanic experiences are also considered in order to explore new approaches in the analysis of rock art.

Finally, the study of rock art in this region is approached through some elements of landscape archaeology stressing the link between wall paintings and critical resources.



# Late protohistoric painted shelters from Swat Valley (North Pakistan)

Luca M. OLIVIERI

## Abstract

The Italian Archaeological Mission in Pakistan has recently provided new evidence of protohistoric cave paintings in Swat. The shelters are situated in the Kandak valley, not far from the Barikot village. The paintings are made of red oxides. Amongst the figures, there are many individuals with different roles: sowers, ploughmen, and hunters. A deity representation may also be recognised. There are also geometric ideograms representing ploughed fields. The analysis of data has possibly revealed an agricultural context, organised into a structured society (end of the first millennium B.C.).

## Résumé

Une équipe de chercheurs de la Mission Archéologique Italienne au Pakistan, a récemment trouvé dans la région du Swat des peintures rupestres protohistorique inédites. Les abris qui contiennent ces peintures sont situés près du village de Barikot, dans la vallée du Kandak. Les dessins sont colorés d'oxydes rouges. Parmi les images on note de nombreux anthropomorphes avec différents rôles: semeurs, cultivateurs, chasseurs. On peut aussi reconnaître la représentation d'un dieu. Pour le reste, ce qui domine, ce sont idéogrammes géométriques qui représentent des champs cultivés. L'analyse de ces peintures suggère le contexte d'une société agricole bien structurée de la fin du premier millénaire av. J.-C.

## Introduction

The study of the Painted Shelters at the foothills of Karakoram began in 1989, when four sites were documented in Swat near Kafir-kot (Thana, Malakand Agency) (Nazir Khan 1994, Nazir Khan et al. 1995). After these, many *more sites* have been discovered in the Kandak valley (Swat) (Vidale & Olivieri 2002, Laurenza & Vidale, in press) and in neighbouring areas of the Buner and Mardan District (Shah Nazar Khan 1995, Nasim Khan 2000). Our research on the Painted Shelters of Swat valley was carried out in the context of the Pakistan project of the ISIAO Italian Archaeological Mission directed by P. Callieri.

All paintings were found inside shallow eroded cavities on gneiss boulders, which were located along the typical inselberg ridges dominating the Peshawar plain. Paintings were mainly made of red oxides layered either with the fingers or with rudimental brushes.

Up to the discovery of two protohistoric paintings in the inner Kandak valley in 2000, painted shelters were believed to belong to the historical period, 1st - 3rd century AD. This chronology was established on the basis of positive evidence such as pictograms, representing mounted horses and archers, and Buddhist architecture. On the other hand the most recent data suggest the historical paintings are a cultural delay (in terms of landscape, technique and syntax) of a more ancient horizon. This horizon was revealed by the shelters of Sargah-sar and Kakai-kandao.

Both shelters are situated along the ridge of the left watershed of the Kandak valley (Fig. 1). From an archaeological point of view, the Kandak tributary valley is one of the most interesting in the whole Swat basin. The calcareous hill of Barikot rises at the confluence of the Kandak and Swat rivers, (Fig. 2). Here is a large human settlement spanning from the Calcolithic to the 11th century AD (see ref. in Stacul 1987 and Olivieri 2003). On the alluvial plain area just in the South of the settlement (on the left bank of the Kandak river) an Early Iron Age inhumation graveyard was documented in the 70's (Tusa 1981, Olivieri 2003, Olivieri & Vidale, in press).



### The paintings

The Sargah-sar shelter is set up by a niche eroded in the lower part of a huge triangular slab (Fig. 3). Above the niche are two sub-circular small cavities. The slab resembles a gigantic face staring at the valley. Quite significantly the feeling is recalled by the Pashtu toponym, which means 'the Mountain of the Face'. The niche, representing the 'mouth' of the Sargah-sar 'face', is crowded with red painted figures. At the entrance of the niche lays a small saddle-shaped slab with traces of red ochre splashes (resembling the 'tongue'). Here the pigment was evidently ground and thinned. Other painted figures below the minor cavities (the 'eyes') clearly resemble tattoos. Evidence of repainting suggests that the niche was used several times. Because of the tight space outside the niche, this artwork had to be carried by a limited number of individuals.

The core of the paintings inside the niche is represented by the repetition of a square grid-like ideogram, which, at times, can be dotted (Fig. 4). A comparative study supported the suggestion that the grid-like ideograms had the meaning of 'ploughed field', while dots could represent the 'seeds'. Therefore it seems that the paintings are clearly centred on the agricultural theme: ploughing and sowing. On the left two couples, men and women, associated with agricultural tools, are clearly represented in the act of ploughing, while on the right one can see three men, busy with a ritual sowing activity. In the central area of the figuration we can see a great male antropomorph inserted, as in a drawing by Escher, in the main grid-like ideogram. This image may be interpreted as a deity associated with the 'ploughed field'. Close to him another man is represented while sowing. On a more peripheral area of the niche there is a scene representing a man holding a large sun-like shield: his importance is emphasised by a couple of dots beside his head. The figure is represented while facing a feline confronting an ibex. Outside the niche, images of male dancers have almost faded away.

The same theme has been recognised at Kakai-kandao, but with some differences (Fig. 5). Around the central dotted square grid-like ideogram there are male individuals showing body modifications and outstretched fingers; furthermore, a monkey is associated to the central ideogram in a non-descriptive scene.

### Preliminary conclusions

In the light of the recent publication of the preliminary study of the paintings (Vidale & Olivieri 2002), it is now possible to put forward some suggestions.

- 1) The association ibex-feline can be considered as one of the earliest icons in the Swat rock art, as attested in the Late Bronze Evolved Hunters horizon at the Gogdara I site (Olivieri 1998).
- 2) Individuals involved in the act of ploughing, men and women, are associated with agricultural instruments. On the other hand, the group of men portrayed in connection with sowing are represented with different features, which are identical to the great antropomorphs of Sargah-sar. It seems clear that the 'sowers' played a leading role in the community and they had the authority to confront the wild world.
- 3) Because of the basic lexicon, it seems evident that these paintings are expression of an organised community whose economy was based on agriculture. The spread of an agricultural economy in Swat is documented by archaeological record in the second half of the first millennium BC.
- 4) Role differences amongst people suggest the existence of a structured society. The practice of hunting is still there, although it is carried out by members of the leading group.
- 5) The use of the shelters was probably occurred in particular occasions, such as the gathering of a small group to attend specific functions. The complex symbolism of these paintings, as well as the evidence of repainting, suggest that special functions were performed in association with oral narrative.
- 6) Some icons reflect typical themes of the Vedic tradition: 'the Lord of the Field', the cult of the 'Furrow', the monkey as symbol of the autumn Equinoce, as well as the presence of a leading group for any kind of instrument.
- 7) Moreover, while sowing rituals were documented amongst the Karakoram and Chitral tribes in connection with kingship or leading lineage, one could envisage the existence of a formalised central authority. This is attested in Swat by the Greek and Latin historians from the 4<sup>th</sup> century BC, at the time of the invasion of Alexander the Great.
- 8) Finally, beside these aspects, the presence of typical features of a shamanic tradition, e.g. body modifications, suggests that the cultural context was not orthodox in Vedic terms. This conclusion is also supported by the Brahmanical sources, which consider the people living along the foothills of Karakoram towards the end of the first millennium BC as 'degenerated Ksatriyas'.

On the basis of the elements mentioned above, the second half of the first millennium BC might be a reasonable date for these Painted Shelters. However, a slightly earlier date cannot be excluded.



## References

- Laurenza S. & M. Vidale (2003) Towards An Archaeological Map of Swat: a Preliminary Field Test in The Kandak Valley. *South Asian Archaeology 2001*, in press, Paris.
- Nasim Khan, M. (2000) *Buddhist Paintings in Gandhara*. Peshawar.
- Nazir Khan, A. (1994) Rock Paintings at Nokkono Ghwand (Swat). *Antiquities of Northern Pakistan. Report and Studies 3* (1994), ed. by G. Fussman & K. Jettmar, I-II. Mainz am Rhein, pp. 213-5.
- Nazir Khan, A., A. Nasir, L.M. Olivieri & M. Vitali (1995) The Recent Discovery of Cave Paintings in Swat. A Preliminary Note. *East and West*, 45, pp. 333-53.
- Olivieri, L.M. (1998) The Rock-Carvings of Gogdara I (Swat). Documentation and Preliminary Analysis. *East and West*, 48, pp. 57-92.
- Olivieri, L. M. (2003) *The Survey of the Bir-kot Hill*. Bir-kot-ghwandai Interim Reports, I. IsIAO Reports and Memoirs, VI, Series Minor. Rome.
- Olivieri, L.M. & M. Vidale (in press) Beyond Gogdara I. New Evidences of Rock-Carvings and Rock-Artefacts from the Kandak Valley (Swat). *East and West* 54, 1-4.
- Shah Nazar Khan (1995) Report on the Archaeological Survey of Swabi District. *Ancient Pakistan*, XI, pp. 75-174.
- Stacul, G. (1987) *Prehistoric and Protohistoric Swat, Pakistan (c. 3000-1400 B.C.)*. IsMEO Reports and Memoirs, XX. Rome.
- Tusa, S. (1981) Notes on Some Protohistoric Finds in the Swat valley (Pakistan). *East and West*, 31, 1-2, pp. 99-120.
- Vidale, M. & L. M. Olivieri (2002) Painted Rock Shelters of the Swat Valley: Further Discoveries and New Hypotheses. *East and West*, 52, 1-4, 173-224.

## Captions

Fig. 1- Map A. The studied area (Painted Shelters are located between Barikot and Kotah, in Map B) (Courtesy by *East and West*).

Fig. 2 - Map B.

Fig. 3 – The Kandak valley seen from South-East. Barikot hill is visible at the centre; Karakoram range (Swat Kohistan) is in the background (photo by M. Vidale).

Fig. 4 – The Sargah-sar ‘face’ (photo by M. Vidale).

Fig. 5 – The paintings of Sargah-sar (max. length 150 cm; drawing by F. Martore and M. Vidale).

Fig. 6 – The paintings of Kakai-kandao (max. length 80 cm; drawing by F. Martore and M. Vidale).



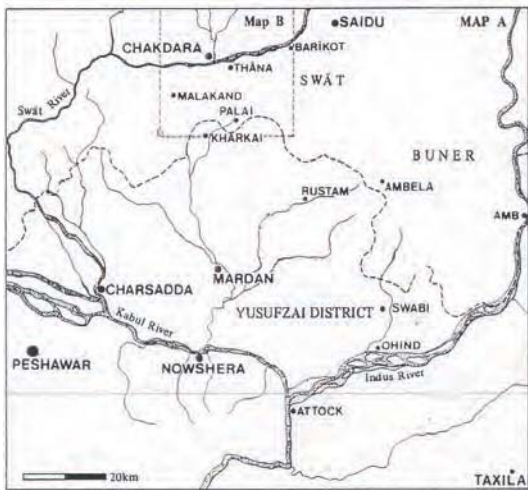


Fig. 1

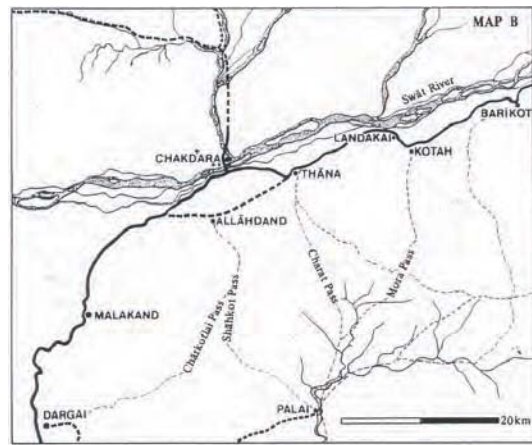


Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6





# Sens de l'art tribal: l'invisible collectif et sacré

Marcel OTTE

## Résumé

Dans les arts traditionnels, le jeu des formes exprime une pensée mythique qui rassemble une communauté. Ces expressions formelles sont donc strictement codifiées, car elles relèvent des valeurs collectives fondamentales, propres au groupe. Ce jeu des formes est largement inconscient et requiert une approche appropriée, en dehors du contexte verbal. Par la confrontation entre ces systèmes plastiques, on peut en saisir à la fois la grammaire et la spécificité.

Tandis que les mots restent esclaves du temps, les formes perdurent après leur exécution. Elles acquièrent ainsi une puissance extraordinaire dans l'histoire de la pensée: d'innombrables formes sont conservées pour si peu d'écrits. À l'inverse de l'image qui semble universelle, les textes ne paraissent concerner que des aires géographiques isolées et réduites depuis l'Antiquité. Le texte écrit capte une idée dans son déroulement, comme s'il s'agissait d'une véritable phrase dite: il se trouve prisonnier de la réalité vécue. L'image tribale ne reproduit rien, elle ne fait que produire: de l'invisible, du sacré, de la pensée ou des mythes. Alors, nous y voyons l'invisible. L'extrême diversité des formes évoque la variété des ethnies, bien que la « cohérence stylistique » démontre qu'elles ne sont en rien aléatoires (fig. 1).

Au contraire, on peut tenir pour un acte grave, d'arracher en quelque sorte au monde sacré une partie de ses formes. L'opération est rituelle: elle suspend l'esprit sauvage de la nature en offrant aux hommes leur véritable apparence. Plus que tout autre discours, cette métamorphose révèle le monde immatériel d'où elle provient. Ainsi, quelle que soit la complexité finalement acquise, la valeur de ces formes est si puissante qu'aucun détail ne peut y être laissé au hasard, car il touche aux forces naturelles (fig. 2).

Tout comme les valeurs des lignes, des textures ou des tons, la pérennité même de l'art participe à son expression. La peinture de sable s'oppose aux blocs sculptés; les manteaux à plumes à l'art des grottes profondes. Chaque élément enrichit une grammaire complexe, mais non aléatoire, où l'on voit surgir des régularités formelles coercitives précises (fig. 3) accompagnées de « variations » sur le même thème (fig. 4).

Ainsi, pouvons-nous « voir » la pensée d'un groupe, non seulement dans sa structure logique mais aussi dans la finesse de sa gamme de variation (*tikis*) (fig. 5). Un observateur extérieur est sensible à ces articulations qui ont pu échapper aux producteurs des œuvres eux-mêmes. Par prolongement, ce que nous désignons comme « style ethnique » se conforme aux lignes de démarcation que nous imposons au sein foisonnant des formes. Comme pour les langues parlées, les choix par l'histoire de l'art ne pourront être qu'opérateurs, entre ces différents arts tribaux, même si le bon sens maintient la bride à ces expérimentations. Bien souvent, l'artiste ne ressent pas la tendance à laquelle il participe; pour lui, elle est universelle.

Correspondant à sa gravité, l'art tribal se déploie au sein des limites particulières imposées par le récit mythique. Chacun s'accorde à reconnaître la cohérence aux « styles » paléolithiques, sans qu'aucune forme n'y soit vraiment identique. Cependant, l'existence de « styles » si manifestement reconnaissables implique l'existence de codes plastiques, fussent-ils inconscients et inexprimés. L'aspect tribal du phénomène se manifeste par les passages commodes entre les catégories de supports (Vogelherd; Chauvet) et les textures concernées (argile, calcaire) (fig. 6).

Mais, pour les créateurs comme pour nous, l'œuvre exécutée produit ses propres effets, par la voie des



textures et des formes. Celles-ci peuvent être spectaculaires, collectives et durables. Elles engendrent alors leur propre tradition qui, à nos yeux, se trouvent « écrasées » à travers le temps, comme si le tribal prenait une épaisseur, supplémentaire à celle de ses codes. L'œuvre d'art se trouve, elle, davantage libérée des contraintes mécaniques que ne le seraient les outils; elle exprime ainsi plus finement le codage des formes propres à chaque groupe. Par exemple, une feuille solutréenne reflète un style tribal autant qu'un habitat peut le faire, mais n directement extraites de la pensée n les formes d'art s'y conformeront plus étroitement encore.

À l'opposé du style technique, entravé par les contraintes mécaniques, l'art tribal contient des formules expressives extrêmement souples, grâce aux matériaux, aux textures et aux couleurs employées. Dès lors, ses expressions doivent correspondre beaucoup plus étroitement à la pensée mythique. Mais celle-ci ne prend une réelle existence que par comparaison à d'autres systèmes de codification auxquels elle s'oppose. Nous disposons dès lors de jeux de formes rigoureusement organisées par leurs valeurs métaphysiques et rigoureusement distinctes; les autres populations sont considérées comme « extérieures », voire « naturelles ».

S'il est aisé de reconnaître ces « jeux de formes » dans les îles du Pacifique, par exemple, où les matériaux fragiles sont préservés et où l'espace marin délimite clairement les territoires, les cas préhistoriques européens correspondent comme à des squelettes dépourvus de leur substance vitale. Cependant, comme pour la vraie paléontologie, un équilibre subsiste entre ces vestiges appauvris et ce qui pouvait leur donner corps: fibres, peaux, cérémonies. La question se ramène alors à y définir ce qui relève des variations tribales, plutôt que des tendances évolutives ou des universaux.

Comme la notion de tribu elle-même fait l'objet d'appréciations variées en anthropologie, il nous revient de délimiter, dans l'art seul, ce qui en toute cohérence devrait lui correspondre. La démarche du préhistorien peut légitimement se fonder sur l'absolue nécessité, dans les tribus primitives actuelles, d'une fidélité rigoureuse des formes à la pensée mythique. Cette permanence formelle se poursuit dans nos religions actuelles. De plus, les ethnies mises en contact ont recours au renforcement des expressions plastiques de leur propres mythologies (préparant le terrain aux historiens d'art que nous sommes...). Les fétiches africains, par exemple, se sont multipliés aux premiers contacts avec les Portugais et l'art baroque fut exacerbé dans les terres éloignées des rassurantes métropoles européennes.

Les manifestations plastiques de l'esprit ne furent donc pas anodines: elles définirent l'appartenance et renforcèrent la solidarité devant d'autres métaphysiques proprement incompréhensibles. Par ces contacts, elles prirent forme et s'offrent encore à nous. En retour, l'impact social des arts sur les membres du groupe à la fois conditionne leur propre pensée religieuse mais aussi leur fonction, leur place et leur existence même au sein du groupe. Ainsi, ces formes eurent tendance à se perpétuer à l'identique, car leurs fonctions furent graves pour la survie de chacun et de tous. Les exemples, actuels ou récents, fourmillent entre les deux pôles du globe. Curieusement, cette gigantesque masse informative a, jusqu'ici, peu attiré les analyses structurales des arts, par contraste avec les domaines mythiques, linguistiques ou parentaux.

Selon nous, il faut oser pratiquer cette approche formelle des arts primitifs, en évitant le recours trop appuyé au sens donné par le contexte: de nombreuses études d'« arts » ne font en fait qu'établir une relation douteuse entre des bribes mythologiques arrachées aux autochtones et des éléments reconnaissables dans leurs arts. La position du préhistorien qui « fait parler la forme » s'accommode plus volontiers d'un regard neuf que nous jetons sur les arts tribaux, en assumant des questions qui nous sont propres et dont la pertinence, le plus souvent, échappe aux créateurs eux-mêmes. À la fois l'art « rend visible » n comme disait Malraux n, mais il ne montre que ce qu'on y cherche.

Un monde de formes s'ouvre à un questionnement renouvelé. Ce ne sont plus les pièces brutes qui s'expriment, dans notre attente naïve et émerveillée; il s'agit d'un combat contre l'opacité des formes et leur réticence à livrer les secrets de leurs codes respectifs. Comme le déchiffrement d'une écriture perdue, cela exige ténacité et sagacité. Aucun système ne peut être réduit à une formule; ce sera par la gamme des variations qu'on pourra en approcher le fonctionnement, à l'intérieur duquel l'esprit tribal pourra peut-être se trouver distingué. Mais ces formules ne se trouveront dans aucune intention exprimée oralement, sous peine de disparaître. Issues d'un inconscient lointain, elles doivent nous être restituées via un décryptage,



lucide et systématique, appliqué aux seules formes elles-mêmes, afin de faire apparaître les voies par lesquelles passe l'esprit plastique et que personne n'a jamais explorées.

### Bibliographie

- Staatliche Museum Preußischer Kulturbesitz, Berlin.  
 AUGÉ M., 1994, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Aubier.  
 FRAZER D., 1962, *L'art primitif*, Paris, Somogy.  
 Groupe Mu, 1992, *Traité des signes visuels. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil.  
 OTTE M., 1996, Origine de l'art paléolithique, *Techne*, 3 : 78-81.  
 OTTE, M., 2001, Contribution moustérienne au Paléolithique supérieur, dans J. Zilhão, T. Aubry et A. Faustino Carvalho (éd.), "Les premiers hommes modernes de la péninsule ibérique", Actes du Colloque de la Commission VIII de l'UISPP (Vila Nova de Foz Côa, 22-24 octobre 1998), *Trabalhos de Arqueologia*, 17, p. 9-24.  
 READ C.H., 1910, *Handbook to the Ethnographical Collections*, Londres: British Museum.

### Légende des figures

Fig. 1. L'image fait surgir le mythe, le rend réel, lui donne une consistance. Elle est donc d'autant plus rigoureuse qu'elle incarne les valeurs sacrées, intangibles, correspondant à l'esprit tribal qui s'y rattache, qui en dépend. Le surnaturel devient réel par la voie des formes. (masque en forme de corbeau, côte nord-ouest des Amériques; d'après Read, 1910).

Fig. 2. À l'opposé des styles techniques, l'expression plastique rituelle est extrêmement souple. Elle peut donc atteindre une très grande complexité, tout en se maintenant rigoureusement dans les codes propres à l'ethnie et aux circonstances (danseur Dema; d'après *Staatliche Museum Preußischer Kulturbesitz*, Berlin).

Fig. 3. La rigidité inhérente aux lois religieuses se reflète dans la constance des formes qui les expriment. Cependant, de faibles variations témoignent de la « marge de manœuvre » dont dispose la forme sur le mythe. Ces décalages font partie de la grammaire formelle, mais non de celle de la pensée religieuse (statuettes funéraires de l'île de Pâques; d'après *Staatliche Museum Preußischer Kulturbesitz*, Berlin, et Read, 1910).

Fig. 4. Quels que soient les supports ou les instruments, la grammaire des formes impose ses règles. L'isolement des Marquises rend leur expression plus nette et on peut s'exercer à y mesurer l'extension de l'expression par rapport aux lois plastiques dominantes (tête de masse et échasse des îles Marquises; d'après Read, 1910).

Fig. 5. Le grand nombre de *tikis* néo-zélandais permet d'estimer les variations possibles parmi les formes pourtant très régulières dans leur masse, leur matériau et les dispositions des membres (ornements en jade de Nouvelle Zélande; d'après Read, 1910).

Fig. 6. Les règles de grammaire plastique traversent les catégories de support, les matériaux et l'espace. Culturellement unies par les styles techniques et les dates C14, les images aurignaciennes manifestent aussi une nette cohérence plastique, indépendamment de toute donnée contextuelle. Selon le niveau de l'analyse considéré, cette cohésion peut aussi prendre valeur « tribale » (grotte Chauvet et Vogelherd, chevaux et félins; d'après Otte, 1996).







Fig. 1



Fig. 2

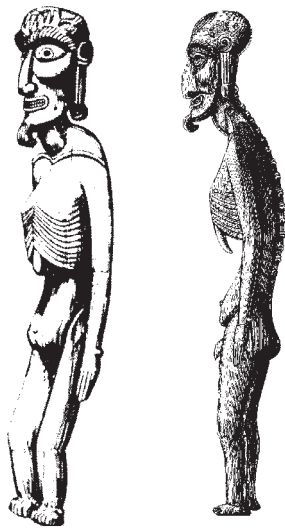


Fig. 3

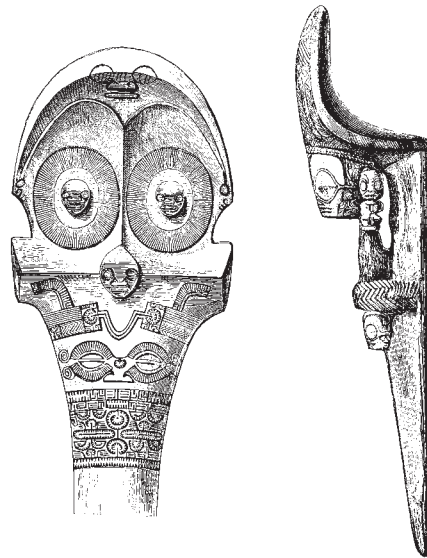


Fig. 4



Fig. 5

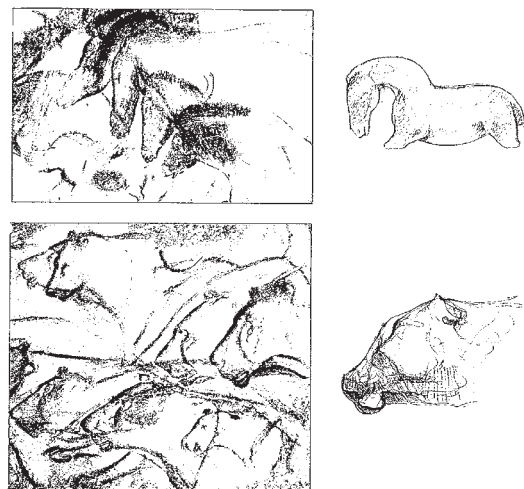


Fig. 6



# Memoria e arte preistorica

Nicola PELUFFO

## I

Gli studiosi della vita onirica sono al corrente che i sogni infantili abbondano di presenze animali. A volte sono così angoscianti per il bambino da creare veri e propri traumi. Una delle ragioni è che il bambino distingue la differenza tra il sogno e la realtà in modo difettoso; per esempio, il lupo nero di un sogno, quando il bambino si sveglia, non scompare, ma “è di là in sala”. Mi riferisco all’osservazione di bambini da tre a quattro anni. Gli elefanti, i leoni, i lupi ed i draghi popolano il mondo onirico dei bambini e sempre con intenzioni pericolose; in genere “ti mangiano”, mentre gli insetti “ti invadono”. In riferimento all’esempio del “lupo nella sala” ed equivalenti, si crea per il piccolo una mappa dei luoghi pericolosi, quei posti nella casa che fanno paura, da evitare; luoghi misteriosi che attirano e respingono e che si ripresentano nei sogni, nelle superstizioni e nelle fobie dell’adulto. [1] L’angoscia di trovarsi in un bosco mentre cala la notte è diffusa anche nelle “persone grandi”, i nevrotici antropomorfizzano gli alberi che ti ghermiscono con i loro rami-mani. Non parliamo poi di dormire nei cimiteri dove, certamente, sempre di notte, o nei pomeriggi deserti, i morti si aggirano per portarti con loro. Esiste per l’uomo moderno una dimensione intima non molto diversa da quello del primitivo ma non se ne parla se non “per scherzo”, oppure in maniera sublimata, nelle superstizioni religiose. Se ne parla anche con lo psicoanalista, o con gli amici tramite i reciproci racconti riguardanti i film misteriosi (angeli, vampiri, etc.), quindi in modo proiettivo come nelle credenze religiose. Anche il mondo dei primitivi attuali è popolato di presenze animali sia oniriche che fantastiche, e sono le presenze animali che sovente vengono utilizzate per risolvere complessi problemi cosmogonici, cosmologici ed epistemologici come materiali per le complicate architetture del pensiero prelogico della astrologia e della mitologia in generale. Un pensiero direttamente basato sui derivati dell’inconscio in cui le componenti qualitative e quantitative si mescolano (come nell’alchimia, per esempio).

## II

Come molti sanno, lo scopo della psicoanalisi è lo studio delle tracce di un passato in parte conscio, in parte preconsciouso e in massima parte inconscio; in definitiva il metodo psicoanalitico sostiene (a ragione) che per conoscere se stessi e le ragioni dei propri sintomi e comportamenti voluti e non voluti è necessario ritrovare le informazioni che formano le impronte inconscie ontogenetiche e filogenetiche ancestrali. Emanuel Anati segue una strada simile a quella di S. Freud, anche se il campo principale delle sue ricerche sono le vestigia di tali informazioni presenti nei reperti preistorici e, in un senso più lato, tribali. In uno dei suoi più recenti lavori E. Anati [2] introduce il concetto di passato assoluto. Un passato primario, che è presente nell’epistemologia di popolazioni primitive attuali (Batwa, Aranta, etc.) e che in linea di massima, riguarda l’età mitostorica (l’epoca dei sogni) nella quale gli antenati e gli spiriti crearono il cielo e la terra, le forme della natura che “da allora hanno acquisito volontà e poteri propri”. Per queste popolazioni ciò che conta e permane risale all’epoca dei sogni (Anati, op.cit.). La vera storia è la preistoria. Dopo c’è solo cronaca.

Ciò che gli studi di antropologia tendono a verificare è che esiste un insieme di informazioni remote, che si specificano in paradigmi ed archetipi molto simili in tutte le parti del mondo le quali indicano l’esistenza di una memoria primaria, “... sempre presente anche se non sempre pienamente cosciente ...” (Anati op. cit.).

Non so se è l’antropologia che ricava questo concetto dalla psicoanalisi o viceversa, il fatto è che il concetto è molto simile a quello esposto da S. Freud nei suoi primi scritti in cui le definizioni di inconscio e di preconsciouso erano considerate assieme. Il Maestro ipotizzava l’esistenza di gruppi di informazioni comuni a tutte le popolazioni, sempre latenti, che si manifestavano attraverso i loro derivati sintomatici, oppure in modo trasformato quando forzando la prima censura passavano nel preconsciouso e poi, ancora filtrate dalla seconda censura si manifestavano nella coscienza. Solo queste ultime potevano essere tramandate oralmente, pittograficamente, oppure graficamente quando la scrittura in epoche relativamente recenti fu



inventata. E' proprio il filtro della seconda censura che forma le varianti e le deformazioni vernacolari che sovente fanno sì che i popoli si comprendano emozionalmente sulla base della memoria primaria ma non più cognitivamente, cioè con la memoria del passato remoto e quella del passato prossimo. Io, proprio perché non ho una solida base antropologica, mi pongo molte domande semplici del tipo: per quale ragione, circa cinquantamila anni or sono (forse 100.000) gli esseri umani hanno iniziato a descrivere graficamente elementi della vita quotidiana (pittogrammi), a combinare e modificare metaforicamente tali elementi (ideogrammi), ad usare le trasformazioni di tali elementi con l'aggiunta di segnali astratti e geometrici per indicare gli stati d'animo, le emozioni oppure certe qualità astratte (psicogrammi)? La risposta che cerco di darmi mi pone due altre domande: è stato un tentativo di stabilire i confini sensibili della loro identità e distinguerla dagli oggetti in generale? Oppure un processo spontaneo di produzione di tracce, come altri animali che segnano il loro territorio con testimonianze della loro presenza? I vermi, per esempio, lasciano le loro tracce nei supporti plastici attraverso i quali passano, e studiando queste impronte si possono inferire comportamenti di questi animali scomparsi in epoche lontanissime. La differenza fondamentale è che non sono i vermi stessi a studiare tali vestigia di impronte bensì gli esseri umani che, va detto, sono (forse) gli unici animali terrestri che studiano anche le loro.

Un'ipotesi di risposta, che non mi dispiace, è certamente quella che ha a che fare con i processi defusionali che portano al riconoscimento di se stessi come entità separata da altre simili o diverse.

Per esempio, la mia mano impressa sulla parete mi permette, in un mondo senza specchi, di riconoscerla e di paragonarla con quelle di altri, per fattura e dimensioni. E' quindi, in un mondo in cui la sensibilità, la percezione, la motricità e l'azione, sono i principali metodi cognitivi, mi dà la possibilità di conservare in un luogo che conosco la mia "fotografia". Io-mano sono nella caverna.

Conservo così un segnale percettivo della mia identità. Con esso potrò confrontarmi nei momenti di depersonalizzazione. Più tardi, invece della mano sarà impresso un punto, la firma. D'altra parte gli analfabeti che visitavano i santuari lasciavano il segno del proprio passaggio, incidevano una croce. Sembra che l'umanità dopo aver trascorso migliaia di anni ad immagazzinare dati abbia iniziato a proiettarli, anche graficamente, su un supporto sensibile che glieli potesse restituire, a volte modificati, per dare inizio ai processi di ri-introiezione, che venissero a costituire il proprio patrimonio di identità personale e culturale conscia. [3] In tal senso, l'affermazione degli aborigeni, che il mondo sia sorto all'epoca dei sogni acquista uno spessore concreto.

Quando gli esseri umani sono usciti dalla simbiosi con l'ambiente contenente e dall'indifferenziazione del processo primario e si sono resi conto di sognare, il mondo di veglia ha acquistato la sua indipendenza e nitidezza di contorni. Direi che l'hanno disegnato come ancora oggi, gli artisti cercano di raffigurare anche graficamente il loro mondo interno. Lo fanno, probabilmente, nel tentativo di riconoscersi.

L'artista informale ripete il gesto che lascia la traccia sulla tela, finché gli riesce "quello giusto", cioè quello in cui si riconosce. Come la mano del nostro antenato paleolitico. Non disegna più la sua mano bensì il movimento pulsionale, l'azione, che la sua mano traccia sulla tela. Tra quella mano e questa traccia informale sta tutta l'arte riguardante il passato prossimo. Cioè le "copie" della vita. Le "scenette" dei "pitotti" camuni, o le grandi raffigurazioni della Cappella Sistina.

E. Anati scrive: "L'atto creativo dell'artista è soddisfazione di un'esigenza psico-fisica che gli permette di liberarsi di una carica di energia che altrimenti lo soffocherebbe. Si libera dalla carica e la comunica ai suoi interlocutori ... L'atto creativo si cristallizza nell'opera, e talvolta, dopo millenni l'opera è ancora capace di trasmettere all'osservatore gli stimoli di quella carica che gli ha dato vita". [4]

### III

Non credo sia il caso io fornisca esempi, in un consesso di specialisti; vorrei fare ancora qualche considerazione ad iniziare da un grafito.

Una raffigurazione che mi ha associativamente incuriosito, che ho visto in altre opere ma che Anati riporta con grande nitidezza nel suo *La religione delle origini* (Edizioni del Centro, 1995, p. 119). E' un'incisione del paleolitico superiore grafito su un osso, in cui una figura maschile sembra seguire una figura femminile (annusandola). L'autore scrive: "Sulla coscia della figura femminile in alto vi è un segno di "bâtonet", ideogramma di valenza maschile; tra i due personaggi, sulla sinistra vi sono due copie di linee parallele o ideogrammi "labbra", ideogramma di valenza femminile". [5] Non credo di dire qualche cosa di originale ricordando che tali segni, sovente conservano ancora oggi quel significato e che, in varie forme appaiono nei prodotti onirici (e sui muri). E' chiaro che quando la spiegazione psicoanalitica non sia usata in seduta, è, sovente, permeata di proiezioni e di fantasie ma il pensiero rappresentato nell'insieme grafito sull'osso è



quasi un doppio linguaggio come la stele di Rosetta. Il maschio segue la femmina per prendersela e incide le due figure; i segni ideogrammatici sono la traduzione scritta del pensiero. Un segno vulvare è vicino alla testa dell'uomo e l'altro è in corrispondenza ai glutei della donna e pure sulla coscia c'è il segno di "bâtonet" fatto ad arpione. Mi sembra che il significato sia (più o meno) "desidero prendere la vulva di quella donna".

Certo se si considera che nella concettualità primordiale dell'uomo vita e morte erano viste come una coppia di complementari, e che sovente sulle raffigurazioni delle prede uccise erano incisi segni vulvari con il significato di prede morte come cibo (cioè vita) non si può escludere che le intenzioni del nostro antenato non fossero strettamente genitali ma anche collegata alla necessità di procurarsi delle proteine animali.

Il dualismo pulsionale di morte e di vita è alla base della psicoanalisi freudiana. Il loro funzionamento in sinergia è una delle verifiche della micropsicoanalisi (permessa dall'aumento della durata e della frequenza della seduta). Di fatto la spinta genitale non esclude quello orale per l'oggetto: le spinte cannibaliche sono profondamente ancorate nell'inconscio e si manifestano in sogno e nelle fantasie a volte anche conscie come sovente posso verificare nel materiale di seduta. Posso riportare un esempio tratto dal materiale di un distinto signore che ha intrapreso da un certo tempo la sua analisi personale: "Ho visto da lontano una ragazza con la minigonna. Aveva delle belle cosce, e invece di pensare a scoparla, ho avuto la fantasia di piantarle un punteruolo nelle cosce e di berle il sangue". L'analisi di questa fantasia permette di verificare che il desiderio espresso in essa si serve di un codice arcaico e di uno spostamento verso il basso. Il desiderio di penetrazione si esprime nell'uso dell'arma fallica (il punteruolo) ma lo scopo è orale: penetrare e mangiare. Un desiderio della primissima infanzia espresso da un adulto (colto) e che, secondo me, ha una sua prefigurazione ancestrale simile a quella espressa nell'incisione di cui ho scritto pocanzi.

Un'entità psicobiologica preistorica, si incarna in un uomo di oggi servendosi di una riprogrammazione fissata in una rimozione specifica dello stadio orale (verso un anno e mezzo di vita, forse due anni). Potremmo dire che S. Freud ha scoperto i meccanismi pulsionali che portano alla costituzione dell'inconscio e dei suoi derivati ascoltando il richiamo dei tentativi messi in atto dal nostro antenato paleolitico. La sua passione di archeologo l'ha portato a considerare seriamente i reperti che, via via, trovava, nascosti, nelle pieghe della mente umana e a rendersi conto che i sintomi psicobiologici più misteriosi e fastidiosi erano i residui visibili e rinnovati di reminiscenze provenienti dal passato assoluto e ricostruiti in un'ontogenesi recente.

#### IV

Questa parte del lavoro è dedicata ad un argomento specifico: la trasformazione del movimento involontario e volontario in segno sino alla formazione della volontarietà dell'atto grafico, e della sua trasformazione estetica. Io credo che per poter parlare d'arte, preistorica o storica (anche tribale) non si possa fare a meno di considerare un criterio estetico ripetibile. E' noto che l'azione deriva dalla possibilità che un corpo ha di risolvere i suoi problemi con il movimento ma è chiaro che solo quando una traccia grafica viene ripetuta intenzionalmente che possiamo scoprire in essa sia uno scopo funzionale che un perfezionamento, permesso anche dalla qualità e dalla forma del supporto sul quale si opera. Il corpo degli animali, per semplici che siano, si muove, fino ai suoi prolungamenti motori veri e propri (braccia e gambe per i primati; tutto il corpo per vermi, serpenti, lumache, etc.) e lascia tracce dove la materia supporto lo permetta (vedi le tracce sul pavimento di legno lasciate da tarli o altri insetti, le tracce lasciate dai vermi infusori ed altri animali striscianti nelle sedimentazioni rocciose del Pliocene, etc.); ma non credo si possa parlare di arte, se non nell'osservazione a posteriori messa in atto da specialisti. Per gli uomini il fenomeno è un poco diverso; la grafica del movimento si fissa nel disegno, che diventa segno e poi scrittura. In senso lato la bellezza della natura è descrivibile nei termini di una geometria complessa; una montagna "divina" è descrivibile con la geometria frattale, e si può anche paragonarla ad un'opera d'arte, ma le forze che l'hanno costruita sono prive di ogni volontarietà (a meno che non si creda in un demiurgo) e la bellezza dell'opera è riconosciuta a posteriori. Nell'ontogenesi umana, per ciò che riguarda il bambino, la traccia sulla carta o altri materiali, qualora gli si forniscano gli strumenti adatti (gessi, pennarelli, matite, dita sporche etc.) e gli si sistemi l'arto sul supporto, può venire espressa molto presto. La traccia lasciata dal corpo o dagli arti intinti in sostanze coloranti può essere espressa anche prima che lo sviluppo della prensione metta il bambino in grado di tenere in mano uno strumento adatto allo scopo; per ciò che riguarda il cosiddetto scarabocchio, appena riesca a tenere in mano ad esempio un gessetto o pennarello. H. Eng (e altri studiosi) sostiene che sua figlia Margaret abbia tracciato la sua prima linea, all'età di 10 mesi. Scrive la Eng: "Avevo disegnato per lei una bambina: la piccola la guardava con grande attenzione; le misi la matita in mano: la appoggiò sulla carta segnando due brevi linee che guardò con molto interesse. [6] All'età di 1,2,2 (un anno, due





mesi e due giorni) la piccola Margaret tracciò poche linee incerte (op. cit. p. 15, fig. 2) che sembravano rappresentare il tipico scarabocchio (che sulla traduzione italiana del lavoro della Eng viene indicato con la parola “scribillo”) oscillante, risultato, sempre verificato, dei primi tentativi di disegno infantile. Ciò che è molto interessante è che, nello sviluppo delle varie forme dello scarabocchio (pendolare, circolare, a forme sparse), sino ai primi tentativi di attribuire allo scarabocchio un significato (verso i due anni) e la costruzione delle prime forme antropomorfe, **il movimento è l'elemento principale del grafismo.**

E' solo quando la cristallizzazione del tentativo avviene allo scopo di riprodurre la percezione visiva (il disegno che copia le forme) che il movimento è meno evidente e l'eventuale vincolamento della spinta pulsionale non è più diretto, ma investe l'aspetto semantico della forma e permette l'interpretazione simbolica del tipo, per esempio, casa=mamma (per il paleolitico citato sopra “doppio segno = labbra-vulva”). Secondo me è a questo punto che inizia lo sforzo di rappresentare graficamente un'emozione per mezzo di un elemento simbolo.

Nella prima fase non esiste “casa=mamma”, bensì la traccia mnestica dell'esperienza sensorio-motoria del rapporto con l'ambiente fusionale intrauterino [7] e con le variabili di tensione della diade fetto-materna, che vengono poi trasferiti negli accadimenti interni ed esterni della vita dopo la nascita. In parole povere, le variazioni della tensione neutra del bambino nei primi mesi di vita richiedono uno sforzo motorio, che viene guidato dalle impronte della motricità pulsionale intrauterina fissata sull'energetica dei tentativi che fanno da guida all'espressività infantile, anche per ciò che riguarda i tentativi grafici. In un secondo tempo il tentativo è guidato e può diventare “opera d'arte” anche per chi lo compie. Mi si chiederà “ma cosa ha a che fare il bambino con l'arte preistorica e tribale”? Bene, per quanto molti antropologi non siano d'accordo, a mio parere lo sviluppo dell'arte dell'uomo preistorico segue lo stesso iter di tutto l'insieme dello sviluppo del pensiero: anche in questo caso, la legge di Haeckel è rispettata. L'ontogenesi umana ripete in forma abbreviata la filogenesi e quindi anche lo sviluppo dell'arte grafica preistorica viene svelato dallo studio della psicologia infantile, conscia e preconscia, oltre che da quello diretto della preistoria e dell'arte tribale.

Esiste un'arte spontanea semi-involontaria che si basa sulla ricombinazione preconscia di frammenti sensoriali e percettivi. Questo tipo di arte procede nello stesso modo della scienza spontanea, per incubazione preconscia in cui percezioni e sensazioni attuali, si impastano con elementi (rappresentazioni ed affetti) della memoria infantile. Il prodotto che ne deriva è a sua volta impastato con elementi di memoria del passato assoluto (inconsci) e viene a galla come protoscienza. Faccio un esempio tratto dal materiale di un uomo adulto in analisi: “Oggi in treno ho visto, di profilo, un signore con un grosso naso; mi è venuta la fantasia di succhiarglielo. La cosa non mi ha sconvolto, e ho immediatamente associato gli episodi in cui mio padre mi inseguiva, minacciandomi di toccarmi il viso con il fazzoletto in cui aveva raccolto il suo muco nasale. Una paura!” Le associazioni procedono sulla madre incinta e sulla nascita della sorellina. Si tratta, in definitiva, delle vestigia attuali dello schizzo di una teoria dell'ingravidamento basata su frammenti vissuti, ricombinati spontaneamente. La così detta intelligenza intuitiva per cui l'artista che incide la stele, ingloba nei simboli espressi nella sua opera d'arte, il significato religioso e un calcolo complesso espressi assieme all'idea “questa figura sono io”.

Io penso che le fantasie, che danno origine alle mitologie (semiscienze) tribali si formino in gran parte in quel modo; i traduttori grafici le tramandano e le perfezionano. Sovente poi, il perfezionamento diventa fine a se stesso e perde i contatti con i contenuti d'origine meno che per certe particolarità che fanno parte della memoria del passato assoluto, per esempio l'equazione labbra-vulva ben presente agli artisti, e agli esseri umani di oggi specialmente alle donne ed ai chirurghi estetici.

## V

In questa parte prenderò in considerazione due variabili: a) il movimento e la sua materializzazione; b) la trasformazione della traccia percettiva e la sua fissazione simbolica. Una breve premessa da psicologo, che si riduce ad una domanda: perché uno studioso della psiche non dovrebbe considerare seriamente il fatto che gli esseri umani esprimano l'idea dell'esistenza di entità energetiche, anche a strutturazione psicobiologica, che genericamente definiscono “spirito” oppure “anima”? Ne fanno l'esperienza nei sogni ed è tale esperienza che sostiene il desiderio che il fenomeno continui anche dopo il così detto sonno eterno cioè la morte. Anzi, la mia ipotesi è che le pratiche di sepoltura, incenerimento, isolamento in luoghi protetti da tabù, siano non tanto una pratica igienica, o un modo per rassicurare e consolare i vivi, quanto un tentativo di non creare percezioni che possano contraddire l'illusione che il trapassato viva in un luogo appartato dove la vita è un sogno continuo: il luogo dell'epoca dei sogni da dove è nato e rinasce il mondo.

Il cannibalismo rituale ha anch'esso tale scopo ma il principio è di una qualità più astratta che





postula l'esistenza nel corpo (o nelle sue parti) di elementi spirituali materialmente assimilabili (cioè metabolizzabili) che preludono, con un ulteriore affinamento dell'astrazione, alla costituzione dell'idea della trasmissione degli elementi spirituali, tramite simboli, come nella comunione cristiana. In psicoanalisi si spiega il fenomeno con i meccanismi di spostamento, condensazione, identità di percezione. La mia idea è che l'essere umano percepisca in sé la spinta pulsionale, non solo come formazione del bisogno-desiderio, ma come manifestazione di un movimento continuo che ogni tanto si materializza. [8] Diciamo che è questo il motore della creatività, che come sostengono D. Gariglio e D. Lysek, è una facoltà umana universale. Per questi due micropsicoanalisti la creatività è più primaria della sublimazione, e l'assenza di creatività in particolari soggetti potrebbe dipendere dalla rimozione della disposizione creatrice. [9] Vorrei aggiungere che la spinta creativa che porta il cacciatore del paleolitico o l'intellettuale del neolitico a produrre le loro opere è la stessa che ha fissato e materializzato il movimento in tutto ciò che esiste, compresa la sostanza vivente e tutte le entità psicobiologiche, come l'essere umano. Vorrei che fosse chiaro che non sto sostenendo l'idea di un primo motore immobile creazionista ma solo che l'energia si esprime nel movimento e che ogni tanto si materializza. E' questo stesso principio che si manifesta nelle entità materializzate (o "granulate", come direbbe S. Fanti) e le spinge a creare. **In questo senso la pulsione creatrice è primaria e necessaria**; chi non la esercita potrebbe essere soggetto ad un'operazione difensiva di rimozione (Gariglio, Lysek, op.cit.) o di inibizione dei derivati motori del movimento. Non si può dire tuttavia che l'esercizio della pulsione creatrice produca arte, almeno come comunemente la si intende; affinché lo sia credo debba costituirsi in canone estetico, in modelli stilistici che esprimano un messaggio comprensibile e condivisibile da altri esseri umani. Un bell'esempio sono i monumenti megalitici e specialmente le steli sia incise come quelle camune, sia scolpite come quelle della Lunigiana. I monumenti megalitici collegati al culto degli antenati emanano ancora il loro messaggio che continua ad essere attuale in popolazioni contemporanee, per esempio presso i Merina del Madagascar e i Toradja dell'Indonesia. [10] Le steli, poi, sono le antenate delle innumerevoli nicchie ed edicole contenenti raffigurazioni plastiche della Madonna, presenti sulle facciate delle case tradizionali italiane e agli angoli di molte strade e piazze nei paesi cattolici. Un ottimo esempio si può osservare a pag. 157 di *40.000 ans d'art prehistorique* (opera già citata in nota), nello scritto di E. Anati *L'art prehistorique en Italie*. Il lettore può osservare una magnifica fotografia (fig. 125 a-b) della stele di Sconcertoli, in Lunigiana, situata in una nicchia votiva sul sagrato della chiesa. Ma come si può spiegare che una raffigurazione artistica conservi per tanti secoli il suo valore sacro e per di più in un'altro contesto ideologico? Questo fatto si può capire solo se si considera la costituzione, per ripetizione, di una equazione associativa, del tipo labbra-vulva, tra la forma di un certo insieme materiale e la risposta affettiva e rappresentazionale che esso induce in chi lo osserva. Una figurina con le braccia alzate verso l'alto stimola lo schema stilistico iconografico dell'orante, oggi come all'epoca del post-paleolitico (E. Anati, op.cit., pag. 152); uno che prega di fronte ad un oggetto materiale diventato simbolo, per esempio, una montagna o una croce. E' in questo senso che Ch. Baudouin parla di "simboli fissi" come catalizzatori di energia e stimolatori di risposte energetico-pulsionali in chi li incontra. [11] Per Baudouin il simbolo fisso, o archetipo, è un induttore associativo che provoca in soggetti diversi le stesse associazioni di idee: un catalizzatore pulsionale. Il viandante che incontra un dolmen, o una stele (o semplicemente una pietra "animata") trae da questo incontro (come risposta) la forza di continuare il movimento e proseguire il cammino. Certamente la forza non proviene dalla pietra ma dalla risposta associativa che essa vincola e che fa confluire una quantità supplementare di energia dal tronco generale della pulsione a quello particolare della spinta ad andare. "Andare" diventa l'oggetto della pulsione, la fonte è ignota.



# The signs of the sacred on the rocks: problems of finding and interpreting the messages of pictographs and petroglyphs following recent fieldwork

Juha PENTIKÄINEN

## Abstract

This work was the result of the joint adventure of an archaeologist and a scholar of religion studies who aimed at unravelling the messages of the hidden and silent language painted or carved on rocks. The lesson we learned in the field – skiing, biking or rowing around and between the lakes and waterways of the ancient Saimaa and Päijänne lakes – is that rock art in Finland and abroad should not be studied just as pictographs or petroglyphs fields, but as a complete landscape, taking into consideration ecology, society, and the cultural milieu in which they are located.

As Carlo Ginzburg pointed out, the study of the past is like the work of a detective trying to find remarkable things that are hidden and small. But they can become meaningful as spots reflecting the past to someone who looks after the most ancient language of the human kind. *Homo neanderthalensis* probably had some thoughts about death and afterlife, as we found signs of ritualistic burial, and yet he did not leave marks on those rocks. When his species died out about 32, 000 years ago, Cro-Magnon man and other *Homo sapiens* had already started to paint and carve rocks. We may conclude that the language of rock art is one of the criteria to distinguish the human species from other Hominids. Could it be a manifestation of religion? Clyde Kluckhohn's often repeated statement includes abstract language, systematic manufacturing of tools and religion as behavioural traits unique of humankind. Cognitive science, well represented in this Symposium, makes some important statements to be discussed here in the connection of rock art in Finnish and Sami context.



# Arature e ierogamie: culti agrari e riti di fondazione nell'arte rupestre

Umberto SANSONI

## Riassunto

Il presente studio si propone come saggio interpretativo su base fenomenologica (mitico-simbolica e rituale) di un complesso di figurazioni rupestri ben attestate in tre aree europee: Valcamonica, Monte Bego e Scandinavia meridionale.

L'argomento sono le scene di aratura e, a latere, la loro connessione, talora stretta, con figure in accoppiamento, considerabili tout court ierogamiche, cioè rappresentazioni di unioni sacre, ritualizzate o simboliche.

Il metodo è quello di indagare la struttura e le associazioni sceniche di tali immagini rupestri alla luce a) dei confronti con i paralleli iconografici delle culture coeve, b) delle fonti archeologiche e storico-letterarie sul soggetto, c) delle manifestazioni fenomenologiche, ad ampio raggio, del mito e della ritualità agraria e ierogamica.

## La Valcamonica

Le scene di aratura nell'arte rupestre camuna sono ad oggi oltre 50, di cui circa la metà databili al Calcolitico (III mill. a. C.), alcune incerte fra Calcolitico ed Antica età del Bronzo (III, II mill. a. C.) e le restanti ascrivibili alla prima età del Ferro (prima metà del I mill. a. C.).

Le prime due serie (fase antica) presentano caratteri comparabili sia per il traino (bovidi) che per elementi strutturali dell'aratro (alta stiva, assenza del manubrio); la terza serie (fase recente) si distingue per il traino (equidi), per la struttura dell'aratro e per la maggiore diversificazione scenica (bassa stiva, manubrio, scene sessuali associate)<sup>1</sup>.

Alla fase antica appartengono la maggioranza delle scene sinora note, di cui 22 sono databili al Calcolitico<sup>2</sup>; esse sono inserite nel contesto delle composizioni monumentali su due aree del versante destro dell'Oglio (altopiano di Ossimo e Cemmo) cui si aggiungono le espressioni su roccia affiorante, esclusive del medio versante sinistro (a Dos Cui, a Foppe di Nadro, a Campanine e a Naquane). La fase recente è quasi esclusiva del medio versante destro (a Seradina, a Bedolina e a Coren-Le Crus con un'unica eccezione a Naquane). Questo dato ci indica una precisa scelta del versante e delle aree deputate alla cultualità di cui le scene d'aratura sono testimoni e ci suggerisce anche le due zone focali: per la fase antica su roccia la R.1 di Dos Cui e le vicine R.22-44 di Foppe di Nadro (a circa 150m. in linea d'aria); per la fase recente Seradina I (R12 e limitrofe) e Bedolina (a circa 200m in linea d'aria).

Se escludiamo i piccoli pianori in prossimità di Bedolina e qualche lembo più o meno dolce presso gli altri siti, in nessuna delle aree anzidette era effettivamente praticabile l'aratura, almeno a scopo agricolo; in alcune zone come Le Crus e Seradina I la conformazione orografica è tale che non può essere supposta neanche una più che simbolica presenza di un aratro reale. In parte diverso il discorso relativo alle composizioni monumentali, sia nell'altopiano di Ossimo-Borno sia soprattutto a Cemmo dove i massi istoriati sono al margine di un pianoro relativamente ampio. Escludendo questi ultimi casi si può affermare che la rappresentazione d'aratura prescinde di norma dalla contiguità a un luogo dove effettivamente l'aratura potesse svolgersi. Il motivo iconografico non è quindi legato alla fertilità delle aree in cui è testimoniato: dato che è in sintonia con le numerose scene d'aratura attestate in quota sul Monte Bego (Tardo Calcolitico-Antica età del Bronzo).

## La fase antica: Calcolitico e età del Bronzo

La maggioranza delle istoriazioni d'aratura si colloca quindi in questa fase e non può certo essere estraneo il fatto che l'introduzione dell'aratro da semina in area alpina e padana, con le grandi conseguenze che ne derivano, si dati attorno all'inizio del III millennio.

Una scena di Campanine R.8, unica nella sua estrema schematicità, appare la più antica: vi figurano due



coppie di bucrani aggiogati al tiro di due aratri ad uncino; altri bucrani, antropomorfi, palettiformi e segni non identificabili completano la scena. E. Anati (1979) l'attribuisce al tardo Neolitico (IV mill.), datazione che ha trovato opposizioni, ma che non può essere esclusa per il tipo di aratro rappresentato e per il semplice fatto che non vi sono prove certe di un inizio dell'aratura così antica<sup>3</sup>. Vi è anche il sito di Trescore Balneario (BG), in cui R. Poggiani Keller (2002) individua solchi d'aratura neolitici: come altri con tale attribuzione cronologica, questi casi sono discussi. Ma tardo Neolitico o Calcolitico iniziale qui poco interessa, mentre è difficile dubitare dell'arcaicità della scena sulla R.8, che si configurerebbe comunque come la prima in Valcamonica e nell'intera Europa.

Segue, senza possibilità di intendere una precedenza, la serie di raffigurazioni certamente calcolitiche su statua-stele o grandi massi e quella su rocce affioranti. La comune presenza di pugnali tipo Remedello induce ad una sostanziale contemporaneità delle due serie. Abbiamo recentemente proposto una lettura di tipo ufficiale, "ortodossa", canonica per le composizioni monumentali su stele o masso e una di tipo più "popolare", meno ordinata e simbolicamente selettiva, per le scene su roccia, in cui appare una visione e una funzione rituale diverse, forse in scia ad una tradizione più antica e compatibile, ma non riducibile agli schemi aulici del primo tipo (Sansoni, 2003).

Le composizioni monumentali, non solo camune ma dell'intera area centroalpina, ci danno un quadro magnifico, ordinato, curato nell'esecuzione e di un'armonia geometrica. Sarebbe impensabile, ma qui troppo vasto, considerare i valori dell'intero insieme compositivo per collocarvi il senso supponibile delle scene di aratura. Accenno solo, in estrema sintesi e senza considerare le peculiarità delle due grandi fasi individuate, che tutto fa supporre rappresentazioni di tipo sacrale, di grande forza e organizzazione concettuale, a sottendere una visione "cosmologica" e un pantheon ordinati, esemplari, nitidi: ogni composizione è diversa dall'altra nella disposizione e nella scelta iconografica, ma con il ricorrere costante a pochi elementi-simbolo, generalmente in posizioni e relazioni associative ripetitive. In alcuni casi, e son quelli dove compaiono le arature, c'è ricchezza, forse completezza di significato, in altri c'è enfasi su pochi elementi e in questi casi paiono prevalere valenze uranico-maschili o ctonio-femminili.

Esemplare del tipo più completo è il masso di Bagnolo 2, che presenta: in alto il sole raggiato, una coppia di asce, una di cervidi (l'eventuale palco è in un punto scheggiato del masso), una di canidi (forse lupi); al centro una volta di linee parallele (motivo ad U rovesciata), un pendaglio ad occhiale, una coppia di cervidi femmine e una di pugnali; in basso la scena d'aratura. Da notare che le coppie di armi e di animali sono sul lato destro della stele e rivolti a sinistra, verso le figure-chiave centrali (sole e volta); un canide isolato è sul lato opposto, ma sempre rivolto al centro. Il sole con il corredo di asce e la volta con il pendaglio sembrano rappresentare la coppia divina archetipica; allo stato attuale si può azzardare quest'interpretazione: l'astro celeste-uranico-maschile con le asce (poi attestate come emblema divino del fulmine e della sovranità) sovrasta e feconda la volta uterina-ctonia-femminile, adorna del pendaglio e emanante piccole V a simboleggiare probabilmente la vita germinante (vegetali; germogli?) e non è escluso che le linee curve della volta stessa (nove su un lato, dieci sull'altro come i mesi della gestazione umana<sup>4</sup>), come segno di fecondità, siano simbolici solchi d'aratura. In sintesi sembrano unirsi un Dio-padre celeste e una Dea-madre ctonia come nella generalità delle cosmogonie si presenta l'immagine della ierogamia archetipica.

Nel registro inferiore del masso è istoriata la coppia di pugnali, intermedia fra la volta e la scena d'aratura, cui è associata. L'aratura in sé può ripetere per analogia, ad un livello umano, l'unione espressa in alto: l'aratura presuppone il terreno (effettivamente presente sotto la linea d'interramento della stele) e esprime un'azione fecondatrice su di esso; il frutto è implicito.

Nello stesso sito è stato rivenuto il masso di Bagnolo 1, che presenta un analogo schema compositivo: il sole raggiato in alto lambisce una sagoma rettangolare a due comparti identificata come un tipo di "mappa", quindi un "terreno" o area sacra di sagoma particolare (si tratta facilmente di una variante simbolica del motivo a volta); ai lati si trovano due asce e uno stambecco; nel registro centrale nove pugnali e in quello inferiore tre linee parallele che per disposizione e posizione indicano, con buona probabilità, solchi di aratura, come una variante quindi dell'aratura di Bagnolo 2.

Tale identificazione è ribadita nel masso Ossimo 8, dove una doppia strana aratura (tre bovidi in linea sebbene aggiogati a due aratri) insiste sopra un'area a mappa la cui parte inferiore, subito sotto la scena, si compone di 7 linee parallele; in questa composizione a più fasi, colma di animali e priva di armi, il disco solare sembra essere sostituito prima dalle corna a cerchio di un cervo e successivamente da un antropomorfo con un disco solare sopra il capo.

Il vicino masso Ossimo 7 vede un'aratura sovrapporsi a una serie di pugnali più antica e coeva ad un sole raggiato affiancato da una sagoma rettangolare frangiata ("mantello", probabile ulteriore variante simbolica della "mappa") presente anche nel retro di Ossimo 8.



Altra aratura connessa a mappe, a pugnali, a un'alabarda e a un disco in alto è sul lato B del masso di Borno.

Vi è quindi il masso grande di Pat, l'unico sinora conosciuto del sito, con la scena d'aratura in basso, di nuovo vicino a pugnali e a file di antropomorfi; infine fasce di linee parallele con pugnali e doppi pendagli nella stele frammentaria di Anvoia.

Le ultime due scene di questa fase sono sui due grandi e complessi massi di Cemmo: sul n. 1 l'aratura si trova nella parte medio bassa, frammista a una folta linea di pugnali e suidi (probabilmente cinghiali), mentre sul n. 2 l'aratro aggogato e senza aratore (caso unico nella serie) è nell'angolo inferiore sinistro subito sotto a un carro a quattro ruote, anch'esso trainato da due bovidi: in alto ritornano il sole raggiato, una coppia alabarda-ascia e una coppia di pugnali; sotto troviamo insiemati ordinati di antropomorfi, quadrupedi e ancora pugnali.

Un ultimo appunto è su altre due composizioni con fasci di linee parallele: la stele di Campolungo 1, dove 6 linee parallele sono disposte sotto 6 pugnali, un semidisco "a palco di cervo" e un pendaglio ad occhiale (Marretta, 2004; Sansoni, Marretta, 2004); qui la coppia palco-pendaglio sembra riflettersi in quella pugnali-solchi come a dare due livelli ierogamici. Vi è quindi il Capitello dei due Pini<sup>5</sup>, dove 8 linee sono sotto cinque pugnali e un segno semicircolare raggiato, di nuovo probabilmente corna di cervo, come sostituto del disco solare o suo segno speculare.<sup>6</sup>

Parallela alla manifestazione su stele, masso o parete verticale vi è quella orizzontale su superficie rocciosa affiorante, negli stessi luoghi dove già il Neolitico esprimeva mappe e figure oranti. Qui non è tanto il repertorio che cambia, dato che esso semplicemente si riduce, quanto l'impostazione di fondo che risulta meno curata nell'esecuzione, meno ordinata, più attenta ad alcune associazioni elementari. Sembra essere di fronte a frammenti in brutta copia di quanto appare sulle stele e anche frammisti a elementi di tradizione più antica, cioè neolitica (oranti, coppelle, particolari mappe).

È probabilmente un'espressione più popolare e marginale che traduce esigenze meno intellettuali, ma forse più vive e sentite. Qui le scene d'aratura sono talora preponderanti; 27 scene si dispongono in un'area relativamente ristretta: al Dos Cui, su un'unica superficie, ve ne sono 13, 7 nella vicina Foppe di Nadro (R.22, 28, 29, 44), 4 a Naquane (R.59) e 3 a Campanine (R.8, 40).

Premettendo che alcune di queste immagini sono indistinguibili da quelle (in sospetto) del Bronzo Antico e forse Medio, a testimonianza di una vitalità notevole della tradizione che le sostiene vanno annotate due caratteristiche fondamentali: A) la loro relazione stretta con i pugnali, con bovidi isolati e con le mappe (incluso elemento quadrangolare tipo Ossimo 1), come nelle stele e la loro relazione con oranti, assenti invece nelle stesse stele<sup>7</sup>; B) la mancata presenza di altri elementi tipici delle stele e talora presenti e a se stanti altrove; tale focalizzazione su uno o pochi elementi sarà una caratteristica che prosegue nel Bronzo Antico (Valcamonica, Valtellina, Monte Bego, Valtournanche; Anati, 1976, 1982; Sansoni, Gavaldo, Gastaldi, 1999).

L'insieme analizzato, pur trascurando per necessità di sintesi analisi di fase e di contesto, mostra in sostanza una serie di ricorrenze chiave:

a) Sui massi e le stele la posizione canonica delle arature e delle serie di solchi paralleli è nella parte più bassa della composizione, prossimale alla linea di interrimento del blocco; stessa osservazione di massima per le arature su roccia affiorante, specie nella lunga R.22-23 di Foppe di Nadro; il legame del tutto logico con il terreno è ribadito dalla associazione alle mappe in ambedue gli ambiti.

b) L'abbinata simbolica più stretta delle scene di aratura è con i pugnali; talora strettamente associati, sia nelle geometrie del primo ambito, sia, ed è ancor più indicativo, nelle composizioni "sciolte" del secondo, cioè su roccia. (Dos Cui, Foppe di Nadro).

c) In 7 casi su 8 nelle stele e in 17 su 27 nelle scene su roccia le arature si rivolgono verso destra dando il senso di una valenza simbolica sulla direzionalità nel piano di lettura, estensibile d'altronde ad altri elementi (armi, animali e talora antropomorfi). C'è una logica che sfugge e che sarà ben difficile avvicinare, ma rappresenta un ulteriore indizio sulla normativa che regolava l'espressione in quest'epoca: ogni elemento figurativo è collocato consapevolmente in punti e modi determinati a comporre quadri simbolici tutt'altro che elementari, una sorta di sintassi sacra.

Il pugnale è raffigurato nella parte intermedia, talora bassa, delle composizioni a differenza delle alabarde e asce che compaiono in alto, sovente a fianco del disco solare o dell'antropomorfo coronato da disco raggiato. Come già espresso (Dufrenne, 1997; Sansoni, Gavaldo, Gastaldi, 1999 e rimandi), alla luce anche delle successive valenze simboliche delle armi (in continuità dal Calcolitico all'età del Bronzo, del Ferro,





quindi ai primi miti) l'alabarda e l'ascia, in un ampio ventaglio di culture, possono valere come simboli uranici, della folgore in particolare, l'attributo principe degli dei sovrani e quindi segno di sovranità, di potenza divina, connessa alle ierogamie celesti e atmosferiche, ivi incluso il valore fecondatore. Il pugnale, che nel corso del Bronzo Medio sarà sostituito simbolicamente dalla spada, sembra esprimere invece un senso più terreno, più individuale, più umano pur in relazione analogica con il celeste uranico: la lama del pugnale è ad esempio del tutto simile a quella dell'alabarda e come questa, nell'arte rupestre, è generalmente figurata orizzontale; è attestata inoltre la valenza di folgore, come per il vajira, e di sovranità marziale e regale per la spada.

Il pugnale, poi la spada, paiono cioè esprimere azioni di potenza più legate al mondo degli uomini: l'abbinata del pugnale con l'aratura, con il vomere in specie, è leggibile come una stessa azione fecondatrice su livelli diversi, ma compenetrati, integrati; il rimando "sessuale", di fallo pare implicito e sembra anzi il motivo centrale dell'analogia pugnale-aratura. Il probabile accoppiamento del Dos Cui in sovrapposizione a una scena dell'aratura accorda e avvalorata questo quadro.

### Monte Bego

Il complesso del Monte Bego offre il raffronto più naturale con l'espressione camuno-tellina in oggetto; siamo nello stesso ambito culturale, fra Calcolitico ed Antica età del Bronzo (esclusivo nell'area), con una parallela espressione su roccia, in ambito montano e con un repertorio di immagini comparabili, seppur in proporzioni molto diverse: bucrani, alabarde, asce, pugnali, dischi, antropomorfi, reticoli e mappiformi compongono l'insieme del Bego.

Qui le scene d'aratura sono ben 571 su 32400 segni catalogati, una cifra enorme come enorme doveva essere il valore sacrale connessovi (il 37% dei segni che equivalgono al 74% del figurativo è dato inoltre dai bucrani e altri corniformi).

Come e più nettamente che in Valcamonica quest'espressione in quota (oltre i 2000 m slm) esclude persino una vicinanza a campi arabili.

De Lumley (1996) e soprattutto Dufrenne (cit.) trattano in maniera particolareggiata i risvolti simbolici dell'insieme; qui mi limiterò a quelli che più direttamente relazionano con l'espressione camuna. Di grande interesse sono le associazioni sceniche delle arature, con i bucrani, con i mappiformi (Fontanalba) e soprattutto con i pugnali, abbinata quest'ultima che affianca i numerosi schemi bucranio-pugnale. In un caso il pugnale appare trainato al posto dell'aratro; in un secondo è "aggiogato" ad un bucranio, in un terzo, più famoso, due pugnali sono diritti fra le corna dei buoi aggiogati, schema ripetuto più volte con i bucrani isolati cui si aggiungono pugnali con corna all'altezza della lama, del pomo, della punta o della guardia; quest'ultimo caso ha paralleli primari nelle coeve stele sarde. Parimenti buoi al giogo trainano carri a due ruote, strane strutture a scomparti, ma anche mappiformi, ribadendo il forte legame simbolico con i segni della terra (evidenza ancor più marcata con bovidi e bucrani isolati): vi è persino una figura formata da un bovide congiunto a un reticolo mappiforme, con al lato opposto un aratro.

Nello studio simbolico il senso di un segno necessita della comprensione di tutti gli altri che ne compongono l'insieme, in definitiva dell'intero contesto: per questo è difficile trattarne uno separatamente senza fare richiami, senza dare per scontate valenza e relazione sintattica dei segni integrati. Ciò ora vale per le mappe, per le armi e soprattutto per la complessa simbologia del toro-vacca, fra le più antiche e profonde della tradizione neolitica (e paleolitica) con ampia prosecuzione sino alla piena età storica. In estrema sintesi il toro è uranico, sovrano, creatore, fecondatore (alcuni bucrani anche aggiogati raffigurati sul Bego hanno ad esempio le corna a zig zag per alludere al fulmine o alle acque fecondatrici), la vacca è omologa alla terra, alle dee madri, principio ricettivo e gestativo. Di qui il senso di una ierogamia cosmologica, di una completezza simbolica, talora avvalorata dalla stessa ambiguità del bucranio, che può alludere all'uno, all'altro o ambedue gli aspetti.

Il toro è attributo o identificazione di Dyaus El, Enlil, Zeus, Indra, Min, Api e altri, quasi specchi di una concezione originaria (neolitica, calcolitica?) unica o comunque strettamente raffrontabile sullo schema del dio uranico della folgore-toro-fecondatore; le vacche-spose e madri dee della terra e dell'abbondanza sono Ningall, Hathor, Aditi e come attributo la vacca-terra madre compare in innumeri miti e rituali. L'esempio più alto è Indra, lo Zeus indiano, il "toro della terra", il "padrone del campo" e padrone dell'aratro, il dio generatore e vivificante, dio della folgore e della potenza celeste per eccellenza nella religione indù.

Idra, Zeus o Ningall non sono dei alpini del III millennio, ma di certo ci forniscono indicazioni (non certezze), preziose perché univoche e d'ampio raggio, e significati compatibili con le scene alpine; se poi meraviglia vedere vicinanze così strette fra Valcamonica e Monte Bego si rifletta sull'enorme estensione



del fenomeno monumentale del Calcolitico, valido a legare anche manifestazioni del vicino Oriente e si consideri che fra i probabili autori dell'arte del Bego sono le popolazioni pedemontane e padane del basso Piemonte, in relazione con i Remedelliani lombardi.

In sintesi l'arte calcolitica, specie quella non antropomorfa di Valcamonica e Monte Bego, sembra presentare un sistema religioso basato su una relazione armonica fra principi, forze divine primigenie, quali cielo e terra, padre celeste e madre terra, che analogicamente si rispecchia in livelli diversi dell'ordine umano e naturale: una ierogamia cosmologica, essenziale, che trova con buona probabilità il suo riflesso nelle scene di aratura, nell'azione fecondatrice dell'uomo sul ventre fertile della terra. L'associazione al pugnale conferma quanto già dovrebbe essere implicito nella scena agricola: il riferimento è rituale-simbolico e allude all'azione, alla sovranità come all'effettivo rito agricolo, ma ancor più rimanda a una dimensione spirituale, collettiva e individuale, una feconda fertilizzazione-socializzazione del campo-anima sociale e personale; non escluderei al riguardo un prototipo di cerimonialità regale.

Tali testimoni inducono a riflettere su un secondo aspetto, ben attestato, come vedremo, nel I millennio a.C.: le arature sembrano già essere un momento chiave di riti di fondazione, cioè di sacralizzazione di spazi funerari e cerimoniali; mancano al momento attestazioni per gli spazi abitativi ma è già plausibile presupporli.

Di particolare interesse è la citata, probabile ierogamia espressa in una scena del Dos Cui: in una sagoma antropomorfa, tipicamente malfatta, si definiscono due coppie di gambe, l'una inserita nell'arco dell'altra, e una sola, ma spessa, coppia di braccia ad orante; la probabilità di una rappresentazione di accoppiamento è alta e avvalorata dalla stessa connessione all'aratura, (stretta al punto che vi è la sovrapposizione alle corna di uno dei bovidi aggiogati). Nel caso sarebbe l'unico, straordinario, caso calcolitico in Europa.<sup>8</sup>

Va infine evidenziato il particolare valore sacro che il Calcolitico attribuisce al campo arato: a S. Martin de Corleans (Aosta) l'area megalitica è arata con regolarità in senso NE-SW sulla direzione di un precedente allineamento di pali, quindi "seminata" con denti umani e su di essa sono impiantate le strutture tombali e culturali; si tratta evidentemente di un rito di fondazione, di una consacrazione dell'area (Mezzena, 1981). Simili testimonianze sono in Boemia (cul. Jordanov) e in Polonia (cul. Kujavsky), ma si segnalano casi anche in Olanda, Danimarca e Svezia meridionale (Hygen, Bengtsson, 2000) dove tumuli funerari sono impiantati su terreni precedentemente arati; nella stessa Valcamonica il sito cerimoniale di Anvoia si impianta originalmente su una formazione naturale ad onde, che facilmente richiama solchi d'aratura; resti ossei umani sul fondo del paleosuolo fanno poi sospettare qualcosa di simile al rituale attestato ad Aosta (Fedele, 1995).

I contesti archeologici ben si accordano con la simbologia rupestre: se ne ricava un quadro di sacralità connessa all'aratura, un'azione concepita ben al di là della sua valenza economica, traducendo analogicamente moduli tipici dei culti cosiddetti "agrari"; culti imperniati nel ciclo naturale, corrispondente e emanazione dell'ordine divino, ciclo di vita, morte e rinascita attraverso la preparazione del terreno, la semina (assimilata ad una ierogamia) quindi la nascita, lo sviluppo (la vita), la raccolta (la morte) e la nuova preparazione (la rinascita).

Questa concezione di massima appare già neolitica, nel quadro che semplicisticamente possiamo riferire al culto della Grande Madre; il Calcolitico presenta una rottura sulla concezione precedente, o meglio sarebbe dire un'integrazione rivoluzionaria: con uno slogan direi che lo scettro olimpico dalla Grande Madre passa al Grande Padre, con la valorizzazione di tutti i suoi caratteri e attributi per un universo più uranico e virile, in cui lo ctonio e il femminile assumono una posizione subordinata. Il Calcolitico è l'età iniziale della metallurgia, della ricerca, estrazione, lavorazione e commercio del metallo, l'età in cui prende campo la guerra (villaggi fortificati) e il guerriero (armi nei corredi), in cui scambi e spostamenti di gruppi e popoli sono più intensi e dove la tecnologia si sviluppa mirabilmente, in cui oltre la metallotecnica si affermano due grandi strumenti, il carro e, appunto, l'aratro. Tutte queste attività sono prerogative dell'uomo, del maschio, il cui ruolo intraprendente e trasformatore viene esaltato; la concezione religiosa, senza voler far riduzionismo, sembra accordarsi a questa nuova situazione e la riflette. In buona misura sta nascendo il mondo moderno, cioè il protostorico, con quella rottura (quanto traumatica?) rispetto alla concezione antica.

L'aratro è il nuovo formidabile strumento che incrementa esponenzialmente estensione e resa agricola: agricolo significa fertilità, fecondità, generazione e rigenerazione, base essenziale, vitale per la comunità; il rimando ierogamico, in primis, e tutta una sacralità simbolica-rituale sono già impliciti nelle espressioni rupestri calcolitiche, con un processo analogico tipico della concettualità antica e l'interesse appare focalizzato su tale risvolto religioso. Le espressioni successive, in nuce, seguono questo solco, lo rinnovano e ampliano forse, come vedremo con le immagini dell'età del Ferro.



### La fase recente: l'età del Ferro

Le scene d'aratura, apparentemente trascurate per un lungo tratto fra Bronzo Medio e Ferro iniziale, tornano in campo con evidenza a partire dall'VIII o VII sino attorno al V sec. a.C., nell'epoca in cui gli influssi golasecchiani e villanoviano-etruschi sono evidenti nell'arte camuna.

Si tratta di scene più descrittive e dettagliate come tipico della fase: la proporzionalità complessiva delle figure è più realistica e di regola figurano l'aratore con la frusta, il conduttore, spesso gli zappatori, in un caso il seminatore. Al giogo (così come al traino dei carri) compaiono esclusivamente equidi, probabilmente muli, e più evoluto è il tipo di strumento (ad esempio presenza del manico della stiva, anche se dubbia è la figurazione di vomeri in ferro, che farebbero dello strumento un vero aratro da dissodamento: Forni, cit.).

Le scene compaiono ora quasi solo sul medio versante destro (unica eccezione a Naquane R.99) fra Coren-Le Crus (n.2), Bedolina (n.1) e Seradina (n.5 di cui ben 4 sulla R.12), quindi in aree non considerate nella fase antica quasi a volersi distinguere nel momento in cui si riattiva la stessa espressione simbolica e mentre le vecchie arature sono circondate da altri soggetti, per lo più armati ma anche oranti. Per inciso tale ripresa nel Ferro di un soggetto calcolitico rientra in un fenomeno vasto che vede nel I millennio ricollegarsi a siti e località del III mill. (vedasi sul piano archeologico Poggiani Keller, 2002 e 2004), come a testimoniare una continuità che dalla media età del Bronzo era stata relativamente oscurata<sup>9</sup>

Fra le associazioni più indicative abbiamo, oltre gli onnipresenti guerrieri, il cane e un tipo di antropomorfo disarmato, con le braccia volte in basso: ambedue soggetti indiziati di valenze infere, funerarie; secondariamente si trovano busti, scene di caccia al cervo, elementi topografici e in un caso (Bedolina R.17) un segno ovale con peduncolo (altrove a corredo di figure femminili, a Naquane R.1 e Zurla R.33, in cui potremmo riconoscere un seme germinato, quale immediato simbolo di fertilità). A Naquane R.99 abbiamo un aratro, senza animali aggiogati né aratore, a fianco di capanne; a Le Crus R.39 (Sansoni, Gavaldo, 1995) troviamo un aratro senza animali ma condotto dall'aratore e vicino a mappe topografiche calcolitiche e dell'età del Ferro.

Ma le scene più significative sono le tre di Seradina I (R.8, 12) con figure in accoppiamento, subito dietro l'aratore: in esse la donna, con la zappa in mano, si unisce all'uomo nella "posizione del Toro" e in un caso la coppia è seguita da un seminatore con le braccia ad U rovesciata, postura che si ripete in un nugolo di casi sia nella R.12 come nell'aratura di Bedolina R.17. Si tenga presente che le tre scene sono su tre rocce vicine, approssimativamente in linea, con le figure con braccia ad U rovesciata in posizione intermedia (a S-E della scena della R.12, in cui compaiono altre scene d'aratura, e a N-O delle altre due).

La cerimonialità di queste figurazioni appare indubbia, per cui vanno considerate ierogamiche, cioè unioni sacre, rituali; possiamo ricavarne una valenza legata alla sfera agricola, ma con indicatori inferi o funerari.

I raffronti iconografici sono di due tipi: a) con l'arte rupestre scandinava, distante anche se più o meno coeva<sup>10</sup>; b) con le espressioni d'ambito alpino-italico: quella alquanto enigmatica dell'arte delle Situle, manifesta in un areale che copre anche le Alpi centrali (fra VIII e VI sec.), e quella vascolare e plastica del mondo greco italico, con un contatto meno diretto, ma esistente, che traduce un mondo mitico e rituale ora abbastanza conosciuto.

I riferimenti più stretti sono nell'arte delle Situle, di emanazione etrusca, ma sincretistica nel suo proporsi in ambiti diversi, dalla sloveno, al retico, all'atesino, al golasecchiano. Le arature vere e proprie raffigurate sono ben cinque, tutte su situle frammentarie<sup>11</sup> e in tre casi vi si affianca una ierogamia (a Sanzeno, Montebelluno e Nezakcij): quest'ultima, sempre nel registro superiore, è un'unione cerimoniale vista la presenza di figure umane associate in atteggiamento ieratico e la copertura della donna con un corpetto (presente anche nelle coppie del frammento di Brezje e nello specchio di Castelvetro); le arature sono invece presenti nel registro basso accompagnate da teorie di animali selvatici (un cervo, un uccello acquatico, capridi e in due casi da un personaggio che spinge un equide).

Senza affrontare qui la complessa *quaestio* interpretativa va sottolineata la stretta relazione rituale fra ierogamia e aratura che quest'arte esprime in parallelo con le scene rupestri di Seradina I: considerando anche la vicinanza cronologico-geografica, in specie fra Valcamonica e Val di Non (Sanzeno), si può ipotizzare uno stesso significato di fondo, pur con varianti, fra l'espressione rupestre e quella su situla. Quest'ultima esprime un carattere più aulico, aristocratico, elitario, mentre le scene rupestri, pur rientrando, in parte, in una visione aristocratica, marcano un tono più consono alla tradizione "popolare" e per questo forse più diretto ed essenziale; ambedue mostrano lo stesso fondo concettuale e la stessa sacralità simbolica.

In ambito italico convergono altre testimonianze non dissimili. La più antica è un pendente di bronzo campano (IX sec. con aggiunte nel VI sec.) con numerose anatre e sul disco inferiore quattro figure



stanti su barchette a doppia protome ornitomorfa (uccello acquatico) rivolte al centro, verso una coppia di buoi aggiogata al solo timone; davanti e dietro gli animali compare una figura femminile con seni in evidenza. La valenza funebre e rituale è confermata dall'atteggiamento delle figure femminili (riconoscibili per gli orecchini) su barchetta, con un braccio volto sulla testa e uno sul fianco: l'attitudine piangente di deplorazione funebre.

Vi è quindi il pezzo più significativo: il carrello di Bisenzio (VIII sec.), oggetto di corredo funerario "regale" con una complessa iconografia plastica: scene di duello e di caccia, anatre, scimmie, una scena d'aratura a traino bovino e due coppie, uomo-donna e uomo-donna con bambino, il primo armato e la seconda sorreggente un vaso sulla testa; la seconda coppia mostra un contatto sessuale con la mano sinistra dell'uomo sul seno della donna e la mano destra di lei sul pene dell'uomo: un contatto simbolico, ritualizzato, omologo alle più esplicite ierogamie rupestri o sulle situle e il collegamento con l'aratura è ribadito dalla posizione sul lato contiguo. M. Torelli (1997) fa una puntuale e acuta analisi socio-simbologica dell'insieme giungendo a identificare i momenti salienti-emblematici del rango e dell'ideologia italici nelle varie scene: la coppia rappresenterebbe il pater familias-rex e Marte nella funzione guerriera, iniziatica e agricola (produttiva), unito alla mulier-regina, Ops nel ruolo di conservatrice e domina domestica (con risvolti inferi); l'aratura è il lavoro produttivo e atto di fecondazione della terra ma è anche operazione liminare fra le forze della natura (Selvans) e quelle del mondo umano (Culsans-Ianus) e fra queste e la dimensione infera, dove il seme come le spoglie del defunto deve essere posto se si vuole rigenerazione, perché il ciclo di morte e rinascita abbia completamento; è il mito di Kore-Persefone, valido per i cereali di Demetra come per le anime dei defunti, la "gente di Demetra"<sup>12</sup>. Nello stesso senso ierogamico M. Torelli (cit.) interpreta le statuette femminili miniaturistiche nelle prime tombe laziali (X-XI sec.): statuette di offerenti nel corredo di cinerari ad urna-capanna, viste come immagini di coniuge (uxor), presenza ipotizzabile come doppia ierogamia terrestre e oltremondana, anche sulla scorta di esempi greci ed orientali relativi ad Astarte e soprattutto sulla scorta del mito ierogamico di Numa (Plutarco 4, 8), il "fondatore degli istituti religiosi". In tal senso vengono lette anche le coppie su coperchio di cinerario da Pontecagnano, da Chiusi e da Montescudaio (VIII sec), oltre ad altre immagini fittili da corredi tombali. Lo stesso autore vede in contesto funerario anche il doppio accoppiamento dell'oinochos di Tragliatella, a fianco del labirinto e del lusus troiae di due cavalieri, interpretati come il defunto e l'erede; nel significato della scena c'è sicuramente anche altro: iniziazione e una sottile simbologia imperniata sul labirinto, luogo iniziatico di prova, morte e rinascita, con rimandi a quanto sottende lo stesso mistero agrario e i suoi simboli come l'aratura. Accenno al riguardo ad alcune analogie fra questa scena, sagomata sul mito di Arianna e Teseo e talune figurate sulle situle, mostranti una figura femminile "offerente" al fianco delle coppie in unione, la sfilata di armati, inclusi i cavalieri, o la presenza di animali selvatici e di uccelli (anche sugli scudi dei cavalieri); inoltre analoga è la destinazione funeraria. Una linea analogica collega l'atto sessuale e il suo frutto, il mistero agrario e il generativo umano, l'unione feconda degli opposti, lo stesso rapporto fra vita e morte: l'organo maschile, come il vomere, prepara, risveglia la fertilità della donna, della mulier più volte assimilata al campo, al solco arato a Roma e in Grecia; la si prepara ad accogliere il seme, immesso nel buio del suo ventre, come nel buio della terra è immesso il seme vegetale perché generi il frutto, e come nella terra è reimmesso l'uomo alla fine del suo ciclo. "E' la terra che procrea tutti gli esseri, li nutre e poi li riceve nuovamente come germe fecondo" afferma Eschilo e i sacerdoti di Dodona declamano Zeus grazie a cui "la terra ci dona i suoi frutti. Noi la chiamiamo giustamente nostra madre" (Pausania), chiarendo che l'analogia è cosmologica, che la ierogamia archetipale è fra Cielo e Terra, Urano e Gea, Cronos e Rea, Zeus ed Era e le sue amanti, e ad un diverso piano fra Ade, dio degli inferi, e Kore-Persefone che ogni primavera rinasce dalla terra coltivata<sup>13</sup>.

Gli oggetti analizzati sembrano quindi manifestare un valore di fertilità, di culto agrario con risvolti d'ordine sociale, connesso a un più ampio quadro simbolico sacrale: ad es. l'insistenza sugli uccelli acquatici, così tipica delle tarde fasi dell'età del Bronzo e di quelle del Ferro, indizia verso simboli dell'anima o psicopompi in connessione al funerario. Fertilità, generazione sessuale e senso funerario ruotano dunque attorno al simbolo dell'aratura, così come l'elemento guerriero, marziale, nelle armi e nel duello: tutto codificato, ritualizzato come ben confermano le posture e talora, specie sulle situle, l'accento sul processionale, il sacrificale e il banchetto. Sottolineo di nuovo che nelle sue grandi linee questo è il mondo sotteso a tutte le manifestazioni analizzate e vedremo che il suo raggio è ben più ampio: l'espressione rupestre camuna rappresenta una variante regionale con le sue peculiarità e tradizioni, ma molto risente di influssi esterni, con una leadership villanoviano-etrusca soprattutto.

Analizziamo brevemente gli altri esempi italici, su cui abbiamo luce dalle fonti scritte: in primis i riti di





fondazione. L'esempio più illustre è nella fondazione della Roma quadrata da parte di Romolo, riferita in dettaglio da più autori<sup>14</sup> e ultimamente confermata dagli scavi di A. Carandini (2002) all'VIII sec; le fonti parlano di rito etrusco dettagliando particolari come la struttura dell'aratro, il vomere di bronzo, il cinctus Gabinus<sup>15</sup> indossato da Romolo, il suo percorso antiorario attorno al Palatino, l'aggiogatura di un toro bianco all'esterno dell'area delimitata e di una vacca bianca all'interno, la cura con cui i blocchi mossi dal solco sono posti all'interno dell'area e come su tale linea venga costruito il muro; all'altezza delle porte l'aratro è sollevato e infine gli animali sono sacrificati e il conditor rivolge una preghiera a Marte e a Vesta.

Le implicazioni di questo rito etrusco sono simbolicamente profonde e giustamente D. Briquel lo ritiene "veicolo di idee estremamente arcaiche": vi è la premessa fondamentale dell'*auspicium* (il consenso divino attraverso il volo degli uccelli nel *Templum* celeste) e l'escavazione del *Mundus* (la cavità con offerte al centro della futura città, *umbilicus mundi* che mette in relazione con gli dei inferi e celesti), l'orientamento ideale sui punti cardinali e lo statuto particolare dell'area civile, all'interno del *pomerium* (*ager effatus et liberatus*, opposto all'area esterna, naturale)<sup>16</sup>. L'aratura è emblema di tutto il complesso rituale, *pars pro toto*, come appare in una serie di reperti: come nel gruppo bronzeo etrusco dell'aratore di Arezzo (fine V sec.), con buoi al giogo e aratore in tunica e pelle animale (celebrante più che contadino), originariamente connesso a una statuette di Minerva; vista anche l'ubicazione presso la cinta dell'antica *Arretium* si suppone la valenza di fondazione, ma vi è anche idea di una relazione col mito di Tagete, il *puer senex* emerso da un solco d'aratro per svelare la divinazione, l'*etrusca disciplina*; Minerva inoltre, dea dell'ingegno, tutelare degli strumenti artigiani, è considerata anche inventrice dell'aratro. Modellini votivi di aratri in bronzo sono stati rivenuti in due ripostigli a Talamone: il primo probabilmente connesso alla fondazione del tempio (III sec.), il secondo al centro di una struttura ovale (II sec.) di carattere culturale.

Chiaramente riferibili al rito di fondazione romano sono anche numerose monete celebranti la fondazione di colonie<sup>17</sup>; il rilievo marmoreo di Aquileia (I sec.), con magistrati che seguono un aratore in toga; un cippo confinario da Capua con l'iscrizione "per ordine dell'imperatore Cesare dove era stato spinto l'aratro" (I sec.); le tavole bronzee da Ossuma (presso Siviglia) dove citando la *lex Ursonensis* si vieta di portare o seppellire defunti "in un villaggio o in una colonia attorno a cui sia stato tracciato (un solco) con l'aratro"<sup>18</sup>. Ma tracce dello stesso rito si rinvengono anche nel mondo greco: nell'Iliade si accenna al solco su cui è sorta Ilio, cenno assai significativo vista la probabile arcaicità del passo.

Infine dobbiamo considerare la serie delle urnette funerarie etrusche raffiguranti l'eroe con l'aratro (II-I sec. a.C.)<sup>19</sup>. L'eroe, generalmente nudo, con o senza scudo, combatte contro guerrieri (Musei di Heidelberg e Volterra), in un caso contro una donna armata di sgabello (Perugia) e nell'esempio più aulico è paludato, assiso su un'ara, come per difendere da figure armate una donna e un bambino. (urnetta perduta del Reissmuseum di Mannheim). L'interpretazione è incerta: poco convincente quella che vi vede Echeto, l'eroe "contadino" che combatte con l'aratro contro i Persiani a Maratona, come nel dipinto della Stoà Pecile di Atene (Pausania I 15-3; I 32,5), e Clitennestra (figurata con sgabello) mentre più verosimile è un soggetto di tradizione etrusca su modello formale greco. I. Domenici (cit.) vi vede la pertinenza con la sfera di Selvans, il dio protettore del tular, dei confini, Selvans tularia, come il pater Silvane tutor finium di Orazio (Ep. 2.22) e tale ipotesi ben si adatta all'urnetta di Mannheim, così come richiamano anche due più antichi bronzetti di Selvans (IV-V sec.) con probabili aratri in mano. La connessione al funerario nel senso dell'estremo tular da salvaguardare con la sacralità dello strumento agricolo è coerente in tale insieme<sup>20</sup>.

### Considerazioni conclusive

Questa lunga carrellata non esaurisce la tematica delle arature e delle ierogamie, tanto meno dei culti agrari. Essa fa il punto sulle relative espressioni rupestri e i principali raffronti in ambito alpino e italico, tasselli importanti in un quadro però più vasto, che parte dai testimoni basilari del Vicino Oriente e dell'Ellade e chiude con i residui tradizionali dai quattro angoli d'Europa.

Tasselli importanti comunque, perché precisano su ritualità e valenze simboliche che ebbero un ruolo centrale nella concettualità degli ultimi tre millenni a.C. L'arte rupestre chiarisce non poco il momento formativo calcolitico, erede e innovatore rispetto a quello neolitico, e mostra quanto le successive manifestazioni protostoriche siano sul suo solco.

Emergono infatti linee che in sostanza sembrano congiungere espressioni distanti millenni, e ciò probabilmente avviene perché sono linee semplici, forti, profondamente radicate, direi quasi scontate per la mentalità antica, per come la stiamo riscoprendo: una mentalità che legge la realtà con esperienza e concretezza, che la traduce analogicamente, cioè simbolicamente, per determinare norme, riferimenti assoluti, esemplari, cioè divini.

Come esprime Eliade "l'agricoltura è innanzitutto un rituale" nello spazio della terra, della vegetazione e





del ciclo cosmico stagionale. Vi è solidarietà fra donna-Terra madre-campo-solco arato e fra uomo-cielo-fenomeno atmosferico-atto del contadino, fra solco e vulva così come fra vomere e fallo, fra seme e sperma. Il lavoro agricolo è un atto generatore e logicamente rimanda alla sessualità, all'atto generatore umano, è l'arat-amat della lirica latina, vissuta in sintonia con il modello naturale-divino, quindi ritualizzato e ierogamico. Un'ampia casistica fenomenologica parla in tal senso e giudichi il lettore se l'arte rupestre camuna, del Monte Bego e scandinava, se l'arte delle situle o la plastica italica danno indicazioni diverse. Certo molto sfugge e ci vuol prudenza nel leggere i dati, ma l'impostazione di fondo appare chiara ed è coerente con il contesto delineato.

### Bibliografia di riferimento

- Anati E. 1979, **Evolution et style de l'art rupestre du Val Camonica**, Capodiponte
- Anati E., 1982, **Luine, collina sacra**, Capodiponte
- Anati E., 1983, *Züschen (Kassel) e Anderlingen (Hannover), Germania: rilevamento e studio dei complessi megalitici*, in **BCSP. Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici**, 20, pp. 132-135
- Anati E., Cittadini t., Daudry D., Pellissier E., 1976, *Arte rupestre presso Valtournanche (Val d'Aosta)*, in **BCSP. Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici**, 13-14, pp. 203-208
- Bengtsson L. (cur.), 1995, **Arkeologisk rapport 1 – Archaeological report 1**, Vitlycke
- Bengtsson L. (cur.), 2003, **Arkeologisk rapport 6 – Archaeological report 6**, Vitlycke
- Briquel D., 2003, *La leggenda di Romolo e il rituale di fondazione delle città*, in Carandini A., Cappelli R. (cur.), 2003, **Roma, Romolo, Remo e la fondazione della città**, Milano, pp. 39-44
- Carafa P., 2003, *Il solco primigenio e le mura*, in Carandini A., Cappelli R. (cur.), 2003, **Roma, Romolo, Remo e la fondazione della città**, Milano, pp. 272-277
- Carandini A., Cappelli R. (cur.), 2003, **Roma, Romolo, Remo e la fondazione della città**, Milano
- Casini S. (cur.), 1994, **Le pietre degli dei. Menhir e stele dell'età del Rame in Valcamonica e Valtellina**, catalogo della mostra, Gorle
- De Lumley H., 1996, **Le rocce delle meraviglie. Sacralità e simboli nell'arte rupestre del Monte Bego e delle Alpi Marittime**, Milano
- Dominici I., 2001, *L'eroe con l'aratro. A proposito di un'urnetta etrusca inedita di Heidelberg*, in **Archäologischer Anzeiger**, 2001-Heft 1, Berlin, pp. 79-90
- Dufrenne R., 1997, **La Vallée des Merveilles et les mythologies indo-européennes. Essai d'interprétation des gravures rupestres de la région du mont Bego**, Capodiponte
- Fedele F., 1995, **Ossimo 1. Il contesto rituale delle stele calcolitiche e notizie sugli scavi 1988-95**, con un contributo di Miria Mori Secci, Gianico
- Fedele F., Fossati A., Marchi E., 2001, *Ceremonial Site of Anvoia: New Copper Age Statue-menhirs at Ossimo, Valcamonica*, in AA.VV., **Archeologia e arte rupestre. L'Europa-le Alpi-la Valcamonica**, atti del II Convegno Internazionale di Archeologia Rupestre, Darfo-Boario-Terme 2-5 Ottobre 1997, pp. 271-273
- Forni G., 1989, *Le più antiche evidenze dell'introduzione di vomeri d'aratro e di altri strumenti agricoli come documento di evoluzione della metallurgia in Italia*. in AA.VV., **La siderurgia nell'antichità. Valcamonica Symposium**, atti del 1°Symposio Valle Camonica, 1998, Varese
- Forni G., 2001, *Tipi di attiraglio, sistemi di aratura, generi di carraggio, prima e dopo la rivoluzione del Ferro in ambito alpino. Alle origini dell'aratro e del carro alpini. Un'analisi paleo-tecnologica*, in **Archeologia e arte rupestre. L'Europa – Le Alpi – La Valcamonica**, atti del secondo Convegno internazionale di archeologia rupestre (2-5 ottobre 1997 Darfo Boario Terme), Milano 2001, pp. 95-104.
- Fossati A., 1994, *Scene d'aratura* in S. Casini (cur.), **Le pietre degli dei. Menhir e stele dell'età del Rame in Valcamonica e Valtellina**, catalogo della mostra, Gorle, pp. 131-134.
- Gavaldo S., 2004, *Gli antropomorfi schematici della Roccia 1 di Grevo*, in Marretta A., Solano S. (cur.), **Grevo, alla scoperta di un territorio fra archeologia e arte rupestre**, pp. 14-17
- Hygen A.S., Bengtsson L., 2000, **Rock Carvings in the Borderlans (Bohuslän and Østfold)**, Borås
- Mailland E., 2004, *L'età del Ferro in Valcamonica: nuove acquisizioni dalla R. 29 di Foppe di Nadro*, in AA.VV., **Foppe di Nadro sconosciuta**, atti della 1° Giornata di Studio sulle Incisioni Rupestri della Riserva Regionale di Ceto, Cimbergo, Paspardo, 26 Giugno 2004, in stampa (cit. per cortesia dell'autrice)
- Marretta A. et al., 2003, *Campo archeologico 2002. Relazione preliminare* in **BC. Notizie, (Notiziario del Centro Camuno di Studi Preistorici)**, maggio 2003, Capodiponte, pp. 21-30.
- Marretta A., 2004, *Statue-stele dell'età del Rame a Campolungo di Cedegolo*, in Marretta A., Solano S.



- (cur.), **Grevo, alla scoperta di un territorio fra archeologia e arte rupestre**, pp. 107-135.
- Mezzena F., 1998, *Le stele antropomorfe nell'area megalitica di Aosta*, in AA.VV., **Dei di pietra. La grande statuaria antropomorfa nell'Europa del III millennio a.C.**, catalogo della mostra, Museo Archeologico di Aosta 19 Giugno 1998-15 Febbraio 1999, Milano, pp.90-127
- Milstreu G., Pröhl H. (cur.), 1996, **Dokumentation och registration av hållristningar i Tanum – Documentation and Registration of Rock Art**, n° 1 Asperberget, Tanumshede
- Milstreu G., Pröhl H. (cur.), 1999, **Dokumentation och registration av hållristningar i Tanum – Documentation and Registration of Rock Art in Tanum**, n° 2 Fossum, Tanumshede
- Piombardi D., 1987-1988, **Le figure di aratura nelle incisioni rupestri della Valcamonica**, Tesi di laurea, Università Cattolica, Milano a.a. 1987-1988.
- Piombardi D., 1994, *Cinque nuove scene di aratura nelle incisioni rupestri della Valcamonica*, in **Notiziario Archeologico Bergomense**, 2, pp. 217-222.
- Poggiani-Keller R., 2002, *Il sito con stele e massi-menhir di Ossimo-Pat in Valcamonica (Italia): una persistenza di culto tra età del Rame ed età del Ferro?*, in Zemmer-Plank L. (a cura di), **Kult der Vorzeit in den Alpen / Culti nella preistoria delle Alpi**, Bolzano, pp. 377-389
- Poggiani-Keller R., 2004, *Santuari megalitici dell'età del Rame in corso di scavo in Valcamonica. Un confronto per Campolungo di Cedegolo*, in Marretta A., Solano S. (cur.), **Grevo, alla scoperta di un territorio fra archeologia e arte rupestre**, pp. 137-144
- Sansoni U., 1977, **Le figurazioni umane a grandi-mani nella problematica magico-religiosa delle incisioni rupestri della Valcamonica (con introduzione metodologica)**, Tesi di laurea, Università degli Studi di Bologna, a.a. 1976-1977
- Sansoni U., 1979, *Note sullo studio del simbolismo nell'arte rupestre*, in AA.VV., **The Intellectual Expression of Prehistoric Man: Art and Religion**, atti del III Valcamonica Symposium, Capodiponte-Milano, pp. 439-445
- Sansoni U., 2003, *Incisioni rupestri camune*, in AA.VV. **La lingua e i linguaggi dell'arte**, atti del 75° Congresso Internazionale della Società Dante Alighieri, Bergamo 27-29 Settembre 2001, Roma, pp. 120-152
- Sansoni U., Gavaldo S., 1995, **Pià d'Ort. La vicenda di un santuario preistorico alpino**, Capodiponte
- Sansoni U., Gavaldo S., 1997, *Campi archeologici 1996, Campanine di Cimbergo, Berzo-Saviore (Valcamonica)*, in **B.C.-Notizie (Notiziario del Centro Camuno di Studi Preistorici)**, marzo 1997, Capodiponte, pp. 14-16
- Sansoni U., Gavaldo S., Gastaldi C., 1999, **Simboli sulla roccia. L'arte rupestre della Valtellina centrale dalle armi del Bronzo ai segni cristiani**, Capodiponte
- Sansoni U., Marretta A., 2004, *Le stele di Campolungo, il frammento di Nadro e le nuove scene di aratura di Campanine e Foppe di Nadro*, atti del Convegno, Brescia, Settembre 2004, in stampa
- Schwarz A., 1979, *La dimensione verticale dell'androgino immortale*, in AA.VV., **The Intellectual Expression of Prehistoric Man: Art and Religion**, atti del III Valcamonica Symposium, Capodiponte-Milano, pp. 79-89
- Torelli M., 1997, **Il rango, il rito e l'immagine. Alle origini della rappresentazione storica romana**, Milano

#### Didascalie

- Fig. 1. Valcamonica, Campanine R8. Rilievo generale della superficie (*Rilievi Dipartimento Valcamonica e Lombardia del CCSP*).
- Fig. 2. Valcamonica, masso di Bagnolo 2 (da Casini S. cur., 1994).
- Fig. 3. Valcamonica, masso di Bagnolo 1 (da Casini S. cur., 1994).
- Fig. 4. Valcamonica, masso di Ossimo 8 (da Casini S. cur., 1994).
- Fig. 5. Valcamonica, masso di Ossimo 7 (da Casini S. cur., 1994).
- Fig. 6. Valcamonica, Foppe di Nadro R.44 (*Rilievi Dipartimento Valcamonica e Lombardia del CCSP*).
- Fig. 7. Valcamonica, Campanine R.40 A. Rilievo della superficie e particolare con la scena di aratura (*Rilievi Dipartimento Valcamonica e Lombardia del CCSP*).
- Fig. 8. Valcamonica, Foppe di Nadro R.22.
- Fig. 9. Valcamonica, Dos Cui. Scena di aratura associata con un pugnale calcolitico (*Rilievo Dipartimento Valcamonica e Lombardia del CCSP*).
- Fig. 10. Monte Bego (Francia). Scene di aratura tra bucrani e pugnali (da De Lumley, 1996).
- Fig. 11. Monte Bego (Francia). Tavola delle associazioni tra scene di aratura, pugnali e bucrani (da De



Lumley, 1996).

Fig. 12. Valcamonica, Dos Cui. Scena di aratura in associazione a probabile ierogamia.

Fig. 13. Valcamonica, Le Crus R.39.

Fig. 14. e 15. Valcamonica, Seradina R.8B e 12. Scene di aratura associata a ierogamia.

Fig. 16. Bohuslän (Svezia). Rilievo da Stenbacken, Tanum n° 193 (da Bengtsson cur., 1995)

Fig. 17. Bohuslän (Svezia). Rilievo da Aspeberget (da Hygen A.S., Bengtsson L., 2000)

Fig. 18. Rilievo del fregio della situla di Sanzeno.

Fig. 19. Rilievo del secondo e terzo registro del fregio della situla di Montebelluno.

Fig. 20. Pendente campano.

Fig. 21. Sviluppo della decorazione e dettaglio dell'aratura del "carrello" di Bisenzio.

Fig. 22. Sviluppo del fregio dell'*oinochoe* di Tragliatella.

Fig. 23. L'eroe Trittolemo, al centro con l'aratro, riceve il dono del grano da Demetra. E' un momento del mito di Demetra rievocato nei Misteri eleusini.

Fig. 24. Moneta di Alessandro di Macedonia (336-323). Sul recto testa di Ercole, sul verso Zeus Aethophoros con aquila e aratro.

## Note

<sup>1</sup> Si vedano in particolare i dettagliati lavori di G. Forni (1989, 2001), D. Piombardi (1988) e A. Fossati (1994). Si rimanda a loro per l'analisi tecnico-funzionale.

<sup>2</sup> In seguito agli scavi in località Pat a cura di R. Poggiani Keller (Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia), non ancora pubblicati, la scopritrice parla di diverse nuove scene di aratura, di cui una soltanto esposta nella mostra tenutasi a Milano nell'inverno 2003 (sede della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia). Altre 5 nuove immagini calcolitiche sono emerse dall'area di Foppe di Nadro e Dos Cui (Sansoni, Marretta, 2004). Si ringrazia la dott.ssa Elena Mailland per la segnalazione di una ulteriore scena di aratura, incompleta e in relazione con raffigurazioni topografiche, sulla R.29 oggetto della sua tesi di Laurea (cfr. Mailland, 2004). In totale siamo di fronte a 28 arature calcolitiche note più un numero imprecisato da Pat.

<sup>3</sup> Il caso dell'*uomo del Similaun*, che ha spostato indietro di mezzo millennio l'inizio del Calcolitico alpino, dovrebbe rendere tutti più prudenti. Anati cita a confronto le istorizioni sulle lastre tombali del tardo Neolitico centro-europeo di Züschen, con bovini schematici al traino di carri e strutture non chiare (forse epici).

<sup>4</sup> Ricordo che i latini misuravano la durata della gestazione con i mesi lunari, contandone 10 e si suppone un computo analogo per altri popoli protostorici.

<sup>5</sup> La composizione del Capitello dei due Pini è la più anomala dell'intero insieme per il rovesciamento di posizione fra pugnali ed alabarde, cui si aggiungono nella porzione inferiore della parete rocciosa 12 antropomorfi, canidi, cervidi, un'altra coppia di alabarde, tracce di una volta e nel punto più basso un cosiddetto "sole a 3 raggi".

Se le linee parallele si riferiscono a solchi d'aratura, è probabile che tutto quanto compare al di sotto si riferisca al mondo infero. Nel mito i cervi (nella composizione anche il palco di corna) e i cani avranno un ruolo con connotazioni infere e sulla stessa linea vanno notate le inversioni di posizione e la collocazione di tre antropomorfi cruciformi oltre alla collocazione dell'unica figura a grandi mani (simbolo di potenza magico religiosa: Sansoni 1977, 1979) più bassa fra due altri antropomorfi: questa terna sembra speculare e contraria a quelle con l'antropomorfo centrale "solare" della stele Cemmo 3 (fase A), Ossimo 7, 9 e 8 (quest'ultima stele presenta 4 figure sulla linea alta). Non si può escludere una sorta di prefigurazione di Ade con il suo corteggio simbolico, questo non così dissimile però da quello del mondo "solare". Vedremo come tale possibile valore infero rientri fortemente nella concezione agraria e si ricordi anche la specularità nel mito protostorico fra dei superiori ed inferi (ad es. Zeus/Ade, fratelli nella cosmologia greca).

<sup>6</sup> Questa serie di raffigurazioni permette diverse ipotesi e dà una certezza: arature e linee-solco sono elementi simbolici primari che trovano una stretta relazione con i pugnali, orientati in orizzontale come le stesse arature e linee.

<sup>7</sup> Si ritiene che l'orante, figura di universale diffusione, assuma convenzionalmente una posizione rituale di adorazione, preghiera, con una specularità geometrica relazionabile ad una simbologia cosmologica o comunque sacra di grande profondità, quasi archetipica (Schwarz, 1979 e Sansoni, 1977, 1979)

<sup>8</sup> In vicinanza del Dos Cui, sulla R.27 Foppe di Nadro vi è una seconda famosa scena di accoppiamento con la figurazione dell'atto e del frutto dello stesso, la donna con il ventre gravido (scena attribuibile al Bronzo Tardo); sempre a Foppe di Nadro sulla R.6 è una terza scena, dell'età del Ferro, con un posizionamento del tutto simile a quello del Dos Cui. L'ultima finora nota, di fattura etruschizzante, è emersa a Zurla nel 2003 (Sansoni, Marretta, 2004): la coppia, nella posizione del Toro, si associa a un guerriero e a un mappiforme (media età del Ferro).

<sup>9</sup> Un particolare testimonia l'attenzione nell'età del Ferro per le scene d'aratura più antiche: impronte di piedi, attribuibili alla fase centrale del I millennio a.C., sono incise volutamente a fianco delle antiche scene agricole sia al Dos Cui che a Foppe di Nadro, che a Campanine. Tale fenomeno, a ben vedere, si esende a tutte le scene antiche, che spesso vengono letteralmente contornate da figure dell'età del Ferro.

<sup>10</sup> Nel Bohuslän (Svezia) sono state rinvenute almeno 12 scene d'aratura, cui si aggiungono numerosi aratri, presenti anche nel vicino Østfold (Norvegia). L'ambito cronologico è quello dell'età del Bronzo nordica (1800-500 a.C.), con indicazioni per le fasi avanzate, coeve all'antica età del Ferro centroeuropea.

Le associazioni più tipiche sono con antropomorfi oranti, carri a 4 ruote, imbarcazioni, ma figurano anche dischi, impronte di piede, scene di caccia, guerrieri e diversi altri segni.

La valenza culturale è marcata dai contesti scenici e dai paralleli con le arature rituali e le deposizioni di aratri nell'area nordica, presso e sotto i tumuli funerari (Hygen, Bengtsson, 2000; Milstreu, Pröhl cur, 1996, 1999; Bengtsson (cur), 1995, 2003). Sulle arature scandinave è in corso uno studio dettagliato, per cui mi limito qui a queste poche note.



<sup>11</sup> Arature sono figurate su due frammenti da Nezakcij, e un contadino con aratro sulla spalla, nell'atto di pungolare un bue, è anche nel terzo registro della situla completa della Certosa a fianco di un probabile banchetto con suonatori, sotto una processione rituale di sacrificio (2° registro) e una sfilata militare (1° registro).

<sup>12</sup> Le anime (del defunto stesso, degli antenati) sono probabilmente simboleggiate nelle anatre o altri uccelli acquatici, onnipresenti nella figurazione funeraria (e non) dal Bronzo tardo al pieno Ferro europeo, dalle Urnenfelder, ad Hallstatt, al mondo villanoviano-italico-etrusco, all'arte rupestre camuna e scandinava.

<sup>13</sup> Nel mito greco Demetra, la dea che dona a Trittolemo l'aratro, si unisce con Iasione su un campo tre volte arato e ne nasce Pluto (la "ricchezza"): Demetra è la dea-madre dei cereali, è Terra-Madre (Dâ-Mâter) e solco arato, è la Grande Dea agricola e in quanto tale è opposta ad Artemide, dea del mondo naturale e selvaggio. Iasione è identificabile con un Titano o con un Dattilo cretese (Lasione) di Rheia, forse fabbro ciclope.

L'origine del mito demetriaco è preellenica, quanto meno minoico-micenea, così come lo sono i Misteri più celebri dell'antichità, quelli eleusini, dedicati a Demetra e a Kore-Persefone. Tale antichità, non a torto ricondotta a matrice neolitica, e i legami di Eleusi con i Misteri orfici, dionisiaci e orientali (egizi in particolare) rendono questo mito un *logo* di assoluta importanza per intendere dei fondamenti condivisi, con ogni probabilità, ben oltre il mondo greco e che nell'Italia grecizzata (e facilmente anche prima) ebbero un risalto particolare.

<sup>14</sup> Catone, *Origines* in Servio; Plutarco, *Vita di Romolo* 11, 1-5; Varrone, *Lingua latina* 5, 143; Festo, *fr.* 358 L; Macrobio, *Saturnali* 5, 19, 13.

<sup>15</sup> Veste sacerdotale per fondatori di città e colonie, per riti di purificazione (*ambarvalia*) e per i consoli nell'atto di aprire le porte del Tempio di Giano o per sacrificare parte del bottino di guerra (Carafa, 2003).

<sup>16</sup> Vedasi in particolare l'ottima sintesi di D. Briquel, 2003 e rimandi.

<sup>17</sup> Numerose sono le monete con arature o aratri fra i conii etruschi, greci e soprattutto romani. Su alcune monete greche è impresso Zeus Aetophoros in trono con l'aquila e un aratro (testa di Ercole sul dritto, Alessandro III Macedone 336-323 a.C.), o Zeus in biga con un aratro sotto i cavalli (Nike sul dritto), o l'aratro con un uccello poggiato sul vomere (Demetra con la spiga sul dritto, 241 a.C.) o l'aratro con la spiga e Demetra. Sulle monete romane prevalgono le arature come atto di fondazione coloniale, con sul dritto Cerere in epoca repubblicana e l'imperatore in quella imperiale. Sovente compaiono insegne legionarie dietro i bovidi. Una moneta delle più interessanti mostra lo stesso Ottaviano, velato, in atto di arare (denario con testa di Apollo sul dritto, 29-27 a.C.). Altre presentano vessillo, aquila legionaria e aratro, Cerere con fiaccole e aratro. Uno studio sul soggetto è in corso ad opera di G. Taboni.

<sup>18</sup> Cfr. P. Carafa, *cit.*

<sup>19</sup> Vedasi I. Domenici, 2001 cui si rimanda per l'analisi del soggetto. Si tratta di una serie di urnette fittili a stampo o in alabastro, di bottega volterrana e chiusina.

<sup>20</sup> Si consideri che in un caso l'eroe con l'aratro affronta un guerriero con copricapo e testa di lupo, animale con valenze inferi, legato a Aita-Ades e Aplu-Apollo Soranus (I. Domenici, *cit.*).







Fig. 1

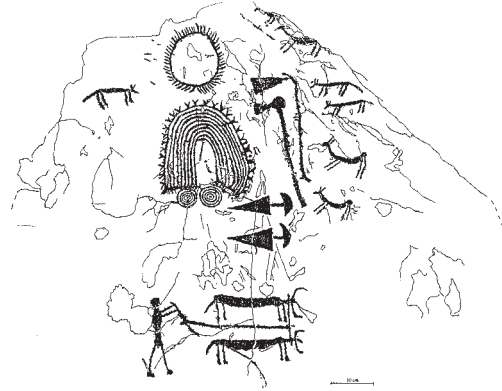


Fig. 2

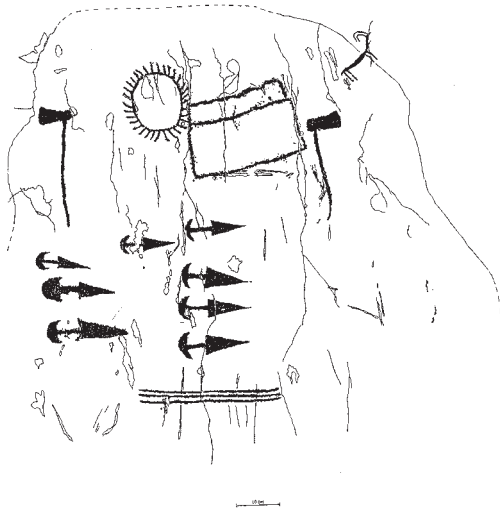


Fig. 3



Fig. 4

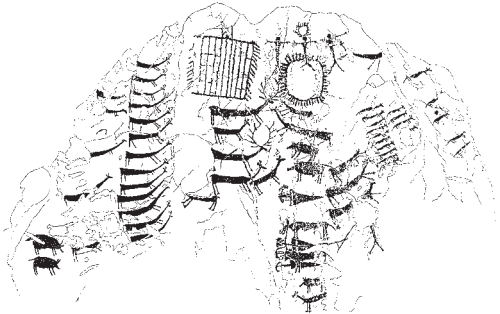


Fig. 5



Fig. 6







Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

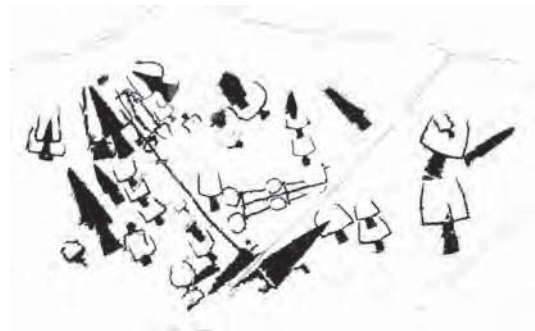


Fig. 10

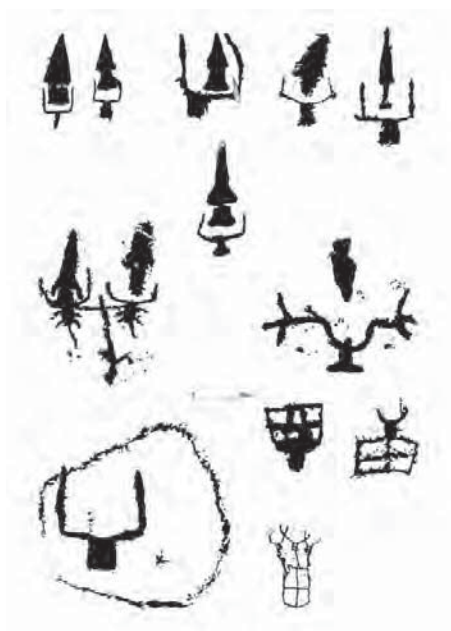


Fig. 11

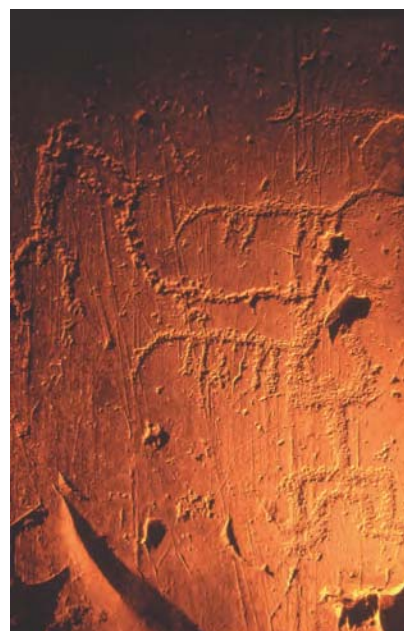


Fig. 12





Fig. 13



Fig. 14

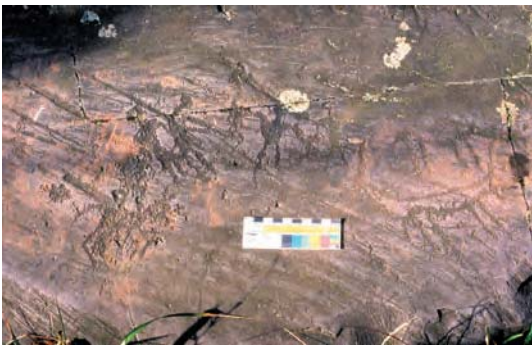


Fig. 15

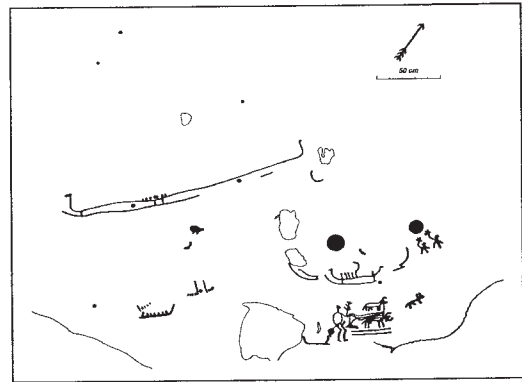


Fig. 16

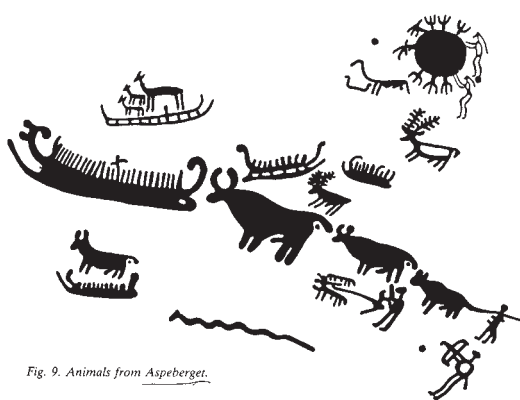


Fig. 9. Animals from Aspeberget.

Fig. 17



Fig. 18





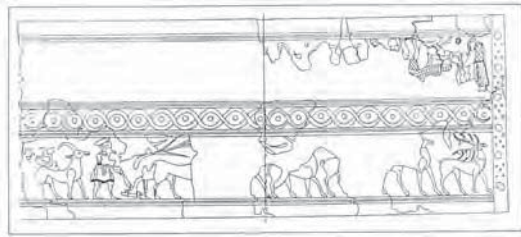


Fig. 19

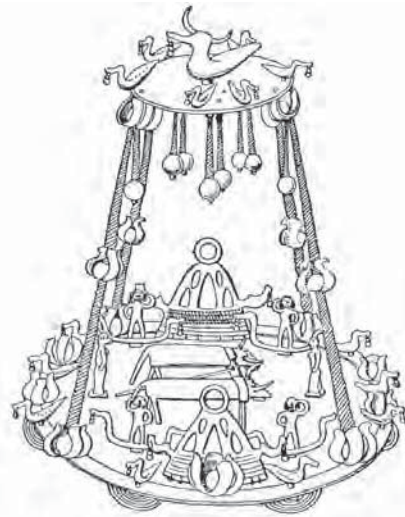


Fig. 20

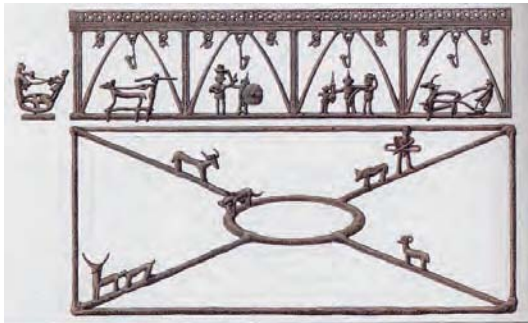


Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



# Les gravures rupestres de la Gorge d'Aïn Oum el Araïs (Gafsa-Tunisie)

Mohamed SAÏDI

## Résumé

Le sud ouest tunisien est particulièrement riche en sites préhistoriques. Les travaux de terrain de la région ne cessent de nous faire découvrir de nouveaux sites avec de nouveaux éléments inédits dans le domaine de la préhistoire. Toutefois, il est rare de trouver des sites où les roches avoisinantes sont richement ornées.

A l'occasion de notre travail de mémoire de diplôme d'études approfondies, nous avons découvert un ensemble de gravures rupestres restées jusque là inédites.

L'abri où se trouvent les gravures est une concavité naturelle. Ces gravures se repartissent en quatre panneaux :

- sur la façade principale de l'abri
- sur la paroi latérale est
- sur la banquette rocheuse au fond de l'abri
- sur des blocs de calcaire détachés ou isolés

Parmi ces gravures il y a des têtes anthropomorphes ainsi que des faisceaux de traits parallèles ou divergents.



# A new theory of abstract rock art in the British Isles: archaeoastronomical evidence from the moon, Newgrange – Stonehenge and rock art indicates lunar disturbance

Leonard SAUNDERS

## Abstract

While the recording and preservation of abstract rock art (ARA) in NW Europe continues apace, employing techniques for the former ranging from rubbings to laser scanning, theories about its meaning are sparse and tentative. In the course of research into other monuments the author stumbled upon the realisation that ARA records sights in the sky caused by aberrant movements of the moon. The cause and nature of these are identified and correlated with ARA to account for all the principal patterns found in carvings. The model of events is proved with astronomical sightings at Stonehenge, the means being unidentified until now, similarly at Newgrange, Ireland; also with a demonstration rig, and a quantified correlation of each of seven spirals with a common astronomical model. Inter alia a more complete understanding of Newgrange is achieved, it had three distinct phases. This paper records a process of evolutionary thinking. Archaeologists and others are invited to refine this iconoclastic model and the data provided, and exploit them for deciding priorities in the recording and preservation of ARA sites.

## 1. Preface

This paper has evolved from an occasional paper of 1999, which elaborated a particular aspect of a major six-part research project entitled *The Meaning of Stonehenge: an Exploration* (1.) This is unpublished but copies are held by English Heritage's National Monuments Record Centre Reference Library, and by Trowbridge Reference and County Local Studies Library, Trowbridge. There are four occasional papers in all with two more in hand.

The 1999 paper was updated with an appendix in January 2002, but further research results in it being revised and extended in June 2004.

Because Stonehenge is referred to, it is helpful to note that the author has identified its composition as three near-centric, successive observation installations, separated by notionally, 800 years, each of different methodology but all concerned with the same skyward phenomena. Successively called by the author the Early, Stone and Final henges, only the latter is utilised in this paper. Other references to *The Meaning of Stonehenge: an Exploration* are made via the footnotes.

In the UK the term henge has a wide and loose connotation but here it is taken to mean a ring, or rings of pits which may or may not have been surrounded by a ditch and conjoint bank (2). These pits are seen to have hosted the butts of poles pointing skywards at acute angles to vertical, or horizontal. The target object was the moon via the shadows it cast.

## 2. CONTENTS AND FIGURES

- Summary
- Maps
- 1. Preface





2. Contents and figures

**PART I**

3. Introduction
4. The moon
5. Evidence from Newgrange
6. Speculative effects on earth
7. Man's response
8. Preliminary conclusions

Insert A The monument at Newgrange

Insert B Spirals

Insert C Explosion of satellite no 3

Insert D Mantle and debris-cloud

Insert E Zig-zags

Insert F Triangular and near-diamond shapes

**PART II**

9. Craterlets: Messier and Messier A
10. Kinetic effects of the asteroid
11. Zigzags (insert E)
12. Roof-box (insert A)
13. An observatory for recording the moon's paths: section 8
14. Three phases of events at Newgrange
15. Moon's orbit, and spirals on stone 41 L19
16. Six satellites, not four, recorded at Bladdinvalley, Ireland.
17. Design of chamber and passage, or armoured solar observatory (and 'wander' of earth's axis of spin?)
18. Astronomical implications
19. Conclusions

Footnotes

**FIGURES FOR PART I**

1. Incongruities of the moon
2. Distribution of lunar mares
3. Rotations of earth and the moon
4. General plan and view of Newgrange (restored)
5. Plan and elevations of chamber and passage
6. 180° turn of the moon's plane of orbit about the earth
7. Craterlets Messier A and Messier
8. Asteroid trajectory and Messier craterlet section
9. Mar Fecunditatis
10. Cup and Ring marks and 'tomb'.
11. Cup and Ring marks from near and far.
12. Events at the moon: derived cup and ring mark.
13. Moon's plane of orbit in plane of earth's axis.
14. Zigzags.
15. Epicyclic path of satellite, towards end of 180° turn.
16. Epicyclic path of satellite, early in 180° turn.
17. Theoretical passes of moon and lone satellite through debris-cloud.
18. Observation methods (most common).
19. Cremations at Stonehenge: presumed to be in post-holes.
20. Sight-lines of the 'Final' henge of Stonehenge (Station stones).
21. Azimuths of moon rises and sets, and sight-lines of 'Final' henge.
22. and following. Some carvings on the stones at Newgrange.



## FIGURES FOR PART II

23. Associated Press report of twin, or binary asteroids.
24. Multiple epicycloidal curves on the underside of a roof stone.
25. Contours of the site of Newgrange.
26. Ring of upright stones in relation to 27.3 lunar day spacings
27. Profiles through the cairn's periphery.
28. Geometry of apple shape perimeter.
29. A simple experimental rig for replicating the apple shape perimeter.
30. Theoretical scenario for an orbit of the moon over Newgrange.
31. Analysis of rock art spirals on stone 41 L19
32. Six satellites with 'gutter and tadpole' from Bladdinvalley, Ireland.
33. One of over 2000 so-called dolmens in the Caucasus.

## PART I

### 3. Introduction

It is invariably the case that when a perplexing monument is discovered similar ones are sought and grouped together to form a class. Theories for them are then advanced and the one achieving consensus support becomes the received wisdom, however tenuous the evidence. Such is the process attending the young field of study embracing abstract rock art ARA in the British Isles.

A new explanation provided by this paper derives from a quite different circumstance, an unforeseen outcome of seeking to solve another problem: the enigma of henges, varied though the definitions of these are, and in particular the enigma of Stonehenge. When the research on this monument was well advanced it appeared that ARA could make a contribution, which it did, the ultimate result being a new understanding of the *raison d'être* not only of ARA and Stonehenge, but also of henges embracing pits, stone circles, and a number of other monuments as well. It emerged that their functions had a common root.

Their study led to the tentative notion of there being a moving source of bright light in the sky, but one having paths inconsistent with those of the sun and moon. A third orb seemed improbable, but the moon with its asymmetries and short term irregularities of movement, slightly less so. Suspending judgement while speculating about aberrations in the moon's plane of orbit, led to the creation of geometric patterns, subsequently found to have similarities with those of ARA. At this juncture the studies of the characteristics of ARA, Stonehenge and the other classes of monuments merged, with the result that now, all the principal ARA patterns, together with lesser known associated carvings, are accounted for with rational explanations.

Research into the astronomical implications has not even begun, and it is beyond the scope of this paper. But it is worth noting that a disturbance of the moon would have been seen in various forms world-wide, a phenomenon having synergy with the "primordial mother tongue" speculated by Professor Emmanuel Anati of the Centro Communo di Studi Prehistorica.

The subject is such that it is easy to distinguish fact from interpretation and speculation; the primary task is to assemble all the possible facts and thereafter decide how they can all be accounted for. Fortunately the archaeologists of North West Europe are energetically recording glyths by means ranging from rubbings to laser technology. Resources are scarce, therefore it is hoped that the findings of this paper will contribute to their choice of priorities when matching the means of recording and preservation methods with the features of sites.

The topic is not an easy one to present, the chosen approach is to have two Parts with a theme of progressive comprehension. Part I presents a model of events concerning the moon as derived from interpreting ARA at Newgrange, Ireland; in this the device of inserts is used so that detail can be elaborated in context without loss of the 'story-line'. Part II extends and deepens the evidence not least by introducing quantification and simulation.



#### 4. The Moon

The moon always shows the same face to us viz it appears not to rotate (3). It has three strange features

- the crusta which covers its core is thicker on the side away from us see fig 1.
- the mares, or seas - craters filled with debris - are largely confined to the face we see fig 2.
- the blanket of fine glassy debris, up to 60% of it consists of glassy agglomerates called regolith, which covers the moon, is generally shallower on the side facing us and thicker on the highlands the other side.

Given the moon's close proximity to the earth which partly shelters it, and whose gravitational pull has influenced its formation, one would expect these features to be reversed viz with the craters on the exposed side away from us (4). Therefore in very recent times and well since its formation from a plastic state, the moon must have about-faced.

A further and readily understandable aspect of the moon is that although to us it appears to move in the sky from E round to W, in fact both earth and moon rotate in the same direction from W to E when viewed relative to the fixed stars as a backdrop. It appears to be moving E to W because the earth is rotating on its axis much faster than the moon travels round us: approx 27 times faster, hence our lunar month of about 28 days. The point for particular attention here is of the moon actually travelling W to E relative to fixed stars fig 3.

#### 5. Evidence from Newgrange

At Newgrange, Co Meath, Ireland, is an excavated large, so called passage grave (5), and it is mainly from carvings on stones there, together with others elsewhere, that the evidence is adduced see insert A, see fig 22 onwards for carvings.

From these it would seem that the moon has travelled W to E only in recent times. Until some stage between the withdrawal of the ice sheet and c 3210 BC (6) but nearer the latter as we shall see, the moon not only faced the other way around, it also travelled round the earth in the opposite direction E to W against the backdrop of fixed stars (although for an observer on earth it still appeared to move E to W, but quicker than today) fig 3. To account for this it is conjectured that at the commencing moment of the process of change, the plane of the moon's orbit became destabilised, and with intermittent dwells, slowly turned about the earth through 180° until settling once more into paths proximate to the earth's equatorial plane and with which we are familiar fig 6. During this 180° turn the notional north-south axis of the moon would have remained pointing roughly at right angles to the equatorial plane to result, as already noted, in its cratered side facing us fig 2 (7).

What could have triggered the destabilisation of the moon's plane of orbit? It is noted that a pair of nearly-touching asteroids hurtling through space glanced the surface of the moon on Mare Fecunditatis, gouging out two craterlets named Messier A and Messier. The former is 14km (9 miles) diameter, the latter 11km (7 miles) wide and 18km (11 miles) long. Both are 5km (3 miles) deep passing through the blanket of regolith and penetrating the underlying lava fig 7. Some lava has been smeared up the end wall of Messier. The brightness of their slopes suggest recent exposure of the regolith. About 11km (7 miles) separates them, fig 8.

Extending about 100km (60 miles) from Messier A run two divergent banks of regolith surface disturbance, which probably results from this asteroid shedding adhering regolith as it gained altitude fig 9. On impact each asteroid could have fractured into two pieces which, together with the material wiped out of the craters, some of it adhering to them, went into orbit around the moon.

The four pieces, now satellites of the moon, circled within a mantle of orbiting debris, all of them highly luminous in the sun's light, but the satellites more so than the mantle so that they remained visible from earth. Collectively, the moon, satellites and mantle reflected far more sunlight to earth than the moon alone does today and they inspired the carvings known as cup and ring marks figs 10 and 11. These include the so-called 'gutter and tadpole' features, fig 12, (8).

It is contended that this new configuration at the moon altered its dynamic balance and at a most favourable point in relation to the relative gravitational pulls of sun and earth, an incremental tilting of the moon's plane of orbit was initiated to commence its turning as already described. At some point such turning inevitably saw the moon's plane of orbit pass through the plane of the earth's axis at which time, for an observer on earth, the moon's path in the sky appeared as a spiral. This slowly rose from the horizon and encircled the observer until it centred at a stationary point in the northern sky, whereupon it commenced unwinding in reverse rotation to descend and disappear below the horizon once more, see insert B.



Returning now to the four satellites and mantle orbiting the moon, the sequence of events was as follows. The outermost satellite no 1 disintegrated, adding to the mantle. A representation of this is in the so-called 'gutter and tadpole' cup and ring marks C and D in fig 10, where 4 orbits reduce to 3, with non-radial lines indicating the outward trajectories of the luminous pieces. (NB The peripheral objects which change position between C and D have not been researched but see section 16).

Thereafter no 2 departed its orbit for earth. Following this, satellite no 3 disintegrated with an explosion, insert C, creating a large cloud of debris, insert D.

The last remaining satellite no 4, like no 2, departed its orbit, again destined for earth, but not before producing spectacular sights in the sky. These derived from a combination of two phenomena: the lone satellite's orbit round the moon and the passage of both through a huge cloud of fine debris. Of the two, the first, that is how the 4th satellite's orbit appeared to observers on earth, provides us with a critical clue to the 180° turn of the moon's plane of orbit about the earth. The observers sought to record the path of the satellite, not in relation to the moon itself, which they did not depict, but in relation to the earth - a difficult task. Their efforts resulted in so-called zig-zags, the most frequently occurring depiction, see insert E.

In relationships with these zigzags are frequently to be seen triangular and near-diamond shapes, often with slightly concave or convex sides, insert F. These were inspired by the sight of paths the moon and its lone satellite cleaved through the cloud of inert debris, mentioned earlier as emanating from the mantle and explosions of nos 1 and 3 satellites.

No evidence has yet been adduced for the fates of the last satellite and the debris-cloud, although it seems probable they also fell to earth. The moon's plane of orbit would have continued its 180° turn until it settled into the paths of today, perhaps with a final dashpot effect. But these paths are subject to many cyclical variations, and that of 18.61 years, resulting in the moon's extreme rises and sets moving back and forth along the horizon, must have confused people concerned with identifying its ultimate stability.

## 6. Speculative effects on earth

Such movements of the moon and its temporary satellites would have had four principal effects on the earth.

- the creation and release of stresses in tectonic plates causing tremors and perhaps quakes.
- disturbance of sea tides.
- disturbance of weather patterns.
- incendiary showers with or without ground impacts, in four discrete events.

The first of these would have been of most concern in urban areas, the second in estuaries and on low-lying coasts, the third globally in various ways and degrees. The fourth would have been seen as pyrotechnic displays over large swathes of the sky, some pieces reaching the ground.

## 7. Man's response

Mankind could not fail to see the skyward phenomena but because these continued over a long period, perhaps for around 2,000 years in the case of the slow turn of the moon's plane of orbit, only the most unusual and compelling sights were recorded (9). However, only in NW Europe was man motivated to track movements of the moon continuously, initially prompted by consternation when an incendiary shower reached the ground. The continuing cause of concern is thought to have been intermittent sudden and drastic changes in the weather arising from disruption of the N Atlantic system, and which resulted in catastrophic floods (10) especially in valleys and flood plains. Perceived cause and effect stimulated attempts to detect change in the paths taken by the moon and thereby obtain warnings of trouble.

Two main methods, amongst others, were evolved for doing this. In rocky terrains upright stones were set in a ring to result in moon-shadows being cast upon the ground, the extremities of each being recorded by a peg, or stone, notionally say every other night in a circle of 14 stones. Thus the rate of change could be frequently assessed and cloudy conditions mitigated. An installation of vertical posts at North Mains Farm, Perthshire, Scotland is an interesting variant of this method (11) fig 18.

In other terrains a ring of pits was dug in free-draining gravel or chalk and a near-vertical, and/or near-horizontal pole in a ramp was aligned to result in nil shadow when first rammed with securing back-fill. Changes in subsequent shadows were observed until resets became imperative. Such configurations stood alone, or were accompanied by other features, either way they are conventionally called henges. An example is also to be found at North Mains Farm where the ramped poles were aligned to an outer arm of the spiralling moon as it swept low behind the silhouette of the Ochil Hills. (12)



What, inevitably, must have been the last of many methodologies was employed at Stonehenge for observing the moon's rises and sets as it settled into today's paths. Not only were the observers not to know the movements were to stabilise, they could not know the complex perturbations of the moon and its paths, especially that of the 18.61 year cycle known as the 'nutational period' (4). Their concern about the rises and sets moving backwards and forwards along the horizon was expressed by recording them and this was done using the four so-called Station Stones and twelve upright posts figs 19, 20, 21 (13).

### 8. Preliminary conclusions

This hypothesised model has the attractive potential of providing explanations and a simple coherent framework for inter-relating many hitherto puzzling monuments, events and data. Its central theme is of unusual lunar movement, its cause and its effects, but this need attract only brief debate because modelling the turn of the moon's plane of orbit on a computer, or planetarium should enable comparisons with the glyphs.

If the model, or a derivative, is validated then the arena for considering other possible causes of catastrophes will have been clarified. Bearing in mind that one satellite remained aloft when the carvings ceased prior to c 3210 BC, ie the passage construction date, the findings of Marie-Agnès Courty in Syria of 2350 cal BC can be seen as a case in point. (14) Speculatively, could satellite material comprised of asteroid, moon-lava and regolith have synergy with the anomalous petrographic assemblage she reports? In Part II attempts are made to develop the model and provide complementary evidence. These may modify or change some assessments made in Part I.

### The Monument at Newgrange

This structure can be understood from figs 4 and 5. The number of stones in the kerb around the circumference of the cairn is 97 and those of the passage and chamber 450; including the entrance stone they total 548.

Of the 97 kerbstones, 26 carry carvings and 46 of the passage/chamber also do, to which can be added the entrance stone, making 73 carved stones in all ie only 13% of the total. These can be divided into two categories: those with carvings which are artistic and stylised renderings numbering 9, and those which are seemingly observational depictions numbering 64 i.e. 12% of the total.

For reasons that will become clear, only the latter category is used for analysis: 25 of them on kerbstones, 39 in, or at the passage/chamber. Almost all of these were hidden from view by the constructors, or over-picked before or after positioning, mostly the latter. In contrast the artistic ones were left unpicked and now, as then, they are clean, clear and prominently visible.

Michael O'Kelly, the excavator, observes as follows

"None of the structural slabs were quarried, all show geographically weathered surfaces except where slabs have been deliberately pick-dressed. Their weathered condition and the striae which can be seen on some of them suggest that they were collected from where they had been left lying about at the end of the Ice Age."

The random positioning of observational depictions on the stones is consistent with people executing them as the stones lay in random attitudes on or in the ground, surrounded by vegetation. Subsequently these together with a much greater number of uncarved ones, were gathered up and transported to the site of the structure. It could well be that other carved stones in the vicinity not so gathered up, sooner or later found their way into other structures in the district.

Passage and chamber roofs indicate a date of c3210BC.

Seven of the 9 stones artistically carved and located in the passage/chamber were all executed outside in daylight and with plenty of room for working, just before final positioning. Stone 41 L19 is a case in point, with this the distance between the original passage floor level, represented by the lowest margin of pick-dressing, to the lowest point of the unpick-dressed carving is 66 cm (26 in); the passage width at this point is 75 cm (30cm): a cramped space in which to work, with poor light as well.

When the stone rested outside, with the carved face we see uppermost, the artist worked while standing at what is now the stone's top and with a commencing or final easy over-reach of 32 cm (13 in). If this was





the case then the depiction as we see it now is inverted, a critical matter when interpreting the zigzags: those on 41 L19 represent an anti-clockwise rotation of the moon's 4th and lone satellite, see insert E.

Positioning the observational depictions so as not to be visible and otherwise obliterating them with a blanket of pick-dressing suggests they had a negative value viz they were obsolete. Nevertheless the observational depictions inspired the artistic efforts which often embody reproductions of the detail of these eg the varied convex/concave sides of diamonds and triangles carved on 29 K67. This suggests the artists knew their significance and possessed the perceptions the earlier carvers had gained; but that they had moved on to unremarked acceptance of them. The artistic decorations, highlighted by the overall pick-dressing, reflect not only a sense of aesthetics but also an association with the structure's original function. Concerning the original use of the structure it is conjectured that the explosion of no 3 satellite resulted in a storm of incendiaries some of which reached the ground in NW Europe.

With the remaining satellites perceived to be threatening repetitions, seeking to record and understand the antics of the moon was of lesser consequence; the need now was for an armoured shelter. Created by many as a prospective temporary home, akin to a World War II Anderson air raid shelter, it was for use by a favoured few (but see part II).

Sealing material between the stones maintained it dry, ready for use; a high chamber-roof mitigated the discomfort of foul air during occupation. The alignment of the roof-box on midwinter sunrise for a fleeting shaft of light once a year, can be accounted for by the prospective occupants' concern to observe whether the sun's movements remained stable: the moon had shaken their confidence! This fear of a repetition manifested in armoured shelters, occurs in rocky terrains on the seaboard of north west Europe between meridians 0° - 10°W; this is seen to be the visible, termination path of the incendiary shower. A few shelters remained permanently unused, while some were subsequently utilised as dwellings, or as graves which in turn prompted the widespread custom-building of chambered tombs. Some were destroyed fig 10.

### Spirals

Stone 41 L19 carries carvings of spirals, those at the bottom being observational depictions, those at the top artistic renderings, to be viewed inversely as described in insert A. Both depict them as they would have appeared when the plane of the moon's orbit was coincident with a plane through the length of the earth's axis. This configuration is shown in fig 13.

Altogether, 47 spirals are depicted, 13 of these are seen to be artistic renderings, and 7 are indistinct, leaving 27. 13 of these are clockwise and 7 anti-clockwise, leaving a residual 7 that can best be described as hybrids, or 'doubles'. As a convention in this research the direction of rotation and number of turns is assessed commencing at the end of the first uninterrupted outer arm.

Eliminating depictions which appear ambiguous, and three which seem extreme in number of turns viz 3 and under (unfinished?), and 5 and over (doodling or erroneous observation?), 8 examples have an average of 4.2 turns (note that many spirals have part turns). Newgrange is at latitude 53.7° N and for this one would expect the number of complete turns, or arms to be:

$$53.7 \times 27.32 = 4.07$$

360

where 27.32 days is the sidereal lunar month. Given the crudities of the assessment this is an encouraging result.

Fig 13 helps explain why many of the depictions including B fig 10, correctly show 'ovoid' spiral arms and not 'circular' ones: this is because of the parallax effect which occurred when the earth's rotation took Newgrange first nearer the moon then farther away and back again, with intermediate positions each side of the plane shared by the moon's orbit and the earth's axis.

Stone 34 K97 is seen as an authentic observational depiction: the RH is anti-clockwise with, say 4.5 turns, but apparently the observer was confused - with circles at the centre it is not a true spiral. The central depiction is also anticlock but has only 3 turns and the appearance of a second attempt to reproduce what he saw at the centre. The LH depiction is clockwise and true, with 4.5 turns. The direction of rotation is reversed which suggests successive observations by one person as the moon's path approached its standstill point. The extreme LH depiction may mark his identification of ovality.

Stone 49 Co.1/C7 carries very early depictions and later ones as well, because the competencies are mixed. At bottom left where seemingly the two spirals have yet to be identified as something other than circles, the difficulty of conveying continuity at the standstill point is met by nesting them together and linking their centres with a straight line. If advancing clarity of form is any guide, it was only latterly that observers



solved the problem of continuity of clockwise and anticlock spirals at the standstill point. Ingeniously, this was done using double spirals wherein the moon's path is represented by the space between two lines as 45 C2.

In contrast to the artistic spirals on 28 K52, those on 29 K67 are the obsolete form and this is probably the reason why it was unfinished and relegated to an inauspicious position in the kerb fig 4.

Elsewhere, a spiral at Knock, Wigtownshire, 140 km ENE across the North Channel, A in fig 10, has about 4 turns with a partial circle at the centre (this is a rubbing and weather erosion is evident). That at Kirkcudbright in the adjoining shire, B fig 10 has about 5 turns, also with a central circle. Such circles were seen when the moon's plane of orbit was not quite coincident with the plane of the earth's axis viz just before and after the standstill point. Both observers depict small interruptions, or gaps in the arms, in a straight line through all of them, and tangential to the circle at Knock. At Kirkcudbright the line is clean and clear, bowed and aligned to the centre. Explanations for these phenomena need to be found.

### **Explosion of Satellite No 3**

Of 10 possible depictions of the explosion, 7 are unequivocal and of these 30 K6, 37 K88 and 52 Roof-box show successive stages of the event. According to 37 K88 especially, and 52 Roof-box, satellite no 3 broke into 4-8 large chunks of material which in turn flew outwards and disintegrated into numerous randomly scattered pieces. At this time only satellite no 4 remained in orbit.

While many of these pieces must have transformed into a cloud of fine debris, it is surmised that many larger pieces escaped and fell away to earth, inserts A and D.

### **Mantle and Debris-Cloud**

In addition to a clear representation of the exploding satellite no 3, 52 Roof-box depicts a cloud of debris associated with the explosion and the remaining satellite no 4's orbit. The LH and centre R depictions position it immediately adjacent to the orbit, while in the central L and on the R it is joined to the dispersed pieces resulting from the explosion.

Less dramatic representations are 25 K4, RHS, half way down, 30 K6 near the base and to R of the RH depiction of the explosion and 33 K12 and K16. All show the cloud as equal to, or 2-3 times greater than the diameter of the 4th satellite's orbit, as does the ballooning cloud in E, fig 10.

The pieces and cloud of debris would have reflected the sun's light, but it is not necessarily this that accounts for the moon's umbra being visible on the opposite side of the No 4 satellite's orbit ie opposite the explosion as E fig 10 and 52 Roof-box, LH corner. 54 RS1 depicts the umbra-gap at right angles to the explosion, which suggests the sun's light still cast the moon's shadow through the mantle at this time. However, there are twice as many depictions of the lone satellite's orbit without a gap as with, and hence it appears that sometimes the mantle, or its remnants were still in its vicinity and sometimes not.

This suggests relative movement between the mantle, the cloud of debris and the moon with its lone No 4 satellite, also there are possibilities of the debris-cloud and mantle-remnants combining and of the dispersing pieces from the explosion distorting these, see insert F.

### **Zigzags**

There are 60 depictions of so-called zig-zags but only two are truly so with straight lengths and corners as fig 14a, see 32 K9 and 44 R18; instead they are comprised of a wide variety of "wiggly" lines, a common and more ordered form being fig 14b. Some are seemingly tortuous attempts, as 32 K4, ranging through to others of clear definitions as 32 K9. What could the theoretical shapes of zigzags be?

In the first instance contemplate the moon apparently moving E round to W with the lone satellite orbiting clockwise around it. Then its path relative to earth for one circuit around the moon could have been epicycloidal as the LHS fig 15, and seeming to pass over the moon as it went in successive "hops"; but with the modification that instead of the plane of its rotation being square-on like this, it was turned, and therefore seen, at an acute angle of about 30° as the RHS of fig 15. The distinguishing features of this path's appearance are compressed curves at the crowns, sharp joining points at the valleys and convex flanks.

Now contemplate the path visible before commencement of the 180° turn of the moon's plane of orbit about the earth as shown in a) fig 6. The direction of rotation of the satellite about the moon could not possibly have been different, with the consequence that for an observer on earth the satellite would have rotated about the moon anti-clockwise, sweeping from under the moon and upwards to make points above the level



of the moon's path in successive 'skips' as fig 16. Again, it was seen at an angle of about 30° to its plane of rotation. The distinguishing features of this path (when compared with the other one) are: more rounded troughs, (the joining points are as acute), the flanks are concave. This latter path occurred before the spiral standstill point, the former afterwards.

Of the 60 depictions, many of them crude, with others of clear definition as noted earlier, only nine display unambiguous characteristics, the complexities of the paths relative to earth and the difficulties of identifying and then reproducing them by carving, being obvious barriers. Nevertheless all nine are in the latter theoretical category. When categorising them it is crucial to decide whether or not a depiction should be inverted as discussed in insert A. The artistic rendering at the top of 41 L19 is a selection of lines closely reflecting the best observational depictions, but their inversion is essential.

The nine suggest that the path of the lone satellite was of intense interest at times prior to the spiral standstill point, but not subsequently. One can only speculate upon why the fascination of No 4 satellite, but a likely reason could have stemmed from the observers' past experiences with the demise of no. 2.

Of the depictions, 7 zigzags are with two lines, 2 with three lines, 2 with four lines and 2 have multiple lines, the remaining 47 are single. For those with two or more, it is not always possible to say with certainty whether the lines or spaces are germane. Concerning their lengths measured in notional numbers of apexes: 25 have about 2.5 on average, 21 have 3.0-4.5 while 14 have 5 or more. Possibly the smallest number reflect abandoned struggles of trying to depict what was witnessed, the largest are doodling, while the middle group embrace some reasonable reproduction of lengths if not necessarily of form. (NB each 'vee' represents one orbit of the satellite about the moon.)

### **Triangular and near-diamond shapes**

In a clear sky, day or night, an observer could record the perceived path of the lone satellite in relation to earth by carving a simple, single line. At the same point in the sky he would see the path repeated in 27 days' time, but unknown to him it would not be an exact repetition because the moon's path and that of the satellite would not have been in exactly the same places. Had he been able to see them simultaneously he may have seen fig 14 c), d) or e). This is an impossibility of course, yet he carved such configurations and the question arises of what he could have witnessed enabling him to do it. Note the depictions of 45 C2 and 47 C10, for both of which the observers stood to the right and facing left when the stones were incumbent.

It is conjectured that the fine debris of the mantle and the No 3 satellite explosion amalgamated and although inert, drifted around the moon's orbit-path in the form of an enormous elongated cloud, moving slower than the moon. The cloud's luminosity would have been much lower than that of the moon and satellite because it was far less dense.

Under these circumstances, moon and satellite passed through the cloud taking about four satellite orbits to do so. Their passage cleared tell-tale paths through the inert debris, which adhered to them and these, having no luminosity were visible as dark, wide lines within the cloud, as fig 17a). With successive circuits of the moon the paths would not have coincided, thus to result in configurations such as fig 17b) and c). Only rarely do the carved shapes have defining boundary lines as 42 R10; commonly they are formed by picking the rock to result in a roughened surface, gaps being left between the shapes so that the path is inferred as 42 R8. The contrasts created by the picking are thought to have been stimulated by the varied degrees of luminosity observed in the cloud.

Attempts were made to understand the component parts of what was witnessed. 49 Co./C10 shows the disassembly of a zig-zag and its related triangles while the broad shallow grooves of 43 R12 and R21 could be depicting successive passes of the moon through the cloud.

Stones 41 L19 and 29 K67 display the world's first logotype: a zig-zag encapsulated in the near-diamond form cleared through the debris-cloud and artistically rendered close by on the latter stone. Note that it has to be inverted on 41 L19.

## **PART II**

Part I leaves a number of imponderables and these are now addressed, to result in further insights.



## 9. CRATERLETS MESSIER AND MESSIER A (SECTION 5 AND FIGS 7, 8, 9)

Fig 23 comprises an Associated Press report from Los Angeles as published in *Cyprus Weekly*, Nicosia 8th June 2001. It lends credence to the hypothesis advanced here for the initiation of the moon's orbit-disturbance by a twin, or binary asteroid.

### 10. Kinetic effects of the asteroid

The kinetic energy of the asteroid forming Messier and Messier A, however minutely small in relation to the inertia of the moon, was enough to generate two vectors, these being the outcome of the angular mean of the divergent regolith paths from Messier A. It is asserted that this mean angle of 18° relative to the moon's equator fig 9, resulted in a slow turn of the moon about its own notional axis as well as departure from its orbit-plane.

It is easy to contemplate cessation of the latter, but less so the former which, given the about-face of the moon, must have occurred after approximately  $\frac{1}{2}$ , or  $x + \frac{1}{2}$  turns after loss of phase-lock.

### 11. Zigzags

For simplicity of explanation fig 15 assumes an epicycloidal path generated by the sole satellite while the moon moves on a straight path, whereas the reality of course, was generation based on the moon's arc in the sky. The hypothesis is supported by some of the carvings on the underside of a roof stone fig 24. These were created when the stone was facing the other way up at a distance from the site.

They seem to be a mixture of artistic, stylised renderings and observational depictions: the moon's infinite positions on its arc of travel are represented by a finite number of positions, and the points of the curves are not as far inwards of the moon as they should be. Nevertheless, the correlation of the curve and moon is clear and correct, with an evident realisation that the moon travelled on an apparently circular path.

It seems probable that only one satellite was aloft at the time of carving, justifying only one curve, but artistic licence resulted in three to five curves being depicted in the various renderings. The possibility of three to five satellites being aloft at once and depicted contemporaneously is remote because of the presence of the near-diamond shape, which is seen to stem from a sole satellite, see insert F.

### 12. Roof-box

The insouciant earlier mention of this feature is now seen as inadequate, not least because it is the only one at Newgrange related to the sun. The height of the slit in the box is 20-25cm while Dr Jon Patrick (5) p 124 opines that the original ray of light was 40cm (15.7 in) wide and travelled to the back wall of the rear recess as it does today. Some direct sunlight now penetrates the chamber for about a week before and after winter solstice on 21st December.

This fine alignment to an extreme conjunction of sun and the horizon could be taken to imply that previously, mid-winter sunrise had not been invariably located thus, and repetition was greeted with *both relief and apprehension about its continuity*. Conversely there could have been concern because the sun had started to move for the first time. Either way the roof-box is seen to have been designed to detect any change. If this was the case then notwithstanding the moon's antics and their consequences, maybe the sun's seeming instability was also of interest, if not concern to the observers in its own right.

Such recording of the sun's apparent movements, coupled with carved observational depictions of the moon and recording of the moon's movements as implied by the incomplete ring of upright stones (not considered in this paper as yet), indicates a population of high intelligence, levels of innate curiosity and artistic ability. The whole scenario deserves further investigation.

### 13. An observatory for recording the Moon's paths (section 7)

The notion of the monument being an observatory, armoured for protection against a feared shower of incendiaries, and the disproportionate bulk of the cairn, are incongruous. This demands an explanation, best provided by the concept of there being two phases of construction and use: an armoured solar observatory represented by the mini-mound clad, igloo-like rock chamber and passageway fig 5, and when obsolete its conversion to a grand grave by the addition of a turf-reinforced cairn.



But this does not account for the kerb of 97 stones and its apple shape plan, the stones bounding, or passing through a turf layer when not erected on its surface fig 27. This configuration is hypothesised to result from the stones being set out on a pre-existing line, derived as follows and representing an initial, or lunar observatory phase of the monument, making three phases in all: lunar observatory, solar observatory, grave.

The higher levels of the natural protuberance on the crown of a ridge figs 4 and 25, were surrounded by a ring of upright stones about 2.5m (8ft 2 in) high, only twelve of which have survived fig 4. However their original number was 27, one for each lunar day as evidenced by fig 26. At night their function was to cast successive moonlight shadows of their tops on to the flank of the mound, the most extreme, or shortest length of each being recorded by a coincident peg driven into the ground. During the hours of daylight an observer could be supine, sight the stone-top and moon to align, and then place a marker on the ground beneath his head. It is unsurprising that the stones were unevenly spaced, the mound interrupted sighting and in any case this was not critical to their function. However, when initially prepared by stripping off scrub etc, the surface of the mound was made even more irregular than its natural contours. This was remedied with a thick covering of turves deposited grass-upwards, to result in a smooth and more regularly curved surface on to which the shadows could fall and be recorded. This work was done c3290 BC, see fig 27a

That the apple shape was created in one day as the moon rose or descended is evidenced by fig 28, which reveals near symmetry when folded on its axis XX. Completion of the spiral is followed by the initiation of another. The observers could compare the shape of one day with the following one, or with the same day a lunar month later.

This methodology is consistent with that of fig 18a) – see also section 7 – and it had the added advantage of the shadow-lengths being foreshortened by falling on an incline and therefore being sharper at their extremities.

That the kerb-line is the outcome of the interaction of the moon's successive angles of elevation, AoE, with the turf-covered slopes of the mound, is demonstrated with a simple, experimental rig, fig 29. On this the torch representing the moon can be moved at intervals up and down a graduated vertical arc, in concert with a mound of plaster of Paris being intermittently rotated (15). The slopes of the mound are derived from the turf layers depicted in fig 27 and were applied with cardboard scrapers, but inaccurately so due to the inventor's surprise occasioned by the rapidity of the plaster's setting.

30 pegs, of matches representing upright stones, was an arbitrary choice, as were the minimum and maximum AoE of 10° and 30° at SE and NW respectively. An initial line using the reverse of these settings was created to discover if it would appear insignificant, which it did and this was obliterated with correction fluid. The first and only attempt at these settings can be seen as surprisingly close to that of fig 4. With trial and error alterations to the slopes: steeper to WNW, slower to NNE, and increasing the max AoE, it seems that an exact duplication of the apple-shape could be achieved.

The shape perpetuated by the 97 stones was probably the last to be recorded, but whether the stones were positioned just before or after construction of the chamber and passage is not clear. If beforehand, one imagines they would have been an obstacle to construction, if afterwards their pegged line would have been scuffed out. The former hazard would have arisen when the cairn was built; the latter may have been circumvented by driving in flint pegs so their tops were just below the surface of the turf. Perhaps all the stones for chamber and passage were hauled through the gap between ring-stones GCI and GC3, with stones K97 through to K4 being arbitrarily placed thereafter.

#### 14. Three phases of events at Newgrange

- |           |     |  |
|-----------|-----|--|
| )         | i   | scenario at the start: more than one satellite aloft; moon does not set, solstices are not stable.   |
| Phase 1 ) | ii  | ring of upright stones erected; turf covering of mound completed and onto which moon-shadows of stone-tops are cast and recorded with pegs c3290 BC see fig 27b. |
| )         | iii | routine operational use of the lunar observatory for 80 years.   |
| )         | iv  | Newgrange experiences a satellite falling to create a terrifying shower of incendiaries, after which only one satellite remains aloft.                           |





	)	v	ring-shadows at the lunar observatory, and observational lunar carvings on scattered stones in the district are of no further interest but sunrise at mid-winter solstice is. Moon's passage is without incident.
Phase 2a)	)	vi	armoured solar observatory built c3210BC to observe stable winter solstices while protecting the observers against an anticipated fall of the sole remaining satellite, fig 5.
	)	vii	remaining satellite falls to earth without affecting Newgrange; moon is no longer a threat.
Phase 2b)		viii	97 contiguous stones placed on last recorded shadow-line on the mound in celebration of this final relief; movements of sun and moon are no longer of great interest.
Phase 3 )		ix	all elements save for the ring of upright stones are converted into a Grand Grave by addition of the cairn.

### 15. Moon's orbit, and spirals on stone 41 I19

Insert B asserts that the top-most carvings of stone 41 L19 are artistic renderings, a view coloured by their being spared after the stone had been placed in position in the passage-way. However, upon reflection the general appearance of the spirals have more in keeping with observational ones such as 34 K97, than with the artistic renderings of 28 K52 and 29 K67. Their clarity and consistency of style prompts the notion of testing all seven of them against the hypothesised orbiting of the moon in a plane coincident with the earth's axis of spin PEAS. Fig 30 provides the principal sightings of the moon during its 27.3 day sidereal month, for an approximate 12 hour interval at Newgrange.

We can make a number of statements about the moon's phases of travel.

1. At a) the moon is a momentary blip on the S horizon and it travels  $72^\circ$  in 5.4 turns of the earth to arrive at b) where, for the first time at Newgrange, it can be seen as a complete spiral turn instead of the part-turns increasing in size and seen since the blip.
2. From b) the moon continues through  $18^\circ$  to c) where it passes directly overhead, but only for an instant because after approximately 12 hours it will have progressed to an AoE of  $18^\circ$  in the northern sky.
3. From c) the moon moves a further  $36^\circ$  and 2.7 turns of earth and spiral, until it is in PEAS and seemingly stationary at the point of spiral reverse POSR as viewed at Newgrange.
4. From POSR in PEAS it reaches the N horizon at d) after a further  $54^\circ$  and 4 full turns of the earth and spiral, and  $72^\circ$  AoE to south 12 hours later.
5. From d) to e), the southern horizon, 5.4 decreasing part-turns again see the spirals reduce to a blip, the moon thereafter being invisible for  $118^\circ$  of its orbit.
6. NOTE. The combined full and part-spirals of 4 and 5, the crowns of the latter being visible, viz PEAS to e), extend over  $126^\circ$ , or 9.5 turns.

Reference to fig 31 is now made where it will be seen that for each spiral there is a significant close match of the interpreted number of spiral turns on the stone and the theoretical statements.

The sole query concerns the large spiral of the lowest pairing on 41 L19 where, despite its number of turns approximating to phase 3, its integrated triple spaces elude explanation at this juncture. Of equal interest is the disparity in size of this large spiral and its smaller fellow this notwithstanding their having the same number of turns and being conjoined, triple spaces to double.

The analysis reveals the cause of an as yet unresolved class of carving, that of observational concentric semi-circles; examples are on stones 32 K4, 35 KS2 and 54 RS7. While travelling through phase 1 from a) to b) and again through phase 5 and d) to e), at some point for an observer at Newgrange, the moon and its orbiting satellites would have been exactly halved by the horizon. This, coupled with the indications of figs 10, 11 and 12a) that the satellites orbiting the moon appeared as circles, never as ellipses, leads to the important conclusion that their plane of orbit was locked to face the earth at all times.



### 16. Six satellites, not four, recorded at Bladdinvalley

It would be satisfying to prove the correlation of events at the moon, and cup and ring marks, with the degree of quantification achieved for the spirals, but of course the demise of the satellites and dispersal of the regolith mantle do not allow this.

However, we have intriguing further evidence from Bladdinvalley, Ireland (16) on a stone lacerated by ploughing, its surface very weathered, fig 32. This exhibits the 'gutter and tadpole' feature illustrated in fig 10 and 11, referred to in section 5, and explained in fig 12. From the latter it is clear that the sun shone from A, and because the 'tadpole', or core shadow, terminates at B we can assume this point marks the periphery of the regolith mantle.

Six satellites of various sizes are depicted, three relatively large, two medium and one small and matching them are six annular spaces, or "orbit-trails". It would appear that while the three outer satellites retained their orbits, the inner three migrated to join the fourth. An imponderable is the cause of the outer "circle" being kinked into the cylinder of shadow, see fig 12c) to meet the no 6 satellite within it; a local disturbance of the mantle is implied.

This carving nurtures the hope that if numerous examples are studied, we may be able to deduce the full sequence of events at the moon, from asteroid impact to departure of the last remaining orbiting material.

### 17. Design of chamber and passage, or armoured solar observatory (and 'wander' of earth's axis of spin?)

The armoured observatory has similarity to an Inuit igloo but where the entry of the latter was a defence against blizzards, here the passage could have been insurance against literal wild-fire associated with the feared shower of incendiaries. One conjectures whether it is possible for the myriad fire-blackened stones found in N. Ireland and SW Scotland to be vestiges of the event giving rise to this apprehension (as an alternative to a volcano in Iceland being the source).

Like the chamber itself the passage was protected by a covering of stones, which also served to support corbels, but unlike the chamber's mini-mound this was not surface-coated with small boulders. Prior to the phase 3 addition of the cairn with its turf layers, these constructions were far more prone to penetration by rain-water and this would account for the concern evidenced by the water-grooves carved in the stones. It is difficult to explain the absence of a surface-coating of boulders across the top of the mini-mound. Possibly the added weight was perceived as inimical to the stability of the mound, alternatively the layer was there, but removed by the cairn builders for use elsewhere.

The small number of people accommodated by the chamber suggests the builders had in mind winter solstice observation parties of short duration around that date. This is to say it was unused for much of the year. Even so, they not only wanted physical protection while on duty but also their comforts: a dry and warm environment with cooked food, as evidenced by the water-grooves and a high roof-void for containing the smoke of small fires. The absence of blackening suggests a limited operational life.

An interest in the winter solstice suggests a shift of the sun's extreme position on the horizon, and this could only occur if the earth's axis of spin was disturbed. Given the moon's aberrations this need not afford surprise and indeed there is evidence in monuments elsewhere (1) that suggests such was the case.

### 18. Astronomical implications

Archaeoastronomers do not countenance the notion of there being any difference between the movements of heavenly bodies today and those of prehistory, never-the-less the moon does appear to be an exception. "Appears", because there are some of those familiar with the "beach ball", "tippe-top" and "American football" phenomena, all concerned with the characteristics of spinning bodies (17), who might argue that the moon's plane of orbit remained as it is today, while the Earth turned upside down to result in the same skyward patterns. But aside from solving the problem of identifying some causal outside agency for this, it does not satisfy all the evidence adduced in this paper eg the reversal of the moon's cratered and uncratered faces. Others argue that the 180° turn of the moon's plane of orbit, advanced here, is an impossibility.

It could be that both these schools of thought have overlooked the effects of the six satellites, plus much disturbed lava and regolith debris, orbiting the moon.



Today nobody knows the reality but the ultimate answer will have to take into account all the abstract rock art at Newgrange and elsewhere in Ireland, plus the fact that The Great Pyramid of Egypt c2400BC has sides with a maximum deviation of 5' 30" from fixed star North.

## 19. Conclusions

By means of abstract rock art, especially that of Newgrange in Ireland, prehistoric man tells us of catastrophes which befell him in the 4<sup>th</sup> millennium BC. He recorded events occurring in the sky by carving scattered boulders, many of which subsequently were gathered up and used in the construction of a chamber and passage, used for observing shifts in the winter solstice. Many of the carvings were hidden from view in the structure while a few remained visible, indicating that the constructors regarded them with indifference.

This installation was located on a mound earlier adapted for use in conjunction with a ring of upright stones, and employed for observing movements of the moon. The chamber was armoured for fear of a repetition of a damaging shower of incendiaries, occasioned by one of four, possibly six orbiting satellites leaving the moon and falling to earth. In the event this came about elsewhere, possibly in the Caucasus (18) fig 33.

Subsequently, when both of these installations had fallen into disuse they were converted into a Grand Grave. More boulders, some bearing carvings, were gathered up and placed end to end along the line of a remaining apple shape recording of the old mound and ring of stones. Their carvings faced inwards. The enclosed space was filled to form a large cairn. At the prominent positions of the entrance, and at the rear, were placed stones artistically carved to echo the patterns of the originals.

Adduced evidence of the moon's plane of orbit rotating about the earth is supported in a number of ways, among them the apple shape recording made at a time when the moon never rose or set, but encircled the sky; also a reproduction of this on an experimental rig. Additionally a quantified comparison of seven spirals on stone 41 L19 is made with a hypothesised orbit of the moon, at its intersection with the earth's axis of spin. A carving from Bladdinvalley, Ireland, confirms the existence of six satellites of varying sizes orbiting the moon.

The widely spread locations of dolmens and so-called passage-graves, seen to have been armoured shelters, confirm the fears reflected by the Newgrange chamber and passage. They lead to the assessment that a shower of incendiaries falling from moon to Earth was about 480km (300 miles) wide with Rollright, Oxfordshire being on its eastern margin, and aligned 5°E of N, embracing Scotland and Carnac, Brittany, France.

While the potential threat of satellites could not be more than six unpredictable episodes in a limited span of time, that of the moon's unusual paths were constant and prolonged. This is seen to derive from a disturbed North Atlantic weather system and sea tides, which generated sudden very heavy down-pours with catastrophic consequences leading to inundations in valleys and flood plains. These events are seen to be the *raison d'être* for the many hundreds of henges, stone circles and a variety of other types of installations in the British Isles, designed to observe the moon's changing paths for the purpose of short term weather forecasting.

Abstract rock art is seen to owe its existence to the coincidence of incendiaries falling on a population possessed of perceptual abilities, manual skills and the motivation to record what they witnessed. They were not to know that for them, the chances of a repetition were infinitesimal and consequently the perceived continuing threat riveted their attention.

The adduced paths of the moon should be modelled on a computer, and if possible on a planetarium, while relativity mathematicians and scientists specialising in the Earth's vicinity of the solar system, need to address the forces and dynamics involved. With the contents of this paper in mind, those on the ground and interested in abstract rock art have two tasks. One is to maximise the recording and scrutiny of carvings, this as a contribution to fully understanding the fears and ingenuity of prehistoric man, and their causation. The other is to debate, rework, extend and refine the contents of this paper until our understanding is as complete as we can make it.

The abstract rock art of Ireland in particular, is so prolific, cleanly cut and rich in variety, with much of it in the loop of the River Boyne, as shown in Clare O'Kelly's map, that it demands special attention. As well as recording all the carvings which have gone unremarked, those already documented should be afforded thorough re-examination for any overlooked clues.



**Acknowledgements:**

The findings of this paper are largely based upon the work of Michael J. O'Kelly and his illustrator Clare O'Kelly in *Newgrange* published by Thames and Hudson ` 1982. Reprinted 1994.

1. *The Meaning of Stonehenge: an Exploration.* (Six parts). The following occasional papers are subsumed by this title:

- Determination of the straight-way infrastructure on which Stonehenge and later Iron Age earthworks were founded
- Archaeoastronomical and chronological relationships of Stonehenge and Woodhenge
- Transportation of the Bluestones
- A new theory of Abstract Rock Art in the British Isles.

These are held by English Heritage's National Monuments Records Centre Reference Library, Swindon SN2 2GZ , Wiltshire, England, 01793-414600; and by Trowbridge Reference and County Local Studies Library, Trowbridge BA14 8BS Trowbridge, Wiltshire, England, tel 01225-713727.

2. *ibid* pt VI pp 649-652.
3. In fact it does once during a complete circuit of the earth as viewed from fixed stars.
4. Moore Patrick, *The Moon*, Mitchell Beasley Publishers, London 1981.
5. O'Kelly Michael J, *Newgrange*, Thames and Hudson, London 1982
6. Radiocarbon Calibration Table by R M Clark, *Antiquity* 49 1975 p264-5 is used for bc/BC conversions
7. The axis of Uranus remains in its plane of orbit about the sun and always points in the same direction. The axis of the earth inclined 23° to sidereal N always points in the same direction.
8. Saunders Len, *A Theory of Lunar Disturbance*. SIS Chronology and Catastrophism Review 1998: 1, p 13.
9. If the raison d'être of stone circles and henges was the assessment of change in the moon's paths and their building ceased c1200 BC, then a minimum notional 2000 year duration is indicated.
10. See note (1) pt II pp 162-178.
11. *ibid* pt II pp 182 - 192.
12. *ibid* pt II pp 195 - 198.
13. *ibid* pt V pp 544 - 559.
14. Courty Marie-Agnès, *The Soil Record of an Exceptional Event at 4000 BP in the Middle East*. BAR International Series 728, Archaeopress, Oxford 1998.
15. Use of a plumb-line of cotton with a screw-nut as a bob, and a steel tape, served to check that the operative arc of plastic covered garden-wire was correctly positioned. Using available materials plus purchased cake-icing turntable, plaster and felt pen, the rig cost £12 sterling. Modelling clay might be better but it is a slower medium than plaster of paris.
16. Paper: Change and Continuity: Post Passage Tomb Ceremonial Near Loughcrew, Co Meath, Dr Elizabeth Shee Twohig, Dept of Archaeology, University College, Cork, Ireland 2001.
17. *The Reversing Earth*. Peter Warlow, J M Dent & Sons Ltd 1982.
18. The Dolman Path. S. Valganov. <http://megalith.cjb.net> Email: [dolman@au.ru](mailto:dolman@au.ru)



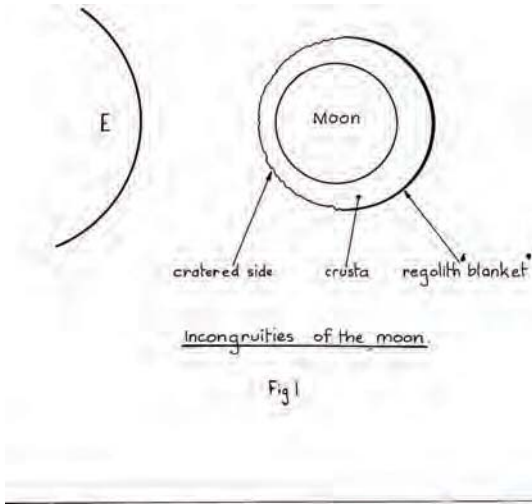


Fig 1

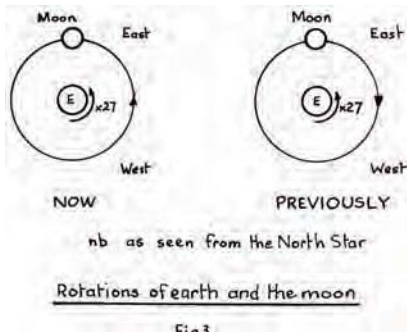


Fig 3

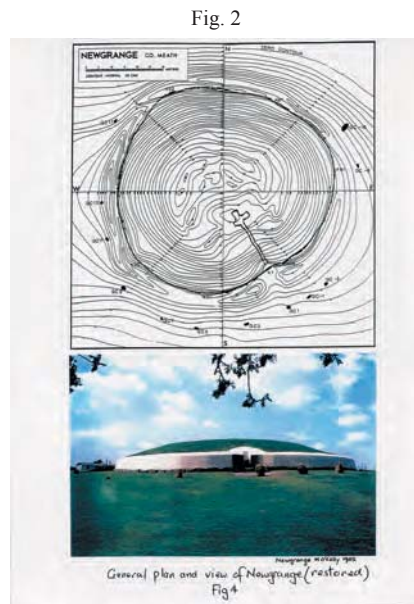


Fig 2

General plan and view of Newgrange (restored)  
Fig 4

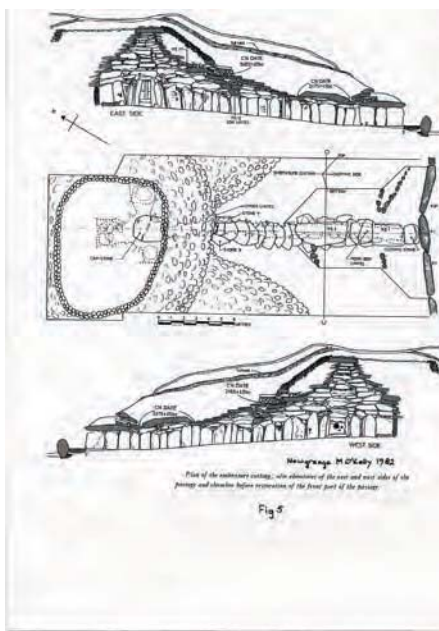


Fig 5

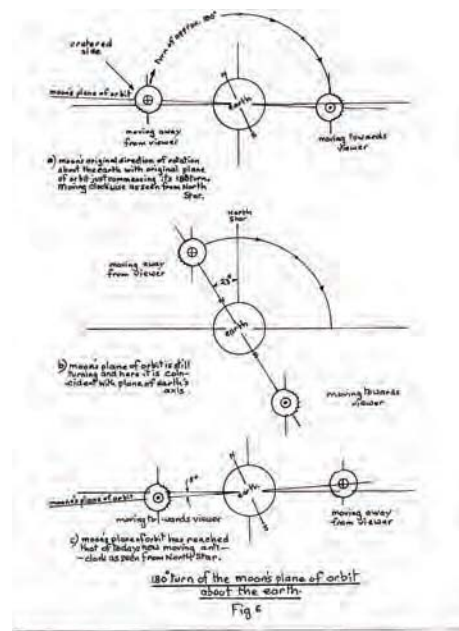


Fig 6







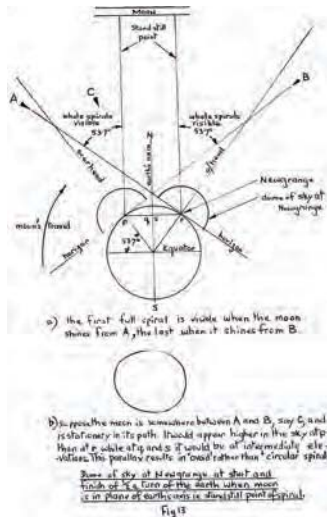


Fig 13

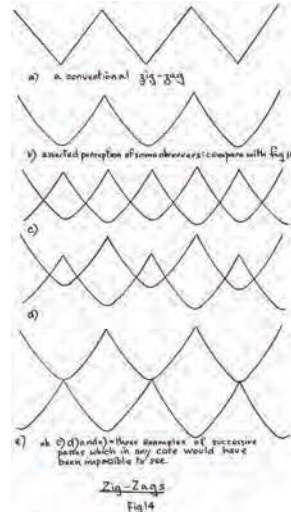


Fig 14

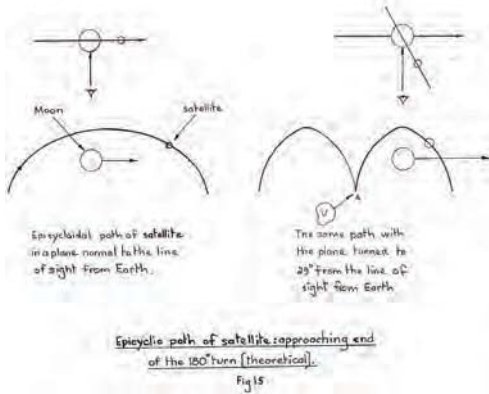


Fig 15

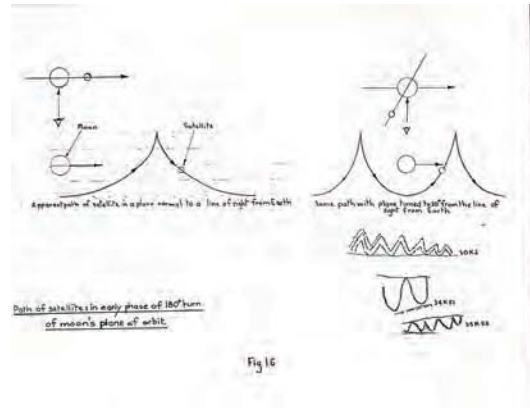


Fig 16

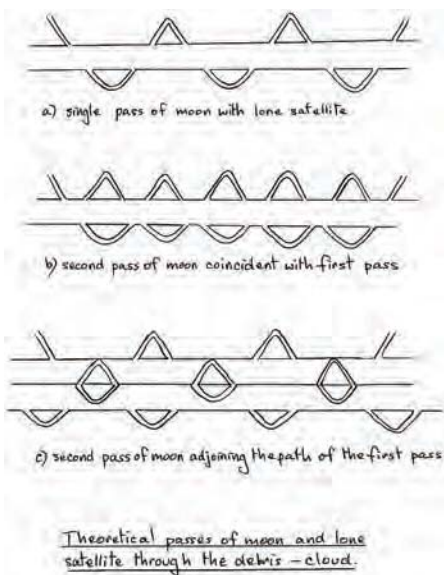


Fig 17

Fig. 17

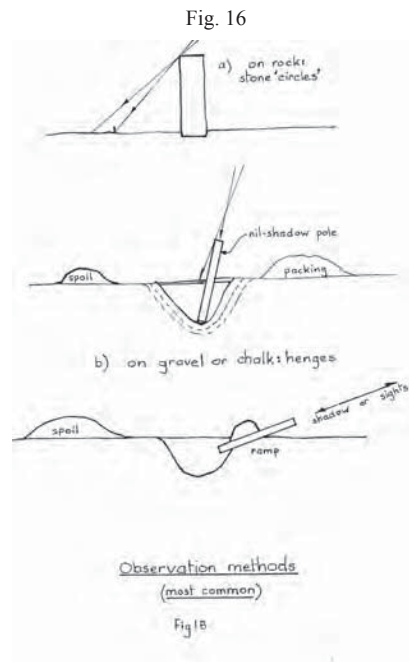


Fig 18





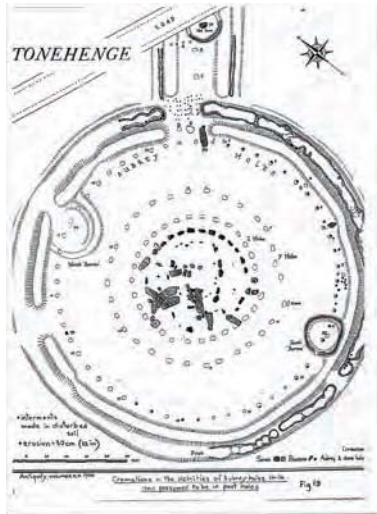


Fig 19

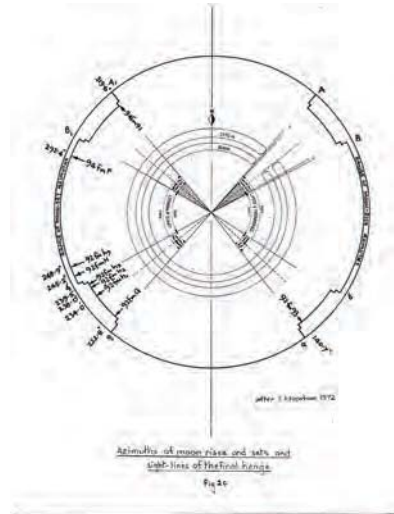


Fig 20

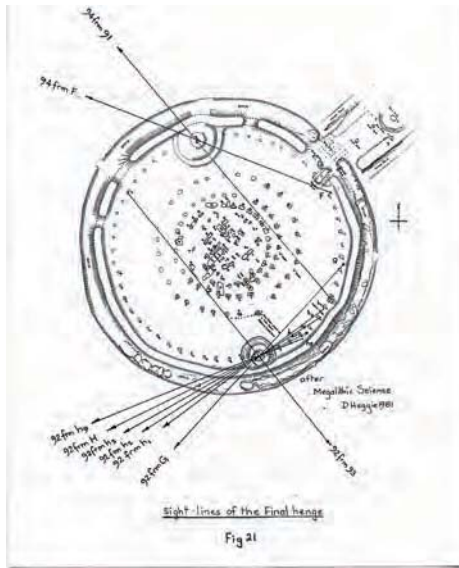


Fig 21

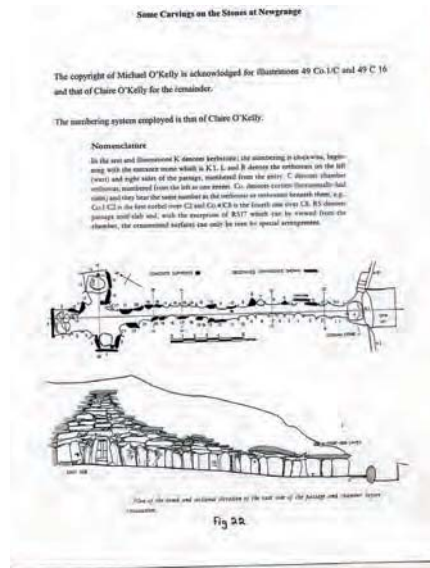


Fig 22



Fig 23

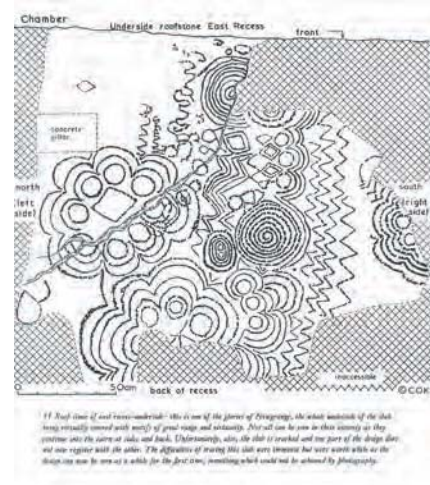


Fig 24

Multiple epicycloidal curves on the underside of a roof stone

Fig 24

Fig 24

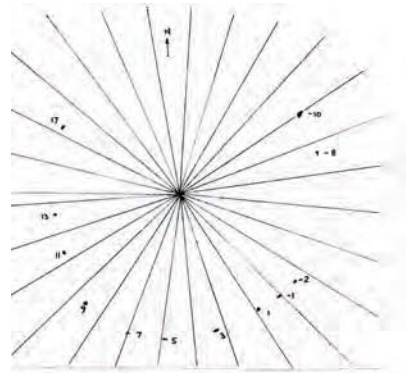




Contours of the site of Newgrange

Fig 25

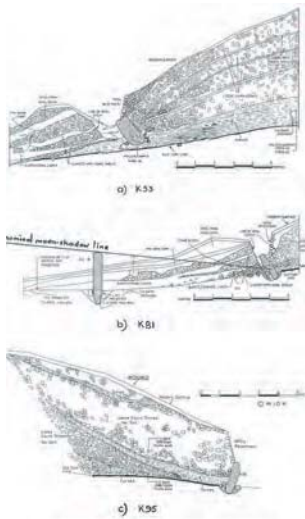
Fig. 25



Ring of upright stones in relation to 27.3 lunar clay spacings

Fig 26

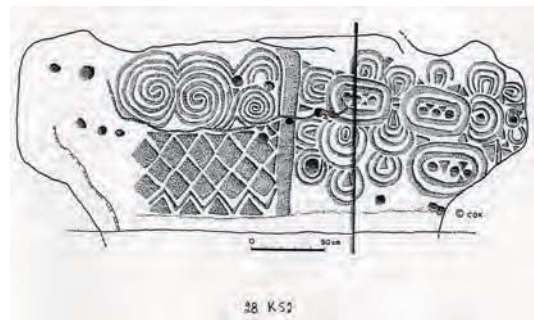
Fig. 26



Profiles through the cairns periphery

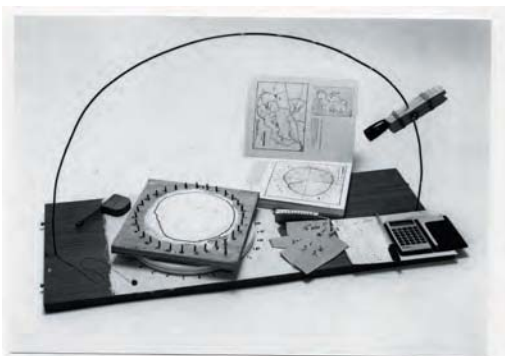
Fig 27

Fig. 27



28 K52

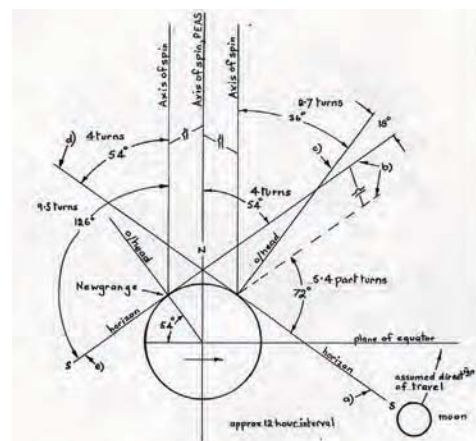
Fig. 28



A simple experimental rig for replicating the apple shape perimeter

Fig 29

Fig. 29

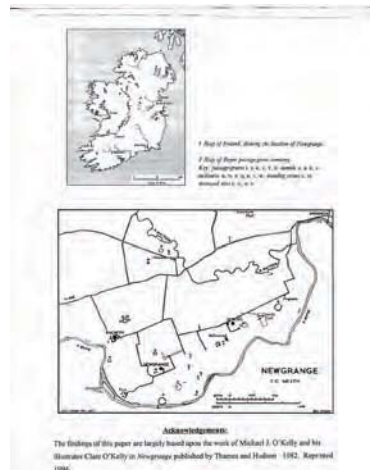
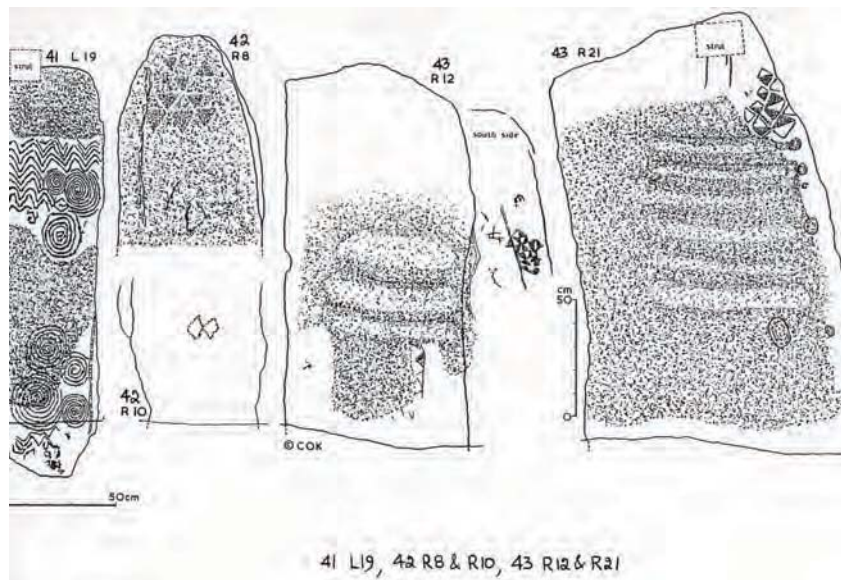
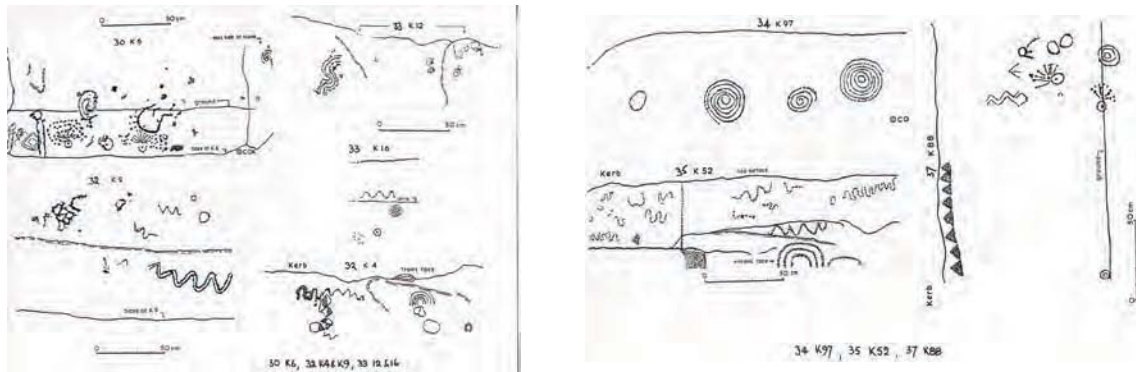


Theoretical scenario for an orbit of the moon over Newgrange

Fig 30

Fig. 30







overall size of spirals	No. of spiral turns	complete or part-complete	direction of rotation	start (periphery) or centre	no. of integrated spiral segments	centre at the centre	viewer's perceived progression	theoretical minimum no. of satellites
<b>Two groups of 3</b>								
small	4	*	anti	p	single		b) N horizon to axis	4
large	3	*	clock	p	double		c) or head to axis (A returns axis to c) or head	3
medium	2 1/2	*	anti	c				
	4 1/2	*	clock	p	single	CC	b) N horizon to axis	4
<b>2 pairing up</b>								
small	3 1/2	*	clock	p	single		b) horizon to axis	4
large	5 1/2	*	clock	p	single		a) S horizon to b) N horizon	1 at 5
<b>Lowest pairing</b>								
small	2 1/2	*	clock	p	double	CC	c) or head to axis (A returns axis to c) or head	3
large	2 1/2	*	anti	c				3
	2+	*	clock &					
	2+	*	anti?		triple	CC?	??	
	2+	*						

**Notations**

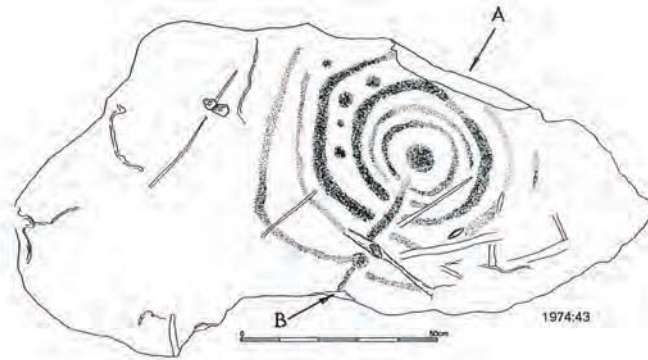
\* visible complete spirals  
 \* partly visible spirals

Rotation clockwise, anticlockwise:  
 p starting at periphery  
 c starting at centre

CC: circular centre, not a point

ANALYSIS OF SPIRALS, STONEHENGE

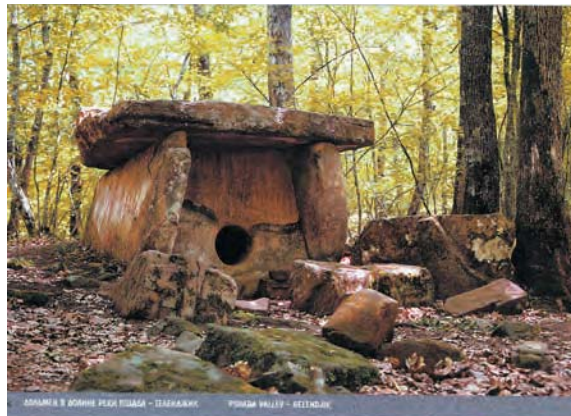
Fig 11



by courtesy of Dr Elizabeth Shee Twohig see footnote 16

Six satellites with gutter and fadpole from Bladdinvalley  
 Ireland

Fig 32



by courtesy of S.Volganov email belmen@av.ru

one of over 2000 so-called dolmens in the Caucasus

Fig 33



# Ma che c'entra la filosofia con l'arte rupestre?

Luca Maria SCARANTINO

## Riassunto

Questo intervento propone un dibattito con i partecipanti del Symposio prendendo spunto da una discussione con Enrico Castelli Gattinara (Università di Roma Tor Vergata)

Ai filosofi, l'arte rupestre piace per vari motivi. Innanzitutto, vi è la nostalgia del filosofo per la fisicità degli oggetti, per quel legame con la realtà materiale che manca all'impalpabile campo di indagine della filosofia: osservare le rocce, i sassi, le pietre e le loro iscrizioni, per decrittare un mondo di impronte e di linee incise in una gamma diversissima di ambienti naturali differenti attira i filosofi verso una disciplina che trova nelle cose la propria solida oggettualità. In secondo luogo, non vi è dubbio che la scala plurimillenaria in cui si muovono le ricostruzioni dell'espressività paleolitica mette in discussione la rappresentazione stessa del sorgere della coscienza umana, del suo diramarsi e collegarsi universalmente, prima ancora delle sue differenziazioni in quelle civiltà sedentarie che costituiscono il vettore tradizionale dello spirito e della sua storia: il sorgere della spiritualità e della religione, la dinamica tra oralità e scrittura, la formazione di un'espressività progressivamente strutturata e, con essa, della coscienza estetica, sono tutti temi che entrano, secondo modalità di volta in volta differenti, nell'ambito di studio delle discipline filosofiche.

Quel che qui ci interessa è però concentrarci su di un più fondamentale tipo di rapporti tra paletnologi e filosofi. In che modo il lavoro dei primi entra a modificare la riflessione filosofica, apportando parametri, metodi, nozioni e categorie nuove che possono rivelarsi utili alla filosofia non solo a livello di contenuti e di ambiti della ricerca, ma modificando le forme stesse del suo procedere? In altri termini, in che misura l'arte rupestre si rivela in grado di influenzare strutturalmente la riflessione filosofica, senza limitarsi a produrre risultati utili ad alcuni suoi rami o, casomai, a costituire un raffinato ed erudito motivo d'interesse domenicale? E, per converso, in che misura la riflessione filosofica può rivelarsi specificamente utile agli studi di arte rupestre, apportando dei contributi metodologici in grado di chiarire agli studiosi stessi il senso delle loro categorie e del rapporto tra queste ed altri concetti, pure appartenenti alla nostra concezione di scientificità?

A queste domande non si intendono apportare delle risposte, che sono ancora di là da venire. Piuttosto, sembra di un qualche interesse suscitare una discussione tra colleghi di estrazioni e specialità diverse, per riuscire a definire, attraverso un confronto quanto più aperto possibile, alcuni elementi in grado di gettare luce sulla questione.

Per natura, la filosofia è scienza di contenuti spirituali: nella normatività dialettica del piano ideale sull'esperienza sensibile della metafisica platonica, nella dinamica delle strutture concettuali e simboliche del sapere, come nella Kulturwissenschaft della tradizione critica e cassireriana, nel carattere regolativo delle idee costitutive della cultura nel trascendentalismo italiano inaugurato da Antonio Banfi.

Questo suo ruolo formale e regolatore rende complessi i rapporti che intrattiene con le differenti discipline, i quali non possono venir separati dalla dinamica complessiva tra le regioni del sapere, pena l'apparire delle nozioni filosofiche come astratte, formali o addirittura prive di senso. In quest'ottica, non è scontato definire le particolari forme di interazione che possono sussistere tra filosofia e studio dell'arte preistorica.

Proviamo a procedere fenomenologicamente. Ad un primo livello, una certa attrazione è senza dubbio determinata dalla straordinaria differenza nel procedere della ricerca disciplinare, una sorta di nostalgia da parte dei filosofi per la fisicità degli oggetti, per quel legame con la realtà materiale che manca all'impalpabile campo di indagine della filosofia: osservare le rocce, i sassi, le pietre e le loro istoriazioni, decrittare un mondo di impronte e di tracce disseminate e nascoste nei più diversi ambienti naturali, configura un modello di attività proprio di una disciplina che trova nelle cose la propria solida oggettualità.



È il mondo concreto delle cose, al quale l'azione astratta e unificatrice dell'indagine filosofica rimanda per contrasto.

In secondo luogo, e ci muoviamo qui già sul piano della storia culturale, la scala plurimillennaria in cui si muovono le ricostruzioni dell'espressività paleolitica mette in discussione la rappresentazione stessa del sorgere della coscienza umana, del suo diramarsi e collegarsi universalmente, prima ancora delle sue differenziazioni in quelle civiltà sedentarie che costituiscono il vettore tradizionale dello spirito e della sua storia: il sorgere della spiritualità e della religione, la dinamica tra oralità e scrittura, la formazione di un'espressività progressivamente strutturata e, con essa, della coscienza estetica, sono tutti temi che entrano, secondo modalità di volta in volta differenti, nell'ambito di studio delle discipline filosofiche. Si pensi, a questo proposito, ai lavori di Dino Formaggio sulla formazione della coscienza estetica in età preistorica.

Tuttavia, l'oggetto proprio della filosofia non consiste in una ricostruzione storicamente documentata di determinati processi culturali, né nel tentativo di organizzare una particolare forma di spiritualità concreta e sostanziale: scienza eminentemente formale, ad una filosofia non dogmatica spetta piuttosto di esplicitare le strutture teoriche in atto nell'articolazione del sapere, risolvendone le dinamiche, le finalità più o meno recondite e i criteri di validità.

Non si tratta quindi del modo in cui i risultati della ricerca paleontologica possono entrare in tale o tal'altra ricostruzione culturale, ma di un più fondamentale tipo d'interazione tra paleontologi e filosofi. In che modo il lavoro dei primi entra a modificare la riflessione filosofica, apportando parametri, metodi, nozioni e categorie nuove che possono rivelarsi utili alla filosofia, non solo a livello di contenuti e ambiti della ricerca, ma modificando le forme stesse del suo procedere? In che misura l'arte preistorica si rivela in grado di influenzare strutturalmente la riflessione filosofica, senza limitarsi a produrre risultati utili ad alcune sue discipline o, semplicemente, a costituire un raffinato ed erudito motivo d'interesse? E, per converso, in che misura la riflessione filosofica è utile agli studi di arte preistorica, apportando contributi metodologici in grado di chiarire agli studiosi stessi il senso delle loro categorie e del rapporto tra queste ed altri concetti, pure appartenenti alla nostra concezione di scientificità?

In altri termini, in che misura si può parlare tra il paleontologo ed il filosofo di competenze comuni, e non soltanto complementari?

Un elemento di grande rilevanza sembra risiedere nella duplice peculiarità dell'arte preistorica: rinvenimento e studio di una "spiritualità" umana primordiale, che l'avvicina all'oggetto proprio delle discipline filosofiche, e al tempo stesso proiezione di essa su di una scala filogenetica che trasforma completamente la dimensione su cui si svolge la storia dello spirito umano. In tal modo, è il nesso tra filosofia e storia, nesso costitutivo di gran parte del lavoro filosofico, a risultare modificato dai risultati delle scienze paleontologiche. L'idea di uno sviluppo più o meno lineare del pensiero filosofico, che, sorto nella classicità occidentale dalla differenziazione tra la concreta diversità del mondo della vita e pura identità razionale di un essere teoreticamente determinato, si viene determinando nelle innumerevoli declinazioni di tale antinomia che formano propriamente la storia della filosofia, risulta ad un tempo superata ed integrata in una superiore e più comprensiva diversificazione tra civiltà. La questione non è di poco conto. Il confronto interculturale costituisce una delle principali difficoltà legate alla ricostruzione dello sviluppo storico della filosofia occidentale: si pensi agli imbarazzati artifici con cui, nei manuali universitari, si tenta di descrivere una "filosofia" indiana, cinese o giapponese, secondo il significato di "filosofia" definito nella tradizione occidentale - in un'opposizione talvolta grottesca tra "filosofia" e pensieri "autoctoni" (si pensi ad esempio al dibattito sull'etnofilosofia che, almeno dai lavori di Paulin Hountondji, caratterizza la filosofia africana).

L'arte preistorica introduce un elemento di novità. Il punto fondamentale non è qui tanto di retrodatare di alcuni millenni le prime manifestazioni della spiritualità umana (la filosofia è comunque una manifestazione intellettuale relativamente tardiva), quanto il fatto di identificare logiche e processi cognitivi condivisi al livello indifferenziato dell'Homo sapiens. Quando si parla di scala, non ci si riferisce semplicemente ad uno spostamento all'indietro delle prime manifestazioni della spiritualità umana (che potrebbe anche essere semplicemente quantitativo), ma di un salto qualitativo, che antepone temporalmente una certa consapevolezza logico-cognitiva (ma anche estetica, religiosa, ecc.) all'articolazione delle culture e delle civiltà.

Il che non autorizza a parlare di una filosofia dell'uomo primitivo, se con filosofia si intende la comparsa di una razionalità logica unificatrice dell'instabile mondo dell'esperienza. È però possibile modificare in profondità il confronto tra i sistemi culturali più differenti, riportandolo ad una base comune, di cui le differenti tradizioni non sarebbero che espressioni "locali" o, se si vuole, vernacolari su scala universale. Gli



archetipi stilistici e visuali che sembrano comporre il linguaggio primordiale dell'arte rupestre configurano infatti altrettanti elementi persistenti all'interno delle nostre culture, agendo all'interno di queste e trasmettendo messaggi profondi che condizionano le forme della nostra razionalità. La presenza di una sintassi di base nell'arte visuale delle società primitive lascia poi intravedere la possibilità di individuare una logica "umana" primordiale e, con essa, processi universali di associazione concettuale.

Il ridimensionamento non è perciò semplicemente temporale, ma conduce a identificare, attraverso l'analisi comparativa di tutta una serie di elementi sintattici e stilistici comuni, dei modelli cognitivi, logici e comunicativi universali. È attraverso tali strutture profonde che sembra possibile istituire su nuove basi un confronto tra i paradigmi concettuali in cui si articolano le diverse culture (si pensi ad esempio agli sviluppi dell'etnomatematica, che hanno messo in luce la presenza pressoché universale di strutture matematiche condivise, a lungo considerate come il *sancta sanctorum* della scienza occidentale).

Fare dell'*Homo sapiens* il primo interprete di una concettualità universale condiziona insomma l'interpretazione filosofica della diversità culturale: non si tratta più di stabilire un confronto tra una filosofia intesa come peculiarità della civiltà occidentale e forme differenti di razionalità, ma di comprendere tali diversificazioni come derivazioni di un sostrato cognitivo primordiale e condiviso. Questa dimensione storico-evolutiva rappresenta probabilmente il filtro principale attraverso cui leggere i risultati della ricerca sull'espressività primordiale. Ricostruire il mondo immaginario dell'uomo preistorico, come sembra promettere oggi lo sviluppo della paleontologia, non è interessante (o comunque, non solo) perché permetterebbe di andare a pescare in un'origine comune motivi etici, religiosi o spirituali da recuperare in un moto *new age* per rendere migliore la nostra coesistenza oggi -né, tanto meno, per riproporre immaginari, retorici e stucchevoli modelli di "tolleranza" tra le civiltà. Per il filosofo, è il filtro dell'esperienza storica a mediare l'interesse di una tale ricostruzione. È nell'evoluzione storica che, dalla concettualità indifferenziata dei primordi, ha condotto alla diversificazione delle culture che troviamo il vero motivo di interesse: nella mutata rappresentazione della storia delle evoluzioni delle civiltà, e nella nuova interpretazione che di tali evoluzioni possiamo fornire in rapporto ad un'origine comune ora identificabile. Non si tratta di tornare ad un'unità irenica del genere umano, si tratta di concepire le diverse civiltà come evoluzioni di una specie che ha avuto un passato cognitivo comune e che ad esso può riferirsi per meglio comprendere le proprie differenze.



# New perspective in rock art museology: the Rocca of Cavour in the western Alps

Dario SEGLIE

## Summary

The rock art of Cavour Rock (a geologic inselberg in the Po plane) is characterized by petroglyphs and prehistoric paintings (Neolithic, VBQ Culture), as the outermost Eastern area of the “Mediterranean Province”. The keen interest in this rock art derives from its relative rarity in the Western Alps, as a site that testify the cognitive dimension of man; the main problem facing us now is conservation, protection and communication. The Cavour Rock is protected as integral reserve within the Mountain Po River Park. In order to identify the best procedures for a valid protection, the Polytechnic of Torino, Department of Museography, is working on the project of monitoring, with instruments recording the variability in environmental parameters and their impact on rock monuments, in view of establishing primary conservation strategies. Rock art museums, both open air and indoor, as cultural interpretation of reality, are themselves forms of cultural heritage which require specific conservation techniques. The Cavour Rock Art Project is pioneering this concept in the Piemonte Region.





# The problem with style

Denise H. SMITH

## Summary

David Whitley's publication *Handbook of Rock Art* has reinvigorated many debates in our profession. In this text is a chapter written by Julie Francis discussing the usefulness of style as a classificatory device in rock art studies. I will summarise what I believe are essential differences between the disciplines of archaeology and art history in the definition of style. It is my intention to open a debate evaluating how best to adapt the notions of memetics to the study of rock art.

As usual in this process, I have refined my intentions for this paper. I wish to focus on Track Rock, a publicly accessible petroglyph site in northern Georgia, USA. After an initial description of the site's location and iconography, I plan to discuss the various methods that have been used to decipher the meaning and chronology of the images thereon. By relating these images to Cherokee oral literature and to petroglyphs of other sites, I want to open a discussion about the methods used to date such rock art, specifically the notion of style. I intend to discuss style in the light of Julie Francis' contribution to David Whitley's *Handbook of Rock Art*. As an art historian, I have very different views. I also want to bring in some fresh ideas from the new field of memetics.

Although I am only beginning my investigations into this new method, I believe memetics may address a whole different dimension related to the issues surrounding the use of style in dating rock art. Francis specifically targets the "problem" that recent technological advances in dating rock art have yielded results indicating certain "styles" of rock art have lingered over 6,000 years. I believe there are many issues here, beginning with how "style" is defined differently by archaeologists and art historians. But she may have her finger on an important issue: certain images, or clusters of images, continued to be created for over six millennia. Clearly, they were important, at least to the artist(s). Such images, or clusters of images, could be examples of memes.

Memetics, a new field of study proposed by the biologist Richard Dawkins in 1976, concerns the life of "memes" or replicating ideas. As he defined the term, memes are like genes, but they live in the human mind instead of in the nuclei of cells. They leap from host to host, "infecting" individuals or whole populations with blinding speed. While some memes (tunes, catch-phrases, rituals, clothing fashions) may live only a short time, others may live for thousands of years (like carving fertility figurines does, for example). I intend to define some of my ideas and open a debate about the applicability or usefulness of such a method in the field of rock art studies.



# The case of the lone reindeer: new discoveries of arctic rock-art in Trøndelag, Norway

Kalle SOGNNES

## Introduction

The starting point for this paper is the famous Bøla reindeer, which is probably the most photographed single prehistoric petroglyph in Norway. This petroglyph is located at the south side of the Lake Snåsavatn, which during Stone Age formed the innermost basin of the Trondheim Fjord, in the province of Nord-Trøndelag. This full-size naturalistically drawn rendering of a reindeer (figure 1) is located at an almost vertical panel in a waterfall in the Bøla River (= Bøla I). It was discovered during the early 1840s during the construction of a milldam some fifty metres downstream.<sup>1</sup> It became known to the scholarly world fifty years later (Lossius 1899; the oldest existing document, however, is a photograph from around 1870, which shows a contemporary (?) drawing (Gjessing 1936: 24). Together with some similar sites with large naturalistic zoomorphic images, the Bøla reindeer was used to identify a separate North Scandinavian rock-art tradition called Arctic rock-art (Brøgger 1906, Hansen 1904). This petroglyph became known first and foremost through Gustaf Hallström's (1907) tracing and photographs (figure 2). It has, however, been investigated and documented by a number of scholars (e.g. Gjessing 1936, Hagen 1976, Sognnes 1981).

At most other Arctic sites a number of images were found together, but the Bøla reindeer remained famous because of its aesthetic qualities and also its apparent solitude and remoteness. However, around 1970 the remains of at least two more images were noticed on the same rock (Midbøe 1970) and some years later an incomplete rendering of a bear was found at another panel also at the same waterfall (= Bøla II). A small rendering of an elk (= Bøla III) was found in the late 1990s around fifty metres above Bøla I. The author presented the situation in 2000 but when this article was published (Sognnes 2001) new discoveries were already made, to which I will return later.

## The site

The surface of Lake Snåsavatn today is c. 24 m above shore-level, this area, however, has been strongly affected by the rise of land in the Holocene. The moraine ridge that dams the lake reaches c. 30 m above sea level, which means that this inner part of the Trondheim Fjord was transformed into a lake around four thousand years ago (Sognnes 2003). Dating the Bøla petroglyphs is difficult but the rise of the land provides a maximum date; the panels on which they were engraved emerged from the sea some six thousand years ago. The rock art may in principle have been made any time later, but all images are strongly weathered, which indicates an old age.

The waterfall, at which the Bøla panels are found, is most peculiar. In this part, the Bøla River runs in a number of serpentine curves; both above and below the petroglyphs it runs towards the north parallel to the rocks. Above the petroglyphs the river runs in a narrow canyon, which is separated from the panel by a low ridge. This channel was probably made by the water that melted during the Late Pleistocene/Early Holocene. When it rains heavily and/or the snow is melting the canyon is filled and the water flows over the ridge. Under normal weather conditions two narrow courses exist; one marking the edge of the rock, the other separating the panels Bøla I and II. However, a narrow crack formed a separate course immediately behind the figure of the reindeer (figure 3), the posterior part of which is frequently covered by water. Under extreme conditions these three watercourses merge into one large waterfall 30-40 metres wide.

About fifty metres above Bøla I there is another blocked flow-water channel exist, in the middle of which Bøla III is located. This channel was blocked to prevent the erosion of the railway bank, which was



constructed in the 1920s. Occasionally, this barrier is submerged as well. Below Bøla I and II the river runs almost horizontally for a short distance before it enters another waterfall. The railway line crosses the river at this particular spot. A large railway bank to the east of the river apparently crosses the front of a former beach, which must have provided good landing for small boats during the fourth millennium BC.

### Recent discoveries

One afternoon in the late autumn of 2000, the local resident Jens Bjarne Mohrsen realised that the setting sun was showing some hitherto unknown petroglyphs at a panel gently sloping towards the river, a few metres above the railway bank, in the middle of a frequently used path (= Bøla IVA). Mohrsen's photographs showed the rendering of a bird (figure 4), but also lines that apparently represented legs of animals, etc. The strongly weathered rock surface was preventing any further identification of images. This path followed the east bank of the Bøla River under the railway-bridge, and was partly separated from the river. On the other side there was a large fence keeping the public off the railway line.

A conflict between the traditional use of this path and the protection of the petroglyphs arose immediately. A minor adjustment of the railway fence could have provided enough space for an adjustment of the path; however, before doing so, also this panel should be stabilised. Alas, after removing some moss and grass it turned out that the situation was similar there. At this panel (=Bøla IVB) the remains of a number of strongly weathered petroglyphs were also found too; nevertheless, a large anthropomorph could be identified, which was drawn in the usual style of the other sites in the region e.g. Bardal (Gjessing 1936) and Lånke (Sognnes 1981).

Surprisingly, this anthropomorph was apparently standing on a short ski and, while holding a rod with one hand (figure 5). Gjessing (1936: 9-10) identified two possible skiers at Rødøya (Nordland). This identification was, however, rejected by Hallström (1938: 184-188)<sup>2</sup>. More skiers were subsequently identified at Bossekop in Alta, Finnmark (Helskog 1988: 60). However, the most striking parallels can be found on the White Sea in northern Russia (Savvateyev 1977). The images in question are much smaller and drawn with a different technique, but the posture is the same; the persons stand erect but bending at the same time their knees.

### Conclusion

While the fragmented zoomorphic renderings found at Bøla IV are quite common in the Trøndelag region, the large skier is unique. The person is drawn with the same style known from other sites, the nearest parallel being a phallic man of almost the same size from Lånke in Stjørdal (Sognnes 1981). Due to the strong weathering I find no macroscopically difference between these lines and the surrounding rock, which has been exposed for about six thousand years. In my opinion, the authenticity of this image as a genuine prehistoric image can hardly be questioned. Admittedly, neither the ski nor the staff can be separated macroscopically from the other lines; however, without the staff the position of the arm would be most awkward. The fact that the lines of the skier are deeper than other lines indicate that it was not the first petroglyph executed on this panel.

Except for the bird rendering mentioned above, only one elk image appears fairly complete on Bøla IVA. Two incomplete elk images are found close to the skier (Bøla IVB), with at least one of these being apparently superimposed on the skier. However, at both panels remains of other images are found.

The investigation of the Bøla IV panels is not yet completed; no complete tracing or photo mosaic exists as yet. Due to the strong weathering of the gneissic rock this is the most difficult recording job I have ever done. Several methods have failed. The images in question are no longer complete – one may even wonder whether they were ever completed the first place.

### References

- Brøgger, A.W. 1906. Elg og ren paa helleristninger i det nordlige Norge. *Naturen* 1906: 356-360.  
 Gjessing, G. 1936.  
*Nordenfjelske ristninger og malinger av den arktiske gruppe*. Instituttet for sammenlignende kulturforskning serie B 30. Oslo, Aschehoug.  
 Hagen, A. 1976.



- Bergkunst: jegerfolkets helleristninger og malninger*. Oslo, Cappelen.
- Hallström, G. 1908.
- Nordskandinaviska hällristningar II: de norska ristningarna. *Fornvännen* 3: 49-85.
- Hallström, G. 1938.
- Monumental Art of Northern Europe from the Stone Age 1: the Norwegian Localities*. Stockholm, Thule.
- Hansen, A. M. 1904.
- Landnaam i Norge: en udsigt over bostætnings historie*. Kristiania [Oslo], Fabritius.
- Lossius, K. 1899.
- Antikvariske Notiser fra Nordre Trondhjems Amt. *Aarsberetning for Foreningen til norske Fortidsmindermærkers Bevaring* 1898: 143-145.
- Midbøe, H. 1970.
- Helleristninger og kultspill – nye funn fra Trøndelag. *Det Kongelige Norske Videnskabers Selskabs Forhandlinger* 42: 80-90.
- Savvateyev, Yu. A. 1977.
- Rock pictures (petroglyphs) of the White Sea. *Bollettino del Centro di Studi Preistorici* 16: 67-86.
- Sognnes, K. 2001.
- When rock art comes into being: on the recognition and acceptance of new discoveries. *Rock Art Research* 18: 75-90.
- Sognnes, K. 2003.
- On shoreline dating of Rock art. *Acta Archaeologica* 74: 189-209.

#### Figure captions:

1. Early photograph (1907) of the Bøla reindeer.
2. Tracing of the Bøla reindeer made by G. Hallström in 1907 (after Hallström 1908).
3. The narrow river canyon above the Bøla I panel (photo K. Sognnes 2004).
4. Bird images discovered at Bøla IV in 2000 (photo J.B. Mohrsen 2000).
5. The skier found at Bøla IV (tracing by K. Sognnes 2001).
6. Parallels to the Bøla skier; A from Bardal, Nord-Trøndelag (after Gjessing 1936), B from Lånke, Nord-Trøndelag (after Sognnes 1981), C from Zalavrug, Russia (after Savvateyev 1977). Figures not in scale.

#### Footnotes

<sup>1</sup> Hallström's (1908:71) description of the discovery of the Bøla site today is contested by the family of the real discoverer.

<sup>2</sup> The present author tends to follow Hallström in his claim that the two images in question may represent people paddling boats.



# New discovery of rock art on Guizhou

SuSHENG

## Summary

In the Southwest of China, many rock art sites include Liuzhi, Kaiyang, Guanlin, Zengfeng, Danzai, Chuangshun, and Longli county. This region spans more than 120 km from north to south and 100 km from west to east. The type of rock art is homogeneous and all images are made with red colour. The nearby village at 3 km distance have stone buildings.

Longli county is 24 kilometres from Guiyang, the capital of Guizhou province. In 2002, we found two rock art sites close to Longli county. They are located on the mountain called Wushan. Dayanjiao and Dashatian rock art sites at Wushan are 500 metres from each other, and in between of them Dayanjiao site is even richer.

Dayanjiao rock art site is 120 meters long from east to west and is located 1.6 metre above ground. The images were painted under natural shadow, so we might be looking this rock art just as it was originally.

Rock art at Wushan, which is made with red colour, displays many animal images, such as cows, horses, dogs, deer, birds, and so on, cows and horses being the most frequent ones. The "Nomadic animal" scene is made of humans pulling a cow with a line. In this region we have not found "hunting animal". However, the dominant images are those of humans images with special hairstyle, tail and weapons. Men and women are also shown as they dance or ride horses.

The type of line marks suggests that drawings were made with fingers. Some images have a black outline with red colour inside.

The village people said those images have been there for many years and they don't know what they are, but they reflect scenes and customs that have disappeared from the region.

Who made that rock art, and when were it made? One important information is that the same style and themes have been found in the Guizhou province and at sites in southern China, such as those in Yunnan and Guangxi provinces. In the ancient time southern China had common cultural phonemes. The "Yielang kingdom" has a rich ancient history in this region. C14 testing was carried out on the painting colours of sites in the Yunnan and Guangxi provinces and that rock art was dated to 3,500 years BP.

## Captions

Fig. 1 figure have made by hairstyle

Fig. 2 figure

Fig. 3 bird in guizhou rock art

Fig. 4 horses

Fig. 5 sign and animal

Fig. 6 wushan rock art site

Fig. 7 sign

Fig. 8 cow

Fig. 9 wushan nearlist Guiyang

Fig. 10 wushan rock art

Fig. 13 dancing figures

Fig. 14 figures and ride figures

Fig. 15 animal and figures

Fig. 16 dancing figures

All photos pictures made by Mr.liFei







Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

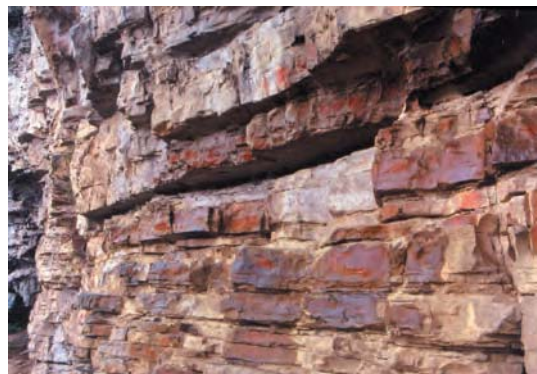


Fig. 6





Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12







Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

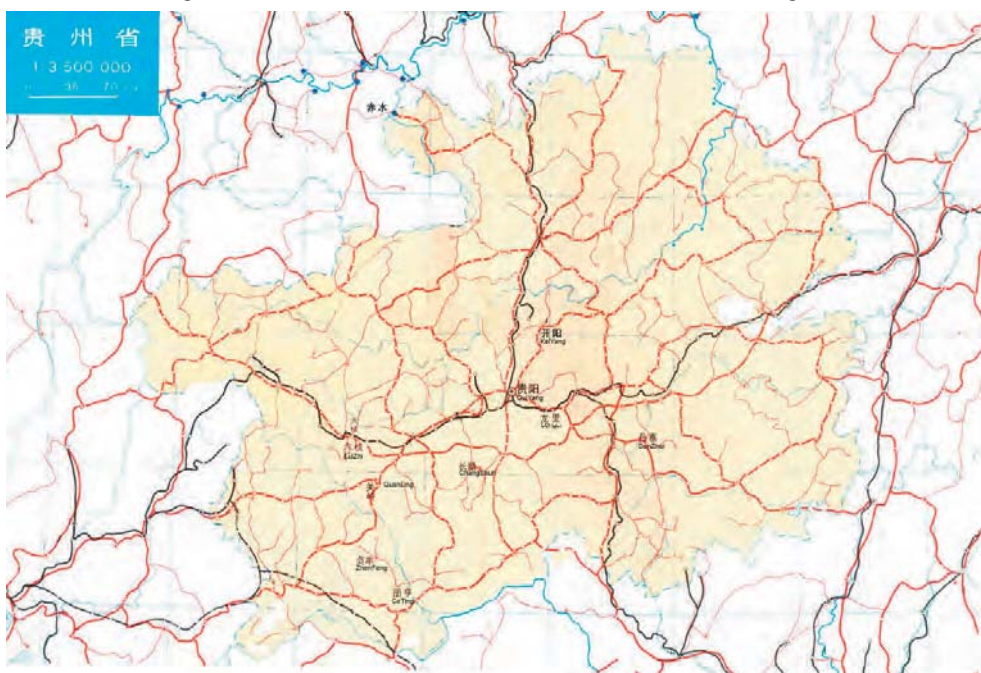


Fig. 16



# Gravettian art and the site of Pavlov (Moravia)

Jirí A. SVOBODA

## Abstract

In Central Europe, and especially in the Moravian corridor, evidence of the Gravettian mobile art demonstrates a remarkable change between the Pavlovian (30-25,000 BP) and the Willendorf-Kostenkian (25-21,000 BP) chronological stages. Whereas the site of Pavlov, and the Pavlovian in general, is characterized by complexity of materials, techniques and forms – ivory and bone carving and burnt clay figurines, depicting animals, females and even males, as well as stylised signs of zoomorph, anthropomorph and sexual significance – the later Gravettian sites of Central Europe only provided individual female figurines (“the horizon of lonely venuses“ of Willendorf, Petikovice, and Moravany). The newly obtained date of the Brno 2 burial, containing a single male statue, also suggests dating to the later Gravettian ( $23.680 \pm 200$  BP., OxA 8293). The Pavlovian burials, even if numerous, are, on the contrary, covered by ochre but only poorly endowed with objects. The richness starts with the Brno 2 burial, and it may be correlated with the number of rich burials from Russia and Italy, which are frequently also dated to the later Gravettian and Epigravettian. Eastern Europe saw the opposite evolution. Although art and decorative objects are recorded early in this region, the formation of settlements with evidence of a complex art did not occur before the Kostenkian stage. One finds ivory and bone carvings, whereas the fired clay figurines of Central Europe seem to be functionally substituted by fragmented carvings in soft stones, depicting a similarly broad spectrum of subjects and signs. In conclusion, these changes in art style are probably related to the trend of population influx from west to east, induced by environmental changes that occurred in Central Europe before and around the Last Glacial Maximum, and correspond to the Willendorf-Kostenkian, or, simply, Kostenkian stage of the Gravettian.



# La rappresentazione del mondo nella Grecia arcaica

Manuela TARTARI

## Riassunto

Il pensiero greco arcaico ha fissato in rappresentazioni iconografiche e mitologiche una certa descrizione del cosmo. Se si analizzano le fonti iconiche, confrontabili a certe pittografie, insieme a quelle di Omero ed Esiodo, emerge una descrizione complessa che vede l'universo come un insieme sferico circondato dal percorso del sole. Alla sua sommità lo zenit, all'opposto il tartaro, un territorio lontano, posto sotto la terra, ad una distanza grande quanto quella che separa la superficie terrestre dal cielo. Nel centro dell'insieme, che è anche il punto più largo della sezione, è situata la terra, un disco quasi piatto circondato da un fiume circolare, Oceano, senza origine e senza fine perché si getta in se stesso. La rappresentazione spaziale coincide con una rappresentazione temporale che vede al centro il tempo presente e più lontano le epoche sempre più antiche, fino al tempo in cui esistevano solo la Notte, il Caos e l'oscuro Erebo. L'autrice mostra la presenza di alcuni modelli concettuali, elaborati per analogia, che descrivono un viaggio nello spazio-tempo: il viaggio del sole, quello delle anime dei defunti e quello dei sogni. In ciascuno di essi si compie un percorso circolare; sul piano temporale, quello del sole è ciclico, le anime dei morti compiono un viaggio irreversibile, mentre gli eidola onirici possono tornare indietro nel tempo e nel luogo del presente. Lo schema di base sembra tuttavia una elaborazione del corso solare.

L'ipotesi che desidero discutere si pone al confine tra antropologia e psicologia, e potrebbe essere formulata come segue: Esistono dei modelli mentali, costruiti secondo le regole di un particolare processo psichico, il processo primario, i quali vengono utilizzati per elaborare delle rappresentazioni complesse.

Le regole del processo primario cui faccio riferimento sono la condensazione e lo spostamento, l'indifferenza per le categorie spazio-temporali e la coincidenza degli opposti.

La possibilità di percepire, oltre la forma strutturata di un oggetto o immagine, l'agire di tali processi, permette al fruitore di entrare in risonanza con essi e partecipare alla trasmissione dell'oggetto lungo il tempo e le culture. Il tipo di risonanza, il modo di partecipazione ed il significato che un determinato oggetto o immagine assumono nel tempo ed al variare dei codici espressivi culturali, muta; quel che non varia è il processo che ha generato il modello e dunque la possibilità per quel determinato oggetto di suscitare analoghi processi all'interno del soggetto.

Con la mia ipotesi non faccio alcun riferimento alle forme di "pensiero magico" che secondo alcuni autori avrebbero condotto i nostri antenati, ad esempio, a tracciare sulle pareti delle caverne immagini di animali per garantirsi una buona caccia; questo tipo di interpretazione sottintende una visione evolutiva del processo psichico che presuppone l'intervento di sistemi di spiegazione "infantili", ovvero "primitivi", in seguito abbandonati a favore di sistemi più evoluti ed adattati alla realtà. Non desidero abbracciare questo tipo di spiegazione poiché ritengo se ne possano formulare altre, capaci di comprendere sia una ipotesi circa la spinta dei paleolitici a tracciare pittografie, sia la capacità di queste immagini di parlarci ancora.

Partirò dunque dalla propensione umana a generare immagini e quindi subito mi rivolgo a Sigmund Freud che descrisse mirabilmente la generazione delle immagini oniriche.

Nella sua opera "L'interpretazione dei sogni"<sup>1</sup> egli ha formulato una teoria generale del funzionamento dell'inconscio e del processo primario, che ci consente ancora oggi di costruire dei parallelismi tra la produzione dei sogni ed il funzionamento della psiche nella vita di veglia.

Freud è riuscito a mostrare che il contenuto manifesto di un sogno, ovvero ciò che ci si ricorda al risveglio, è la rielaborazione mascherata di un vasto insieme di associazioni le quali annodano rappresentazioni ed affetti in una dinamica fluttuante lungo le linee di maggiore o minore tensione psichica. Il sogno creerebbe





delle immagini che consentono la realizzazione di un desiderio inconscio, allo scopo di abbassare la tensione dell'intero sistema.

Tale dinamica fluttuante viene definita *pensieri del sogno*: “*Pensieri onirici e contenuto onirico manifesto stanno davanti a noi come due esposizioni del medesimo contenuto in due lingue diverse, o meglio, il contenuto manifesto ci appare come una traduzione dei pensieri del sogno in un altro modo di espressione...*” (pag. 257).

Analizziamo più in dettaglio questo altro modo di espressione che si compone di alcuni meccanismi specifici, primo fra tutti la condensazione.

La condensazione della dinamica fluttuante di associazioni, avviene per omissione, il contenuto onirico, le immagini, sono una riproduzione incompleta e lacunosa dei “pensieri del sogno”; ogni frammento delle immagini oniriche è sovradeterminato, cioè rappresenta più pensieri del sogno, e ogni pensiero conduce a più elementi del sogno.

Questo processo fa sì che non si possa dare una traduzione semplice, lineare delle immagini del sogno, bensì occorra partire da immagini concrete per tornare alla rete intricata di pensieri latenti che le hanno generate.

Il secondo meccanismo in azione è lo spostamento: ciò che nei pensieri del sogno è il nucleo centrale, non viene necessariamente rappresentato nelle immagini, i cui contenuti sono centrati su altri elementi, sovente di minore intensità psichica.

Attraverso questi due meccanismi, il complesso di pensieri e ricordi “*di intricatissima struttura*” viene trasformato in immagini, le quali tuttavia hanno alcuni limiti espressivi: le relazioni logiche esistenti tra i pensieri vengono riprodotte in modo particolare. I nessi causali sono rappresentati tramite una loro simultanea raffigurazione. Anche le sequenze temporali vengono trasformate in immagini delle quali le prime ad apparire sulla scena onirica possono rappresentare le ultime della sequenza.

Da questi brevi esempi si può comprendere quanto le immagini del sogno siano il prodotto finale di un importante lavoro di selezione, deformazione, condensazione di una fitta rete di associazioni inconse.

Il “lavoro del sogno”, come Freud ha definito tale processo di trasposizione in immagini, avviene per motivi di economia psichica, poiché il sognatore deve ubbidire ai dettami di una censura che non consente la libera realizzazione di un desiderio latente.

Lo stesso “lavoro” avviene per tutta la dinamica psichica che trasforma i processi inconsci, il libero fluttuare delle associazioni psichiche, in azioni, ragionamenti e pensieri consci, diretti a uno scopo ed in contatto con la realtà esterna.

La grande scoperta del funzionamento onirico risiede in una spiegazione che riguarda tutta la vita mentale, soggetta ad un continuo passaggio dal conscio all'inconscio e viceversa, tramite un'attività che modifica, condensa, sposta, rende accettabili alla coscienza quei materiali in diretto contatto con le tensioni ed i desideri profondi.

Tale lavoro, più che le immagini da esso create, è il centro dell'interesse della psicoanalisi, meno attenta di altre discipline ai contenuti manifesti, siano essi sogni, sintomi, prodotti culturali quali miti o materiali iconografici.

Il contributo che essa può portare alla conoscenza dei materiali culturali è strettamente legato alla sua competenza nel rintracciare quella rete di pensieri e ricordi, nel farsi dei dati manifesti.

Anche l'antropologia ha iniziato a cercare una definizione di cultura maggiormente centrata sui dinamismi latenti e difensivi, piuttosto che sui loro prodotti finali, quali essi siano. Così Obeyesekere<sup>2</sup> suggerisce che le regole di funzionamento dell'inconscio siano replicate nei processi di creazione di certi aspetti della cultura. Non si intende proporre una analogia tra il dinamismo culturale e quello psichico soggettivo, quanto piuttosto mostrare che se la nostra mente funziona in un certo modo, tale modalità di funzionamento lascerà le sue tracce, ad esempio nella elaborazione di rappresentazioni collettive: “*If, however, the rules of the dream work are operative in the work of culture, then one might argue that the rules of the work of culture might also be operative in the former.*” (Pag. 57)

L'autore prospetta l'agire di differenti livelli di simbolizzazione nel lavoro della cultura, alcuni più vicini ed altri più distanti dalle motivazioni inconse che hanno innescato la formazione simbolica.

Quest'ultima avviene, nella mente del bambino, attraverso un processo di identificazione che connette oggetti del mondo interno a oggetti del mondo esterno i quali assumono qualità del corpo o di parti di esso, o relative funzioni.

Secondo la Klein<sup>3</sup> è il corpo della madre ed il rapporto che il bambino costruisce con esso ad essere proiettato nel mondo esterno: “*Il simbolismo, dunque, non è solo la base di tutte le fantasie e sublimazioni*



*ma qualcosa di più: è su di esso che si edifica il rapporto del soggetto con il mondo esterno e con la realtà nel suo complesso.” (pag. 250)*

Questa attività di simbolizzazione che fonda la nascita del pensiero non può essere semplificata nella semplice traduzione di un simbolo nel suo (ipotetico) contenuto primario. Essa è una vera e propria modalità di funzionamento psichico che tende a costruire connessioni e legami tra oggetti, funzioni e fantasie. In questo specifico senso, essa è presente anche nelle produzioni culturali, delle quali dunque non cercheremo una decodificazione ma piuttosto le modalità operative.

Il passaggio dallo psichismo individuale alle produzioni collettive avviene in modi assai complessi; senza entrare nel merito di un dibattito troppo ampio, vorrei portare il mio esempio che concerne la costruzione di una cosmografia, così come essa si può desumere dai miti e dai racconti epici della Grecia arcaica.

Cercherò di dimostrare che tale cosmografia viene elaborata secondo le regole della condensazione e dello spostamento, a partire da un modello costruito su dati percettivi, il percorso del sole. Tali dati percettivi sono stati utilizzati come “resti diurni”, ovvero come elementi concreti, tessere di realtà, con le quali comporre, mescolando variamente i pezzi, un mosaico culturale.

Su questo primo modello del percorso solare si sono stratificati altri percorsi, quello delle anime dei defunti, quello dei sogni.

L’insieme di tali movimenti lungo un asse spaziale ma anche temporale ha generato una rappresentazione del cosmo in cui è presente la percezione della sfericità, molti secoli prima che qualche pensatore ne fornisse una spiegazione scientifica.

A mio parere ciò è reso possibile poiché la mente elabora in modo prima preconciso ed affettivo dei riferimenti sensoriali, associandoli al dinamismo inconscio che a sua volta li connette ad altri flussi di rappresentazioni, vicini a vissuti primari che concernono le esperienze più arcaiche, come la vita intrauterina, la nascita, la separazione dalla madre, eccetera.

L’insieme condensato di questo materiale fantasmatico fa da cassa di risonanza per le elaborazioni secondarie, e mantiene viva l’attenzione verso certi eventi reali. Nei prodotti che li rappresentano, pittografie, miti, o cosmografie, risuonano anche gli echi di quel lavoro psichico che li ha alimentati e giungono fino a noi con tutta la loro potenza evocativa.

Già i babilonesi avevano rappresentato la terra come un disco piatto, circondato da un fiume. Vi è chi sostiene che fu nella terra dei due fiumi che nacque la raffigurazione del mondo come una terra piatta circondata dall’acqua, come testimonia la Babylonian World map datata intorno al quinto secolo avanti Cristo. Questa tavoletta mostra una terra al cui centro si trova la città di Babilonia, contornata da sette isole che rappresentano altrettanti territori lontani. Intorno un gran fiume; i testi della tavoletta indicano anche delle costellazioni animali che nel descrivere il cielo evocano antiche divinità spodestate.<sup>4</sup>

Il cosmo greco dell’epoca arcaica è descritto in cerchi concentrici; ci si allontana dalla terra conosciuta verso i paesi dei barbari e poi verso i luoghi abitati da mostri e poi, sempre più in là verso le rive del grande fiume Oceano, alle porte dei mondi ultraterreni, territori che sconfinano quelli delle origini, nel limite estremo del mondo e della vita, vicino alle porte di Ade. Per percorrere questo spazio seguiamo il corso del sole.

### **Il corso del sole**

Elio, il dio sole, è rappresentato con caratteristiche umane, un essere “infaticabile”, un instancabile auriga che all’origine conduceva un carro trainato da buoi<sup>5</sup> e solo più tardi da cavalli infuocati. Secondo Pindaro il fatto che egli tramontasse ogni sera indicava la sua sovranità su altre genti, che abitavano un altro lato della terra, vivi o morti, oppure il suo viaggio nelle profondità della Notte, verso la madre, la sposa ed i figli. Il sole stesso, infuriato per l’uccisione delle sue bestie reclama vendetta contro i compagni di Ulisse: “*Se non mi pagheranno la giusta pena, calerò nell’Ade e brillerò tra i morti*”.<sup>6</sup>

Elio è figlio del Titano Iperione e di Tea, figure nelle quali si può riconoscere il sole stesso al momento dello zenit (iperione) e la luna nel suo aspetto di astro splendente. E’ quindi un dio che si genera da se stesso. La sua sposa, Perseide, o Neera, rimanda alla luna nuova, ovvero alla luna nella sua connotazione infera, oscura. Eos, l’aurora, sorella insieme a Selene di Elio, lo precede al suo sorgere, andando su un carro solare vero e proprio. Anche Selene ha il suo carro, anticamente trainato da buoi.

Due tra le figlie del sole, altri connotati della luce (“colei che illumina” e “colei che splende”) custodivano



i trecentocinquanta buoi sull'isola Trinacria. Questo numero, secondo Kerényi, corrispondeva a quello dei giorni dell'anno<sup>7</sup>; si comprende dunque il motivo per cui Elio, adirato con i compagni di Ulisse per l'uccisione dei suoi buoi, sottrasse dal novero dei giorni proprio quello del loro ritorno.

Questo dio all'ora del tramonto saliva su una grande coppa d'oro che lo conduceva tra le onde del fiume Oceano, dai luoghi delle Esperidi fino ad Oriente nel paese degli Etiopi, dove era pronto il carro ed i cavalli alati per ricondurlo in cielo.

La coppa d'oro, la stessa che userà Eracle, descrive una stupenda immagine del tramonto che infuoca il mare e subito inghiotte il sole, mentre le diverse rappresentazioni della luce vespertina sono affidate alle Esperidi, il cui nome indica l'oscurarsi della terra, imparentato etimologicamente con *erebu*, ovvero Occidente, ma anche il luogo della profonda oscurità. Ad Eos, ai carri solari, ai cavalli alati il compito di raffigurare il trionfo del giorno sulla notte.

Oceano è il primo Titano, il più antico, il padre degli dei. Primogenito di Urano, il cielo e di Gea, la madre terra. Con Teti generò tremila fiumi, quattromila Oceanine, quattromila sorgenti. Egli fluisce in se stesso agli estremi margini della terra; dalle sue acque il sole sorge e tramonta.

Il tramonto avviene al di là di Oceano presso il giardino delle Esperidi, nei territori di Notte, di cui esse sono figlie, e dove esse custodiscono l'albero dai pomi d'oro, dono di Gea per le nozze di Era e Zeus. Il nome delle Esperidi ricorda la sera, il tramonto: "la serale", "la luce", "la rossastra", "il folgorio".

Il giardino delle Esperidi sorge vicino alle colonne d'Ercole, di fronte al punto in cui il Titano Atlante sorregge la volta stellata dominando le colonne che separano cielo e terra. Esiodo<sup>8</sup>: "*E avvolta da livide nuvole, la casa terribile della Notte oscura s'innalza. Di fronte ad essa il figlio di Giapeto (Atlante ndr) tiene il cielo ampio reggendolo con la testa e le infaticabili braccia, saldo là dove Notte e Giorno venendo vicini, si salutano passando alterni il gran limite di bronzo, l'uno per scendere, l'altro attraverso la porta esce, sempre l'uno fuori della casa la terra percorre, e l'altro nella casa aspetta l'ora del suo viaggio*".

Una bella immagine ci viene dall'Atlante Farnese, che rappresenta il Titano nell'atto di sorreggere la volta celeste, rappresentata come una sfera. La statua risale al II secolo dopo Cristo, ma si suppone sia una copia di un originale greco del III secolo a.C. Almeno in teoria Atlante dovrebbe sorreggere una semisfera essendo egli appoggiato alla terra; la sfera qui scolpita evoca quindi una rappresentazione condensata, come si vedrà più avanti.

Un limite estremo del mondo, cui va associato il suo opposto, quello a Oriente, nel Caucaso, dove giace incatenato Prometeo, il Titano fratello di Atlante. Due luoghi che indicano i limiti del corso solare, ma anche quelli del mondo conosciuto; numerosi i dibattiti per stabilire dove gli antichi situassero le Colonne d'Ercole.<sup>9</sup>

Il viaggio del sole tuttavia si compie sui territori conosciuti dai greci arcaici; vediamo seguendo le ricerche di Ballabriga<sup>10</sup> ed iniziamo con le parole proferite a Ulisse dal porcaio Eumeo: "*C'è un isola che chiamano Siria, è situata al di là di Ortigia, là dove il sole gira*"<sup>11</sup>.

Gira per tramontare, come anche si comprende in un altro passo che descrive il paese dei Cimmeri, sempre avvolto da foschie e nuvole: "*Né mai li contempla con i suoi raggi il sole fulgente, né quando sale verso il cielo stellato, né quando dal cielo si volge indietro verso la terra*"<sup>12</sup>.

Ballabriga prende in considerazione varie fonti e commenta: "*Questo punto centrale, questo zenit da cui il sole gira, si trova sulla verticale di Ortigia (ovvero di Delos), che funziona allora come un centro cosmico nel cuore delle Cicladi e delle terre greche, a uguale distanza dai paesi favolosi del sole, ai confini del mondo, Asia, Esperidi e i due paesi degli Etiopi, quello di levante e quello di occidente*"<sup>13</sup>.

Il viaggio del sole comincia quindi a precisarsi; tra le pieghe dei versi di Omero e i racconti di Esiodo, si delinea un percorso che certo segue un'ellittica ma non è rappresentato in tal modo, quanto piuttosto come un cammino che ha i suoi punti, le svolte, i mezzi di locomozione, i riferimenti più o meno espliciti a paesi reali, mescolati a descrizioni di mondi fantastici.

Il fatto che in molti versi sia descritto girare, oltre che segnalare i punti geografici maggiormente significativi, evoca il viaggio di un carro lungo un cammino, più che il corso di un astro; un altro esempio di trasposizione di un'esperienza umana in una descrizione di un fenomeno fisico.

Un'esperienza che serve per costruire un'immagine certa e chiara e, successivamente, diviene il calco, la forma di una trasposizione mitica del medesimo fenomeno. Appare dunque un processo bifasico, in cui si



associano elementi sensoriali antropomorfizzati a fenomeni naturali (come il carro solare), i quali fungono da modello per una costruzione mitica che diviene in seguito un sistema di memoria. Memoria geografica, astronomica, temporale. Questa stessa memoria condenserà a sua volta aspetti della cosmografia mitica e della genealogia fantastica.

In una così estrema condensazione, in cui il sole è dio padre di stesso, la progenie rappresenta diverse fasi solari e lunari, i suoi armenti evocano un calendario, appaiono echi di una geografia conosciuta dai Greci, tracce di intuizioni ed osservazioni, sebbene raccontate in una lingua diversa da quella che useranno i grandi scienziati di Mileto, Talete Anassimandro e Anassimene, fra il VII e il VI secolo a.C.<sup>14</sup>

Gli “ionici” furono tutti filosofi e scienziati, nel senso che su basi di esperienza tecnica, dal calcolo matematico all’osservazione astronomica, alla cartografia geografica, con uno sforzo di semplificazione logico-razionale, che abbandonava le mitografie, ritennero di individuare un principio fisico unitario (acqua o umidità, lo spazio infinito ovvero *apeiron*, l’aria) all’origine e come fondamento dell’ordine naturale.

Principi materiali di una *physis* concepita come realtà naturale (animata) in movimento.<sup>15</sup> Per Anassimandro la terra diverrà una colonna tronca, che si trova in mezzo al cosmo; essa rimane immobile perché è posta a eguale distanza da tutti i punti della circonferenza celeste. Abbiamo quindi, secondo Vernant, già una concezione sferica dell’universo.

Lasciando da parte le infinite discussioni sulla “geografia omerica”, Ballabriga introduce la sua ipotesi che vede in atto, nella poesia epica, una distinzione tra i quattro punti che segnano i due luoghi in cui il sole sorge in estate ed inverno ed i due luoghi del tramonto. Il sole che sorge sulla Grecia “gira” sulla città degli Etiopi situata ai confini dell’universo nella direzione del levante invernale, mentre il levante estivo, quello del solstizio, lo vedrà in Scitia e Colchide. Pilos è la porta d’occidente. Più in là il grande fiume Oceano da cui escono tutti i fiumi, i mari, le sorgenti e le acque dei pozzi.<sup>16</sup>

### **Il percorso del tempo**

La rappresentazione del corso del sole disegna un territorio che va dal centro del mondo conosciuto verso confini sconosciuti. Essa coincide con una rappresentazione temporale che vede al centro la vita presente nel luogo attuale, con le sue leggi, il suo ordine e significato.

Più lontano temporalmente, si giunge alle epoche in cui l’uomo non conosceva la civiltà del fuoco, non aveva ricevuto il dono del grano, non costruiva città, non conosceva la scrittura. Queste epoche sono rappresentate nel mito ponendo ai confini del cosmo greco i territori dei barbari e degli incivili.

Ancora più lontano le regioni degli dei spodestati, e quindi i tempi in cui gli dei attuali non c’erano ma regnavano le divinità primordiali, Giganti, Titani, Ciclopi e, più in là, il tempo in cui Crono divorava i suoi figli.

Oltre nello spazio, il tempo in cui Urano e Gea abbracciandosi impedivano ogni movimento, ogni vita. Infine, per ultimo e quindi cronologicamente per primo, il periodo in cui esistevano solo la Notte, il Caos e l’oscuro Erebo.

Qualcosa di precedente anche solo all’idea di creazione, un tempo prima del tempo, statico e vacuo. Essi sono confinati nelle estremità assolute del mondo, in quella zona ancora retta dalle loro oscure leggi. Tuttavia lo spazio-tempo primordiale non contiene solo entità tenebrose bensì tutte le potenze delle origini, ed anche i germogli della vita attuale, sotto forma di semi e di quel *genos* umano che i morti custodiscono.

Da questo lontano passato riemergono i confini del mondo, le cui mappe variano da autore ad autore, secondo una scala di preferenze che assegna ora all’una ora all’altra entità il compito di essere il principio della creazione.

In principio, narrano i racconti orfici, c’era solo la Notte, Nyx, una tenebra immobile. Poi la Notte, sotto forma di grande uccello dalle lunghe ali nere, venne fecondata dal vento e depose il suo uovo d’argento nell’immenso grembo dell’oscurità.

Dall’uovo balzò fuori un dio con le ali d’oro, chiamato Eros, dio dell’amore, il quale portò alla luce tutto ciò che era nascosto nell’uovo, cioè l’universo intero: sopra, una concavità, il Cielo; sotto, tutto il resto, ovvero uno spazio cavo, chiamato Chaos, “*ciò che rimane di un uovo vuoto quando gli si toglie il guscio*”.<sup>17</sup>

In questa versione lo spazio che verrà riempito in seguito dalla terra, inizialmente è vuoto; la parola Chaos solo più tardi assunse il significato di mescolanza e confusione.

Esiodo fornisce un’altra versione che vede esistere per primo il Chaos, da cui discendono Erebo, il buio delle profondità e Nyx dalla cui tenebra vuota sorge Gea dall’ampio seno. La Madre Terra Gea produce Urano, il Cielo stellato, che la abbraccia interamente e si accoppia con lei ogni notte.



Fin qui, il racconto esiodeo delle origini descrive un passaggio dal buio del vuoto a un universo immobile in cui cielo e terra sono ancora fusi insieme, incapaci di dare alla luce altra vita; Urano infatti odia i propri figli e li nasconde nella cavità della terra.

Gea infine convince il figlio, Crono a uccidere il proprio padre e quando Urano va per abbracciarla il figlio lo evira; *“Così il Cielo non si avvicinò più alla Terra per l’amplesso notturno, la procreazione primordiale cessò e seguì il dominio di Crono”*.<sup>18</sup>

Una procreazione primordiale ancora ferma nel ventre materno, intrauterina, diviene, per mezzo del tempo, un sistema in movimento e i figli possono uscire dal grembo materno.

I dodici Titani finalmente nascono, si sposano e procreano i fondamenti del mondo conosciuto: il Sole, la Luna, l’Aurora, e altri ancora. Ma il tempo di Crono è ancora immobile; anche lui odia i suoi figli e così inghiotte i piccoli appena usciti dalla madre.

Uno di essi, Zeus, riuscirà a sua volta a uccidere il padre ponendo fine all’età dell’oro. Quello di Crono infatti è il periodo felice del mondo, in cui la pace regna sovrana, esiste abbondanza di tutto e ancora non vale la legge di Zeus.

Esso sopravvive nelle isole dei Beati, all’estremo margine della terra, vicino al villaggio dei sogni e alle porte di Ade. Là ancora il miele sgorga dalle querce e per sempre giace il dio del Tempo incatenato al nuovo ordine universale.<sup>19</sup>

Zeus in seguito ha la meglio anche sui Titani, precipitati nel Tartaro, un territorio lontano, posto sotto la terra, ad una distanza grande quanto quella che separa la superficie terrestre dal cielo; un’incudine cadendo impiegherebbe nove giorni e nove notti per arrivare dal cielo sulla terra e lo stesso tempo per giungere al Tartaro. Questo è circondato da una fortezza di metallo, sopra le sue pareti crescono le radici della terra e del mare deserto.

L’insieme del mondo sotterraneo e del cielo stellato disegna una figura rotondeggiante, con due ovali che combaciano. Nel centro, che è anche il punto più largo della sezione, è situata la terra, un disco quasi piatto circondato dal fiume Oceano.

Sopra la terra, Vernant dice, *“come una scodella capovolta poggiante sul circuito dell’Oceano”*<sup>20</sup>, si alza il cielo, dimora inalterabile degli dei olimpici. Sotto la terra, le sue radici che per alcuni sprofondano senza fine, mentre per Esiodo confluiscono in un’immensa giara terminata da un collo stretto.

Nella giara, il mondo del disordine e dello spazio non orientato: turbini di venti in ogni direzione, confusione di alto e basso, un caos inestricabile cui pose i limiti Zeus tappando il collo della giara.

Il mondo sotterraneo divenne il luogo da cui salgono le piante, germogliano i semi e risiedono i morti.

Questa genesi del mondo di cui le Muse dei miti ci raccontano la storia contiene un passato stratificato ma pur sempre presente, secondo Vernant<sup>21</sup>: *“Coeve del tempo originario, le realtà primordiali quali Gaia e Ouranos restano il fondamento indiscusso del mondo d’oggi... continuano a vivere e ad agitarsi al di là della terra, nella notte del mondo infernale”*. (pag. 100)

La risalita lungo il tempo, l’allontanamento dal presente, conduce ad altri livelli cosmici, ad altre regioni dell’essere. *“Il passato – prosegue l’autore – è parte integrante del cosmo; esplorarlo significa scoprire ciò che si dissimula nelle profondità dell’essere”*. (pag. 101)

I miti tracciano un universo diviso in tre livelli, nel primo vivono gli dei, quello di centro è popolato dagli uomini e l’ultimo è lo spazio della morte e delle radici.

Da queste descrizioni si delinea in filigrana una rappresentazione sferica dell’universo, anche se molti autori non sono d’accordo, perché si concentrano sulla descrizione della terra come un disco piatto.<sup>22</sup> La stessa considerazione che Vernant fa a proposito di Anassimandro, circa la concezione sferica dell’universo, credo si possa fare per le rappresentazioni più arcaiche.

Sto suggerendo l’ipotesi che nel mito siano rintracciabili echi di rappresentazioni di fenomeni naturali quali la rotondità della terra. Frutti di pensieri, o forse di intuizioni, non correlati alle spiegazioni del tempo, esse vivono di vita propria, separate dal resto del sapere e alimentano le zone opache e incoerenti delle cosmologie.

Forse non si deve parlare di intuizioni quanto piuttosto di tentativi di spiegazioni che non si armonizzano con il resto delle conoscenze e rimangono frammenti, dotati di una certa magia.

Se lo disegnassimo, un tale universo apparirebbe come un grande uovo, la cui sommità è lo zenit, ovvero il punto più alto raggiunto dal sole, e in basso il Tartaro.

Nella sezione centrale si trova il disco terrestre circondato da Oceano e, oltre Oceano, Le Esperidi, le isole





dei Beati, le colonne d'Ercole, il popolo dei sogni e le porte del Sole.

Più oltre, le porte di Ade, circondata dalla palude formata dal fiume Stige che per nove volte gira su se stesso e altri tre fiumi. I morti devono attraversarne uno, l'Acheronte, sulla barca di Caronte. Sulle sue rive vagano le anime di quanti non possono passare, perché non hanno ricevuto sepoltura.

Benché di solito si attribuisca all'Ade una localizzazione verticale sotterranea, il mito sembra assegnare una direzione più orizzontale e colloca le sue porte precisamente all'orizzonte, dove il sole tramonta. Il suo territorio poi si inabissa sotto la superficie terrestre.

E' il Tartaro l'unico luogo descritto come assolutamente sotterraneo, ma al suo interno non ci sono gli uomini morti bensì le divinità sconfitte da Zeus.

### Il viaggio dei morti

Le anime dei Proci uccisi da Ulisse si incamminano verso l'oltretomba; *“Giunsero alle correnti d'Oceano e alla rupe bianca e alle porte del Sole e tra il popolo dei Sogni arrivarono e presto furono nel prato di asfodelo dove abitano l'ombra, immagini dei morti”*.<sup>23</sup>

Come vedremo più avanti per il sogno, anche l'anima del defunto compie un viaggio verso l'antimondo, e mi sembra prendere ad esempio il viaggio del sole.

In effetti, l'anima arriva alle porte del Sole, ossia va verso occidente. Il Sole giunge alle Esperidi e distacca i suoi cavalli per farli pascolare nelle isole dei Beati mentre egli si sistema in un'immensa coppa che, trascinata dalle correnti di Oceano, lo riporta al punto di partenza, a oriente, nelle terre degli Etiopi, da dove risorge ogni giorno.

Similmente, le anime dei morti vengono spinte da Ermes con un bastone d'oro<sup>24</sup> e vengono condotte in volo lungo il corso di Oceano, presso le porte del Sole, attraverso il paese dei sogni, fino alle porte di Ade.

Si tratta quindi di un viaggio e non di una semplice discesa nel mondo sotterraneo, come anche testimonia il cammino di Ulisse verso Ade, alla ricerca dell'indovino Tiresia. La maga Circe, figlia di Elio, gli indica il cammino: *“Quando con la nave avrai varcato l'Oceano, là dove è una spiaggia bassa e il bosco di Persefone e alti pioppi e salici che perdono i frutti anzi tempo, tira in secco la nave e va di persona dentro la casa muffita di Ade, là dove il Piriflegetonte e il Cocito – un ramo dell'acqua di Stige – si gettano nell'Acheronte e si erge una rocca alla confluenza dei fiumi fragorosi.”*<sup>25</sup>

Ulisse si reca presso la terra dei Cimmeri, avvolta da nuvole e foschia, ai confini di Oceano: *“Li arrivati, spingemmo a riva la nave e sbarcammo le bestie, poi andammo lungo la corrente.”*<sup>26</sup> Non in barca, a piedi in mezzo alle paludi ed ai fiumi. Nuovamente emerge l'indicazione di un percorso per entrare in un luogo e non l'affondare cieco in un mondo sotterraneo.

Un luogo le cui connotazioni ne fanno lo spazio più lontano dall'alba, certamente posto al di sotto del percorso solare, poiché la luce non lo raggiunge e tuttavia colmo di incongruenze che ce lo mostrano come una condensazione tale da descrivere uno spazio paradossale. Esso ha una sua topografia, eppure sta oltre il fiume Oceano che segna i confini della terra. Viene descritto come estensione orizzontale, ma non è raggiunto dai raggi del sole. E' un territorio che si raggiunge a piedi: all'anima del suo compagno Elpenore, morto nell'isola di Circe, Ulisse chiede come abbia potuto giungere fin lì prima della loro stessa nave, e domanda appunto se egli vi sia giunto a piedi.

Se accogliamo le contraddizioni di questa rappresentazione senza interpretarle come errori o come sovrapposizioni di miti diversi, emerge un'immagine mobile, instabile che nel descrivere un viaggio sottoterra prende a modello il percorso solare, e nel descrivere il territorio dei morti, parla anche delle donne che partorirono figli da dei, di uomini mitici.

Quest'immagine fa come il sole: gira su se stessa e delinea altri luoghi, come le isole dei Beati, ove sono posti da Zeus i defunti illustri e meritevoli, nelle quali: *“E' confortevole l'esistenza per gli uomini: non c'è nevicata né gelo invernale, né pioggia, ma senza posa l'Oceano invia a rinfrescare gli umani, brezze di Zefiro che spira sonoro.”*<sup>27</sup>

Dunque, non è questione di capire se le porte di Ade siano sopra o sotto terra, esse stanno in ambedue i luoghi ed anche in altri; mi sembra importante considerare tutte le localizzazioni insieme perché è il loro insieme che delimita la rappresentazione di un punto in movimento. Si muove insieme ai viaggi di cui è confine e varia se presso la sua porta giunge Ulisse, il sole, le anime dei morti o gli altri suoi visitatori. Quest'immagine cangiante e paradossale a mio avviso indica che con essa si rappresenta un processo, non un'icona. Un aspetto più dinamico del mito, colto all'intersezione di diversi “pensieri del mito”. Vediamone



ancora uno, con l'esempio del viaggio dei sogni.

### Il viaggio dei sogni

La forma più particolare di sogno è descritta come un personaggio capace di penetrare nella mente del dormiente per comunicargli il proprio messaggio. Molti dei sogni descritti da Omero sono di questo tipo.

Il sogno stesso diviene un personaggio vero e proprio; normalmente esso è rappresentato da un giovane dotato di ali e di un corno, tramite il quale versa i sogni nelle menti degli uomini addormentati.

Questo tipo di doppio è per i Greci un *eidolon*, ossia una "*forma che continua e prolunga una realtà fisica*"<sup>28</sup>, una forma che oggi chiameremmo: immagine. Anche l'etimologia della parola *immagine* contiene l'idea del doppio: essa deriva da una radice indoeuropea, *iem*, la quale significa: doppio prodotto. Peluffo nel commentarne il significato in termini psicodinamici definisce l'immagine come il gemello psichico dell'oggetto.<sup>29</sup>

Un concetto non troppo diverso da quello di *eidolon*, che in Grecia designava una specifica classe di fenomeni: oltre ai personaggi dei sogni, sono *eidola* le anime dei morti, le ombre, le apparizioni, il riflesso di una persona, le statue funerarie.

Si potrebbe dire, tutti quei fenomeni che hanno a che fare con la percezione di una persona quando essa non è presente.

### Immagini dell'assenza

Rohde inserisce la credenza in una duplice vita nel tentativo di spiegare i fenomeni onirici e a tale proposito cita un autore assai più recente di Omero, Pindaro, il quale parla di un "*simulacro dell'uomo*", una sua immagine dunque, di natura divina, che riposa quando il corpo è sveglio ma spesso mostra in sonno il futuro al dormiente.<sup>30</sup>

Un simulacro che per Omero si rivestiva di una sua autonomia: egli attribuiva uno statuto di realtà ai sogni; veri o fallaci, essi erano sempre dotati di vita propria, la stessa forma di esistenza assegnata alle anime dei morti, anch'esse immagini senza consistenza. E' la dea Teti a dirlo al proprio figlio Achille: "*Questa è la sorte degli uomini, quando uno muore: I nervi non reggono più l'ossa e la carne, ma la forza gagliarda del fuoco fiammante li annienta, dopo che l'ossa bianche ha lasciato la vita e l'anima se ne è volata via, come un sogno*".<sup>31</sup>

Nei versi si costruisce un'identità tra immagine del sogno e immagine del defunto. Lo racconta sconsolato lo stesso Achille: "*Ah! C'è dunque nella dimora dell'Ade un'ombra, un fantasma, ma dentro non c'è più la mente, tutta la notte l'ombra del misero Patroclo m'è stata intorno, gemendo e piangendo: molte cose ordinava. Gli assomigliava prodigiosamente*".<sup>32</sup>

Se l'immagine onirica appare ai greci un'ombra, un doppio capace di spostarsi durante il sonno, portare messaggi divini, prevedere il futuro, diventa interessante sapere quale sia la natura del suo viaggio notturno, dove vada quando lascia il dormiente. Possiamo dunque chiederci, come fece già Brelich, quale sia il posto dei sogni nella cosmografia greca.<sup>33</sup>

Il posto dei sogni è pensato nel limite estremo del mondo e della vita, vicino alle porte di Ade. Le anime dei Proci uccisi da Ulisse si incamminano verso l'oltretomba; "*Giunsero alle correnti d'Oceano e alla rupe bianca e alle porte del Sole e tra il popolo dei Sogni arrivarono e presto furono nel prato di asfodelo dove abitano l'ombra, immagini dei morti*".<sup>34</sup>

Il popolo dei sogni, racconta Esiodo, fu generato da Nyx, la Notte, una divinità assai distante dall'idea di riposo quotidiano; essa è tra le più terribili potenze dell'inizio, suoi parenti il Caos, il cupo Erebo, suoi figli l'odioso Destino, il demone della morte fatale; partorisce inoltre la Morte, il Sonno ed anche il Popolo dei Sogni.

Tuttavia lo spazio-tempo delle origini non contiene solo entità tenebrose bensì tutte le potenze delle origini, depositarie dell'arcana sapienza che è conoscenza delle cose future, alle quali attingono anche le divinità dell'Olimpo per le loro facoltà oracolari.<sup>35</sup>

Il sogno inteso come *eidolon*, si sposta dunque lungo un continuum spazio temporale che raggiunge il luogo di origine e confine, il punto da cui tutto si crea e si ricrea.

Dunque, diventa possibile capire come si potesse ritenere il futuro accessibile in sogno, e anche la verità della salute o della malattia. Basta pensare alla possibilità che una parte immateriale del soggetto sia libera di separarsi dal corpo e compiere un viaggio verso il luogo dove tutto succede. La stessa parte che vive nei sogni, lascia tracce di sé nella vita di veglia e si allontana per sempre alla fine della vita.

Il viaggio dei sogni, al pari di quello delle anime dei morti percorre le stesse vie del sole.

Si compie in cielo e giunge alle soglie del luogo in cui Elio tramonta. Solo che il sole ogni giorno ricompare



sulla terra, mentre le psuché restano chiuse dentro Ade, ed i sogni si muovono in un asse che consente loro un'andata ed un ritorno.

Cos'hanno veramente in comune? Una certa rappresentazione ciclica del tempo sullo schema delle stagioni, che darà vita nell'orfismo al tema della morte e rinascita dell'anima, come del germe di grano. Tuttavia l'elemento più significativo è l'idea di un possibile ritorno al tempo – luogo delle origini che perdura inalterato e continua indefinitamente a essere presente.

### Conclusioni

Una rappresentazione del cosmo appare costruita per successive condensazioni e spostamenti che possiamo seguire per rintracciare diverse immagini sovrapposte: quella del corso del sole, del viaggio delle anime dei defunti, ed infine quella dei sogni. Tali percorsi si situano nella mitologia greca all'interno di una mappa che descrive sia l'universo come lo si immaginava, sia la nascita delle divinità e degli uomini.

I meccanismi che regolano l'elaborazione di questa grande rappresentazione sono analoghi a quelli che consentono la trasformazione dei contenuti inconsci in pensieri consci, dei quali un esempio è la formazione dei sogni, così come viene descritta da Freud.

In analogia al "lavoro del sogno", alcuni antropologi hanno ipotizzato l'agire di un "lavoro della cultura" che connette la mente individuale alle grandi elaborazioni collettive. Oltre il problema del passaggio dall'individuale al collettivo, ritengo ci si debba soffermare sul problema del tipo di fruizione dei prodotti culturali, che ogni persona elabora secondo il proprio psichismo.

Le immagini più complesse, come appaiono nei miti ma anche nelle grandi raffigurazioni, potrebbero contenere l'eco di quel processo che le ha generate e fornirci un indizio sui loro modi di costruzione. Questi ultimi hanno a che fare con un continuo vai e vieni tra un pensiero che trae i propri stimoli dalle osservazioni, percezioni del mondo fisico e sensoriale ma li ritraduce in una forma che affonda fino alle rappresentazioni dei grandi processi, quali la vita intrauterina, la nascita, la sessualità, la morte.

Quando un'immagine è costruita in modo complesso ed anche paradossale, essa testimonia la sua funzione di contenitore mestico non tanto di una rappresentazione statica di un soggetto, quanto di una dinamica, una sequenza di azioni.

### Note

<sup>1</sup> S. Freud, (1900) "Die Traumdeutung", tr. It. "L'interpretazione dei sogni", *Opere*, vol. n° III, Boringhieri, Torino, 1977

<sup>2</sup> G. Obeyesekere, *The work of culture*, The Universiti of Chicago Press, 1990

<sup>3</sup> M. Klien, (1930), "L'importanza della formazione di simboli nello sviluppo dell'Io", in: *Scritti*, Boringhieri, Torino, 1978.

<sup>4</sup> Cfr. O.A.W. Dilke, *Greek and Roman Maps*

<sup>5</sup> Cfr. K. Kerényi, *Die Mythologie der Griechen*, tr. It. *Gli dei e gli eoir della Grecia*, Il Saggiatore, Milano, 1963

<sup>6</sup> Odissea, XII, 382.

<sup>7</sup> Contati unendo i dodici mesi lunari in un anno solare incompleto. Kerényi, Op. cit.

<sup>8</sup> Esiodo, *Teogonia*, vv 515-20

<sup>9</sup> Cfr. S. Frau, *Le colonne d'Ercole*, ed. Nur Neon, Roma, 2002

<sup>10</sup> A. Ballabriga, *Le Soleil et le Tartare*, Ed. de L'EHESS, Paris, 1986

<sup>11</sup> Od. XV, 403-414

<sup>12</sup> Od. XI, 14-16

<sup>13</sup> Ballabriga, Op. cit. pag 21, traduzione mia

<sup>14</sup> Cfr. G.Loria, *Le scienze esatte nell'antica Grecia*, Hoepli, Milano, 1987.

<sup>15</sup> K. Popper tesse le lodi dei presocratici, a cominciare dai cosmologi ionici, in particolare di Anassimandro, geniale scopritore della idea che "la terra... non è trattenuta da nulla, ma sta ferma per il fatto che è ugualmente distante da tutte le altre cose": in altri termini della "libera sospensione della terra nello spazio", sia pure immaginata di forma cilindrica anziché sferica. Scriveva Popper: "Questa concezione di Anassimandro è a mio avviso una delle più audaci, rivoluzionarie e portentose idee di tutta la storia del pensiero umano. Essa rese possibili le teorie di Aristarco e di Copernico" (pag. 239). K. Popper, (1969), tr. it. *Congetture e confutazioni*, Il Mulino, 1972.

<sup>16</sup> Iliade, XXI, 194-197

<sup>17</sup> K. Kerényi, Op. Cit. pag. 24

<sup>18</sup> K. Kerényi, op. cit. pag. 26

<sup>19</sup> Benché Crono non sia propriamente un dio del tempo, come la sua versione latina testimonia (Crono divenne Saturno) tuttavia, già in ambito orfico e neoplatonico venne costruita l'identificazione tra Crono e Tempo. Cfr. R. Klíbanky. E. Panofsky e F. Saxl, "Saturno e la malinconia", Einaudi, Torino, 1983

<sup>20</sup> J-P.Vernant, "Mito e pensiero presso i Greci", Einaudi, Torino, 1978, pag. 204

<sup>21</sup> Vernant, op. cit.

<sup>22</sup> Cfr. F. Giordano, *La geografia degli antichi*, Ed. Laterza, Bari, 2002. Vedi anche: A cura di M. Vegetti, *Il sapere degli antichi*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992

<sup>23</sup> Odissea, XXIV, 11-14

<sup>24</sup> Lo stesso con cui addormenta e sveglia i dormienti



<sup>25</sup> Odissea, X, 510-515

<sup>26</sup> Odissea, XI, 15-20

<sup>27</sup> Odissea, IV, 561-566

<sup>28</sup> G. Guidorizzi, *Sogno e funzioni culturali*, in: "IL sogno in Grecia", ed. Laterza, Bari, 1988, pag. XIV

<sup>29</sup> N. Peluffo, "Micropsicoanalisi dei processi di trasformazione", ed. Books Store, Torino, 1976

<sup>30</sup> E. Rohde, "Psiche", Laterza, Bari, 1979, pag.6

<sup>31</sup> Odissea, XI, 218-222

<sup>32</sup> Iliade, XXIII, 104-107

<sup>33</sup> A. Brelich, *Il posto dei sogni nella concezione religiosa del mondo presso i Greci*, in: "Il sogno e le civiltà umane", Laterza, Bari, 1966

<sup>34</sup> Odissea, XXIV, 11-14

<sup>35</sup> Cfr. C. Brillante, *Metamorfosi di un'immagine*, in: "Il sogno in Grecia", Laterza, Bari, 1988

### Figure

Fig. 1. Babylonian World map, British Library, London

Fig. 2. Babylonian World map, British Library, London

Fig. 3. New York, Metropolitan Museum of Art

Fig. 5. Musei Vaticani

Fig. 6. Atlante Farnese Museo Nazionale di Napoli

Fig. 7. Le Punizioni di Atlante e Prometeo, a segnare i confini del mondo Coppa Ionica. Museo etrusco vaticano

Fig. 8. London, British Museum

Fig. 9 Una Psiche di un defunto porta incenso. Boston, Museum of gine arts

Fig. 10. Paris, Bibliothèque National, Cabinet des Médailles

Fig. 11. Paris, Musée du Louvre







Fig. 1



Fig. 2



Helios rises between the departing night and the dawn;  
Attic black-figured lekythos, early fifth century.

Fig. 3



Helios rises, the stars dive into the ocean,  
Selene chases Endymion, Night rides away:  
Attic red-figured bell-krater, later fifth century.

Fig. 4



Eracle nella Coppa del Sole  
in viaggio sull'Oceano  
da Tartesso verso  
Erythia. Sta andando  
all'assalto di  
Carrione dai  
tre corpi, al  
di là del mare  
terribile. La  
coppa è ai  
Musei  
Vaticani.

Fig. 5



Fig. 6







Fig. 7



FIG. 14 The soul-bird hovers at the death of Prokris:  
Attic red-figure krater, fifth century.

Fig. 8



Fig. 9



FIG. 8 Athena carries a dead soldier over the waves:  
Attic black-figure ope, late sixth century.

Fig. 10



FIG. 3 Sleep cradling the dead Sarpedon:  
Attic red-figure calyx krater, late sixth century.

Fig. 11



# Le incisioni medioevali delle rocce e i graffiti sugli intonaci delle chiese: indagine preliminare, confronto e datazione

Federico TROLETTI

## Riassunto

Il confronto tra le incisioni sulle rocce e i graffiti posti sulle immagini delle pareti delle chiese è l'oggetto di questa pionieristica indagine, necessariamente allo stadio preliminare. Approfondire la lettura dei segni cercando di chiarire le motivazioni che hanno spinto alla realizzazione degli stessi graffiti sulle rocce e nei luoghi sacri al cristianesimo ci può aiutare a trovare una chiave interpretativa e una possibile datazione. Si tenterà di dimostrare che l'apporto dell'analisi dei segni sulle pareti delle chiese può considerarsi un arricchimento del patrimonio iconografico medioevale per lo studioso di arte rupestre storica e offrire nuove prospettive e nuove visioni.

Lasciare un segno implica un progetto, ma anche un pensiero, una motivazione che è sottesa al gesto che l'uomo compie quando traccia grafemi su un supporto. Questo comportamento ha radici molto antiche; i paleolitici lasciavano segni sulle pareti delle grotte, su supporti litici e ossei, con esiti che definiamo artistici. Leroi Gourhan sostiene che l'arte nasce in quanto esprime un pensiero di tipo religioso. In situazioni diverse e in ambiti anche cronologicamente molto lontani il fenomeno si perpetua. Segni di diversa tipologia si ritrovano variamente distribuiti sulle rocce dell'arco alpino e la Vallecamonica rappresenta uno dei capitoli più significativi. Qui gesti e ritualità hanno lasciato tracce grafiche sulle rocce che si sono ripetuti per migliaia di anni. Nonostante i cambiamenti di concettualità religiose, avvenuti nel corso del tempo, resta immutata una valenza: la credenza dell'efficacia del rito. Ritualità che si svolgono in sedi peculiari cioè sia in siti naturali che in sedi create dall'uomo.

In questa sede si prenderà in esame l'ultimo capitolo di questa vicenda. Il confronto fra le raffigurazioni sulle rocce e quelle graffite sulle immagini delle pareti delle chiese è l'oggetto di questa pionieristica indagine, necessariamente allo stadio preliminare.<sup>1</sup> Approfondire la lettura dei segni cercando di chiarire le motivazioni che hanno spinto alla realizzazione degli stessi sulle rocce e nei luoghi sacri al cristianesimo ci può aiutare a trovare una chiave interpretativa che spieghi le une e, in conseguenza, le altre, in quanto alcune di queste incisioni appartengono alla stessa fase cronologica e allo stesso ambito culturale e religioso. Si tenterà di dimostrare che l'apporto dell'analisi dei segni sulle pareti delle chiese può considerarsi un arricchimento del patrimonio iconografico medioevale per lo studioso di arte rupestre storica e offrire nuove prospettive e nuove visioni. Un ulteriore punto nodale è la datazione estremamente complessa sia per le figurazioni delle rocce sia di quelle delle chiese anche se per queste ultime abbiamo un punto fermo, il termine *ante quem* cioè prima del quale non possono essere state eseguite. Di seguito si presenteranno sinteticamente alcuni dati preliminari statistici, le metodologie che si vogliono utilizzare e le finalità di questo studio, rinviando ad altra sede un più approfondito catalogo e confronto con le raffigurazioni su roccia.

Un esempio di metodologia e di datazione è fornita dagli armati incisi sull'intonaco della *Madonna del latte in trono con Bambino e offerente* (metà del XV secolo), della navata sinistra della chiesa di S. Maria in Favento ad Adro (BS) (Fig. 1). Da dati stilistici ed iconografici l'opera in questione è riconducibile, con un minimo margine di approssimazione, alla metà del XV secolo. Sul lato destro del pannello uno dei cavalieri armati (Fig. 2) è stato in parte coperto dalla stesura di un intonaco successivo al primo per ospitare un'altra *Madonna con Bambino*. Essendo il secondo intonaco databile al 1485 grazie all'iscrizione nel



bordo superiore (Fig. 3), si può concludere che il cavaliere è stato eseguito prima del 1485 e dopo il 1450 (data presunta dell'intonaco ospitante la prima immagine). Ciò ci permette di ridurre lo spazio temporale di esecuzione del cavaliere ad un trentennio circa, cosa finora difficilmente fattibile per le analoghe raffigurazioni presenti sulle rocce di Campanine. Ne consegue che questo dato può divenire un valido contributo per lo studio di soggetti di analogo stile incisi o graffiti sulle rocce.

Le immagini finora censite confermano che l'incisione sulle pareti delle chiese è un fenomeno non solo valligiano e del Sebino, ma si estende ben oltre superando i confini nazionali.<sup>2</sup> I graffiti sono presenti solo nei registri inferiori: quindi le zone facilmente accessibili senza l'ausilio di scale o impalcature. Non vi è distinzione tra presbiterio o navata: entrambe le zone possono essere utilizzate, vi sono però distinzione tra i soggetti dei dipinti. Nelle immagini narrative (cicli di storie, o singoli eventi biblici) non si riscontrano (per i siti finora indagati) graffiti. I segni sono invece presenti sugli affreschi di soggetto devozionale. È l'esempio di Branico (BG) dove sulla *Crocifissione* e sull'*Ultima cena* non si trova alcuna traccia (anche se sono solo un poco più in alto, ma comunque facilmente raggiungibili), al contrario nei restanti affreschi del presbiterio come la *Madonna*, il *Sant'Antonio Abate* e il *Battesimo di Gesù con il Battista* vi sono abbondanti segni graffiti. Contrariamente a quanto si possa pensare al primo approccio, non si è in presenza di atti con intenti sacrileghi o vandalici. In tutti i casi finora studiati i visi dei santi o della divinità non sono mai intaccati: questi sono preservati, ma pure gli arti superiori ne escono indenni. Le incisioni si trovano ai lati dei riquadri, vale a dire nello spazio tra la figura ritratta e la cornice del dipinto. La maggior parte dei graffiti si collocano ai piedi dei santi. Anche qui raramente si intacca la coscia o il polpaccio: è invece permesso incidere sulla veste fino all'altezza della vita. Forse questa usanza era dettata dal fatto che il graffiare sulla veste fosse meno grave che incidere direttamente sugli arti.

Per quanto riguarda la tipologia esecutoria è sostanzialmente filiforme, come molte immagini di Campanine. Sull'intonaco a calce, morbido e con una buona consistenza dovuta alla carbonatazione, risulta molto semplice tracciare una immagine con un utensile come un chiodo o una punta di una lama metallica. Pure i soggetti (croce, nodo di Salomone, patibolo, cavalieri, guerrieri, personaggi mostruosi, stemmi nobiliari, stelle) sono gli stessi già rilevati nella zona di Campanine. Ci si chiede quale era il ruolo della chiesa ufficiale. È difficile dare una risposta poiché i dati d'archivio tacciono in merito alle incisioni nelle chiese. Certo è che pure il clero doveva vedere i graffiti sulle immagini sacre specie quelle collocate in presbiterio o in ogni modo all'interno della chiesa. Un tacito consenso? Al momento è la risposta più convincente suggerita anche dal fatto che le incisioni non deturpavano le immagini, anzi in alcuni casi si vede che il personaggio inciso è ritratto con le mani giunte (Fig. 4). Si propone quindi una lettura come "segni devoti", molto probabilmente *ex voto*. L'incidere nelle chiese era un gesto devozionale per favorire la protezione del santo sotto il quale ci si ritraeva.<sup>3</sup>

Un nuovo dato è fornito dalla divisione sociale dei devoti: al cospetto dei santi nobili cavalieri si trovano graffiti nobili e dame con abiti signorili (vedi Berzo inferiore<sup>4</sup>, Fig. 5), mentre al cospetto dei santi che definiremo "più popolari" si collocano personaggi abbigliati modestamente. A conferma di quanto detto sopra ed in particolare della distinzione di avventure dei santi è a questo punto quanto mai esplicito il collegamento presente nella parete destra del presbiterio di Branico dove San Antonio abate (Fig. 6), protettore anche degli animali domestici e più in generale delle attività della pastorizia, trova inciso sotto il suo manto un piccolo pastore che conduce due animali (Fig. 7). Il pastore diverso negli abiti rispetto ai precedenti nobili visti a Berzo, è ritratto con un cappuccio e porta un bastone per condurre i due animali. A Campanine, croci, chiavi, un pesce, nodi di Salomone, scene di impiccati, castelli, una figura diabolica formano un vasto repertorio (Fig. 8) che secondo la nostra logica potrebbe essere classificato come sacro e profano, ma questa distinzione potrebbe non avere senso in un'epoca in cui la pratica incisoria rimanda a gesti cultuali che acquistano senso in una visione sacrale della realtà, in una dimensione magica, propiziatoria. Nello specifico i cruciformi possono assumere significato esorcistico nei confronti dei segni pagani accanto ai quali sono istoriate, ma nello stesso tempo risacralizzano gli stessi luoghi e lo stesso supporto (roccia) sacralizzato in altri tempi. In tal modo si esprime una concezione ideologico-religiosa di diversa matrice, ma che mantiene un denominatore comune, cioè la credenza nell'efficacia del rito che si svolge nello stesso sito e che mette in moto un meccanismo magico, di contatto con le forze sovranaturali o con il divino.

Quale passaggio ufficiale o illecito vi era tra i siti rupestri e gli edifici di culto cristiani? Il fenomeno era relegato agli strati più bassi della società o vi era la compartecipazione anche dei nobili e dei dotti? A Campanine la presenza di iscrizioni latine<sup>5</sup> e volgari già fornisce un valido elemento che suggerisce l'intervento di personaggi con un certo grado di istruzione. Ma la presenza di simbolici araldici (Fig. 9) sulle rocce di Campanine e i sigilli notarili graffiti in presbiterio di S. Maria al Ponte dei Malegno ci indicano



che il fenomeno incisorio era consuetudine anche della classe dirigente.<sup>6</sup> Oltre alla diffusione massiccia delle croci sui siti rupestri indice di una presenza cristiana, si vuole suggerire una lettura di alcune incisioni presenti sulle rocce come oggetti rituali cristiani. Come esempio esemplificativo si propone una incisione del Monticolo di Darfo (fig. 10): qui è rappresentata una “macchina scenica” utilizzata in Vallecamonica per le celebrazioni dei Tridui dei morti. Trattasi di una tribuna espositoria con all’apice l’ostensorio sostenuto da due angeli reggenti dei ramoscelli. Nel basamento, oltre a due lettere poste ai lati, si legge la parola SACRA-MENTO.

Questi sintetici esempi, i quali aprono inevitabilmente digressioni che in questa sede non sono affrontate, dimostrano come non possiamo analizzare un segmento di storia di un territorio senza prendere in esame, almeno in generale, un segmento molto più vasto, che ci può offrire delle chiavi di lettura per comprendere fenomeni che non appaiono improvvisamente o scompaiono altrettanto improvvisamente ma sono il risultato di complesse dinamiche che affondano radici nei periodi precedenti e lasciano il segno anche nei tempi successivi.

Dai dati emersi si è convinti che un sistematico lavoro di indagine e confronto condotto con appropriate metodologie e con l’ausilio di varie discipline (arte rupestre, storia della chiesa, storia dell’arte) possa fornire un valido contributo alla ricerca e all’interpretazione dell’arte rupestre. Oltre ad un concreto contributo alla datazione questa nuova strada di analisi – per la prima volta qui intrapresa – si prefigge di fornire ulteriori spunti di riflessione e di interpretazione delle pratiche civili e religiose che facevano parte del vissuto dell’uomo medioevale e dell’età moderna.<sup>7</sup>

### Didascalie

- Fig. 1. S. Maria in Favento, Adro. *Madonna in trono con Bambino e offerente*  
 Fig. 2. S. Maria in Favento, Adro. *Cavaliere*  
 Fig. 3. S. Maria in Favento, Adro. Iscrizione dipinto *Madonna in trono con Bambino*  
 Fig. 4. S. Lorenzo, Berzo Inf. *SS. Sebastiano, Glisente e Rocco*, rilievo delle incisioni.  
 Fig. 5. S. Lorenzo, Berzo Inf. *SS. Sebastiano, Glisente e Rocco*, part. di un nobile  
 Fig. 6. Chiesa parrocchiale di Branico, *S. Antonio Abate*  
 Fig. 7. Chiesa parrocchiale di Branico, *S. Antonio Abate*, part. incisione del pastore con animali  
 Fig. 8. Campanine R. 4  
 Fig. 9. Campanine R. 6 A  
 Fig. 10. Monticolo di Darfo, *Macchina per l’esposizione del SS. Sacramento*.

### Note

<sup>1</sup> Ringrazio Liliana Fratti, del Dipartimento Valcamonica e Lombardia del CCSP, per l’assistenza e il contributo fornito a questa ricerca. Segnalo che anche Antonio Biganzoli ha recentemente intrapreso questo filone di indagine, per ora limitandosi al catalogo di centinaia di graffiti su intonaci di edifici sacri nella zona di Verbania.

<sup>2</sup> Durante la ricerca è risultato di grande interesse per la tipologia e la quantità di incisioni il sito di S. Maria a Muggia (Trieste). In Spagna si riscontrano casi nelle chiese romaniche (in provincia di Barcellona) con affreschi del XIV-XV secolo; molto diffuso è il nodo di Salomone. Lo stesso soggetto compare più volte (e anche di grandi dimensioni) nella “Cripta” posta sotto il presbiterio del Duomo di Siena sopra gli affreschi databili al 1270-1280.

<sup>3</sup> Nella chiesa di S. Giorgio a Niardo si sono riscontrate incisioni di rombi ai lati e sulle cosce di san Rocco. Uno di questi rombi presenta anche tratti che escono dal lato destro. La lettura che ne deriva è che queste raffigurazioni sono la rappresentazione delle piaghe della peste viste sulla coscia del santo protettore. L’atto di incidere questa piaga poteva essere una richiesta di protezione o meglio la rappresentazione della propria piaga – guarita grazie a san Rocco – e qui posta, come accadeva in molti santuari dove l’arto guarito era collocato (in legno, gesso o metallo) a fianco del santo, come ringraziamento.

<sup>4</sup> Vedi l’affresco dei *Santi Sebastiano, Glisente e Rocco*, prima campata destra della chiesa di san Lorenzo di Berzo Inferiore. Nella chiesa di S. Maria in Favento ad Adro vi è una forte presenza dei santi nobili cavalieri, e puntualmente compaiono incisi dei cavalieri.

<sup>5</sup> L’uso del latino per le incisioni, oltre che per la Vallecamonica medioevale, è documentato anche in CANALI L., CAVALLO G. (a cura di), *Graffiti latini*, Rizzoli, Milano 1998.

<sup>6</sup> Sia sulle rocce sia sulle chiese non mancano iscrizioni con esplicite invocazioni alla buona sorte del viandante, al santo o semplicemente l’*Amen*.

<sup>7</sup> Per alcuni esempi di studi inerenti incisioni su edifici pubblici vedi PITRÈ G., SCIASCIA L., *Urla senza suono. Graffiti e disegni dei prigionieri dell’Inquisizione*, Sellerio, Palermo 1999; LOMBRÒS C., *Palimsesti del carcere. Storie, messaggi, iscrizioni, graffiti dei detenuti delle carceri alla fine dell’Ottocento*, Ponte alle Grazie, Firenze 1996.







Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6





Fig. 7



Fig. 8

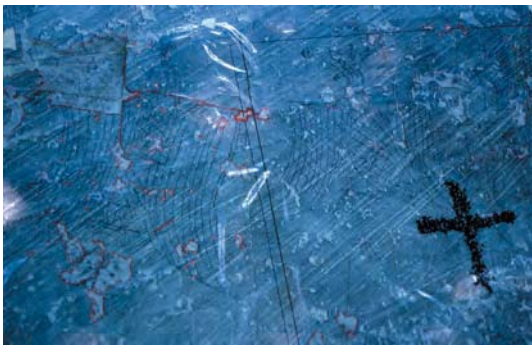


Fig. 9



Fig. 10



# Prehistoric art in Armenia: new discoveries, new interpretations and new methods of research

Gregory VAHANYAN

There is an ongoing debate about the cognition processes of different cultures. Anthropologists generally base their research on the concept of brain asymmetry and suggest different hypotheses. There is a general consensus that, in spite of cultural differences, “normal” brains generally function identically on the basis of congenital information. It is also accepted that superimposed cultural differences depend on postnatal information. The conclusion of some anthropologists is that the ability of the right cerebral hemisphere of radically different cultural groups (the ability of figurative thinking) develops similarly, while the development of the left cerebral hemisphere (the ability of thinking-in-words) is delayed by the lack of opportunity in formal education. Another school of thought promotes a different hypothesis: they think that there exist qualitatively different cultural, racial, and personal methods of thinking.

One can imagine that in general and holistic terms the human brain has more than one single type of thinking process, but people from different cultural groups differ depending their own types of thinking processes and the degree of their participation in the formation and the development of their own culture. We are attracted by the idea that the brain consists of two structures (right and left hemispheres) and they have abilities for qualitative different thinking processes, which develop differently for each culture. Taking into account the latter idea, we have to get an answer to the following question: is it possible to explain the cognition methods for different cultures on the basis of differences in the development of right and left hemispheres? According to the studies of the famous neuropathologists and neurophysiologists, we know that the right hemisphere is dominating in the perception and processing of certain stimuli that are presented in real time and space.

The right hemisphere is important for the development of many creative (artistic, musical) abilities. It can feel, recognise and integrate various sensory modalities, perceive figures and compare them with previous experiences stored in memory. The right hemisphere is not able to execute tasks, which demand thinking-in-words, evaluating and decision-making by way of language (letters, text information, verbal signals). The linguistic and mathematical abilities are concentrated exclusively in the left hemisphere. It analyses various visual information in sequence; it can speak, and is predisposed for consistent analytic thinking-in-words. We have studied the rich cultural heritage, which we have inherited from our forefathers, particularly the pictures on the rocks discovered in the territory of modern Armenia. With reference to the brain asymmetry concept, we present some suggestions concerning the cognition processes of Armenian people. Special consideration was given to the developmental stages of brain lateralisation and to the idea of the early existence of speech (and, obviously, consciousness) in prehistoric Armenia. After analysing images and ideograms of rock art found in Vardeniss, Geghard, Syunik mountains, on the basis of complex approaches, and summarising the results of the studies of the founders of Armenian ancient astronomy, (1) we came to the following conclusion: single (or unique) concomitant images suggest that they are the result of an early stage of development of thinking processes and a dominating right hemisphere in the natives of Armenia.

When one considers the entire temporal sequence of specific events (scene of hunting, childbirth, astronomic signs, calendar systems, etc.), which are described on the petrographys, one can identify the later stages of the development of thinking processes. The study of these graphical images (through modern technologies and methods of formation of typical elements) shows that the harmonic development of two hemispheres of ancient Armenian people started very early. Perhaps, at the same stage speaking abilities of Armenian people also appeared.

By creating pictures on the rocks, our forefathers improved their *visual system and its cognitive correlates*, i.e. they developed visual ability, memory, motivation for logical exercises, sensitiveness to the symbols,





in terms of the theory of informatics and artificial intellect, thus developed the visual functions of image recognition. In a same way they developed their hearing and speech systems. The ability of transferring information through the sound components of speech stimulated our forefathers to improve communication, enlarge the possibilities of modulating the intonation of linear-consistent, or “telegraphic (wireless)”, speech. The genesis of the musical creation is similar to the genesis of visual arts in a coordinated manner, as one can derive from the information in rock art. In fact, the meaningfulness and cultural transfer of “typical” elements of the rock pictures indicate that corresponding “exercises” have become a rudiment in the formation of independent phrases of speech and music, which systematically show the development of processes of thinking, speaking, and musical abilities. One can even identify musical records among the petrographys. From rock art one can follow the progressive development of a purposeful system through a “cause and effect” series of events. This involves the development of new sensory functions such as figurative memory, space thinking, (2) the improvement of sensory and communication skills (together with the increased complexity of the central nervous system), the virtual usage of stone tools, the formation of harmonic, adequate, correct presentation of reality, the development of artistic taste and craftsmanship. Later these new developments stimulated the appearance of artistic activity, such as ornamental, decorative, architectural arts, carpet-making in Armenia, miniatures, etc., which had no particular practical usage. Presently, this heritage is displayed in national creation and contemporary Armenian art.

Therefore, a special type of cognitive interaction was gradually formed in the following relations: man to man, man to animals, man to surroundings. The figurative mastering of the external world in space and time, analysing, synthesising, remembering and graphical figurative language saving structure, indicate the correspondent thinking of “tools and technologies”, as a necessary and sufficient basis for the development of an intellectual system and the speech abilities of our forefathers. The existence and the genesis of an identical logical system bring to the final conclusion: our forefathers had all the predispositions for the creation of the proalphabet, in the form of the goat’s letter, pictographic letters, ideograms, hieroglyphs, danilian letters, and the mesropian old Armenian alphabet. Neuroscientists hypothesise that the language developed in the left hemisphere not for its analytic ability, but to coordinate with several brain functions. Possibly, during the evolution of the use of the right hand, i.e. gesticulating, participating in contacts, in stone graphics, the voice muscles developed as well. As a result, the left hemisphere acquired a monopoly in the management of complex systems, by participating in oral and written speech. Our hypothesis would confirm the idea of the early birth of language of the natives of Armenian heritage, the existence of ancient cultures on the territory of prehistoric Armenia that created prehistoric rock art, letters and other cultural traits.

#### Notes

(1) These are, for example, the doctors of physical and mathematical sciences B. Petrosyan and E. Parsamyan, the doctors of historical sciences S. Sardaryan, A. Martirosyan, distinguished psychologists, linguists and other specialists, the academicians A. Lurye, A. Abrahamyan and P. Geruni, the art critic A. Manoucharyan, the architects S. Petrosyan, S. Ayvasyan, G. Karakhanyan, P. Safyan, A. Israelyan, S. Babayan, N. Aroyan, A. Mnatsakanyan, and A. Movsesyan.

(2) In the pictures of rock art one can see episodes that express cartographic description of the location of the event in question; also petroglyphes, drawn in various projections, from the front, side-view and bird’s eye view, etc.),

#### References

1. Vahanyan G. Computer Graphics Art in Armenia, EWVO2, East-West-Vision, International Workshop – Project Festival, Sep. 10-13, 2002, Graz, Austria.
2. Vahanyan G. Internet and Culture. US Research and Educational Program Alumni Armenian Association “Democracy Building in Armenia” Seminar Proceeding, Yerevan, Armenia, 1999.
3. Vahanyan G., Petrosyan S. “Karedaran - the Computer Database of Armenian Rock Art”, (<http://rupestre.net/tracce/12/armen1.html>), TRACCE On-line Rock Art Bulletin-12, Italy.
4. Vahanyan G. Computer Graphics in Management, Hayastan (Armenia), 1985, 176 p.

The authors of the pictures on the rocks are unknown (7000-8000 years old), but their successors are known. \* The pictures are taken from Armenian computer database of rock art “Karedaran” (<http://www.arminco.com/hayknet/naskal.htm>).

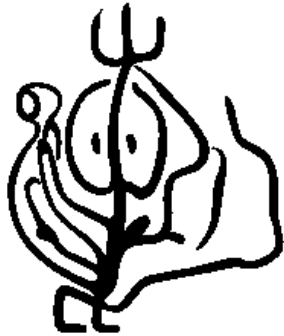




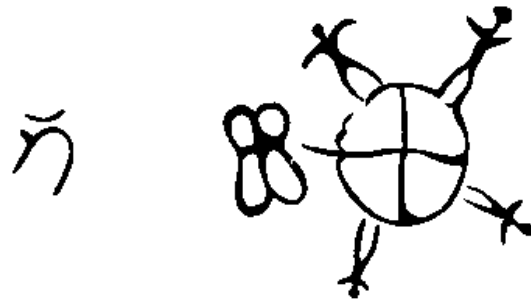
**\*Professor Gregori Vahanyan**

Yerevan State Academy of Arts, Armenia,  
 the Head of the "Computer Graphics Art" Department,  
 Assistant Professor of the Psychology Department Alla Stepanyan  
 Yerevan State Medical University,

Tel.: (3741) 584270, (3741) 588188, E-mail [gregor@concourt.am](mailto:gregor@concourt.am) - <http://www.iatp.am/yafa>



Unique scheme of the harmony of  
 "man – nature" relationship  
 Man and the universal intelligence.



"Creation"

The spheric Earth and four races, four continents, four parts of the Earth and a cross - as a symbol of life and evolution.



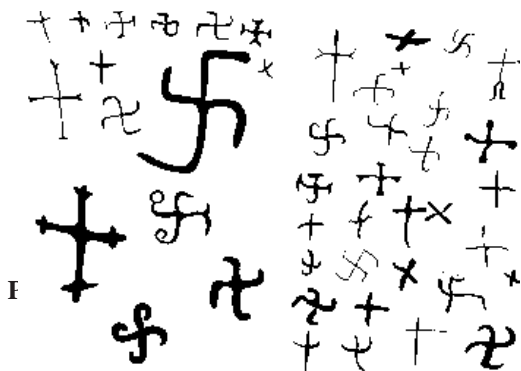
Christening in the cradle.

The small cross - David, the big cross – Mher (David's father), from the right side - Lira, and next to it - David's star. The oldest illustration for Bible?



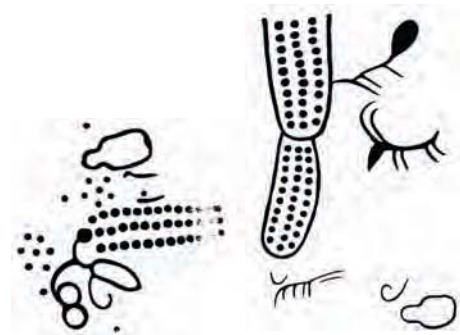
Eternal struggle of contrasts.

The man(women?) is the judge, arbitrator.



Prototypes of crosses.

(the table is prepared by S. Petrosyan)



Ancient mathematical table.





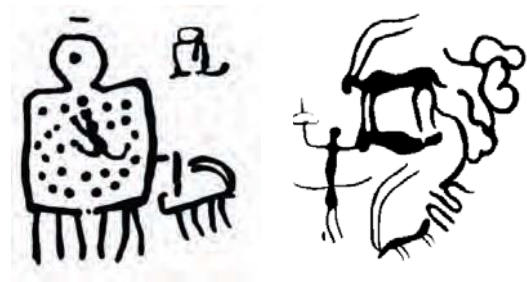
“Madonna”  
(gracefully coming down the mountain)



Constellation of Dragon



Carriage and people



Hunting scenes



Hayk - the father of Armenians with bow



Man on the lion



An ancient family



Male power





Help during the childbirth



Land cultivation, sowing



Ancient Astronomical Center at the foot of Sevsar mountain  
(Martouni region, Armenia) [on the photo: architect S. Petrosyan]



# Campanine di Cimbergo: il «San Pietro con tre chiavi» e il suo contesto

Barbara VILLA

## Abstract

The analysis of historical rock art in Campanine area, in particular the iconography of Saint Peter with three keys: what is the religious meaning of the keys and who is the figure engraved on the rock n. 5. Study of the relationships between Saint Peter and the man on the rock; analysis of the contest and landscape. Conclusion and new hypothesis based on the importance of temporal power, authority and feudalism in Middle Ages.

## Resumé

L'étude de l'art rupestre de l'époque historique et en particulier l'iconographie de Saint Pierre avec trois clefs : quelle est l'interprétation religieuse du saint et la symbolique liée à la quantité de ces attributs. Etude du contexte et des sujets qui se rapportent à l'antropomorphe avec trois clefs gravé sur la roche n. 5 de Campanine di Cimbergo.

En conclusion, nouvelles hypothèses de recherche nées grâce à une attention particulière pour le pouvoir laïc, l'autorité temporelle et la féodalité au cours de Moyen Âge.

... *Et tibi dabo claves regni caelorum  
et quodcumque ligaveris super terram erit ligatum in caelis,  
et quodcumque solveris super terram erit solutum in caelis ...*  
S. Matteo, 16-19

La produzione di arte rupestre storica in Valcamonica presenta una fortissima concentrazione in località Campanine di Cimbergo, posta a circa 650 m s.l.m., a poca distanza dai ruderi del castello di Cimbergo che fu palcoscenico tra XII e XVI secolo di frequenti lotte tra famiglie e fazioni guelfe e ghibelline.

Campanine è considerata una vasta area culturale nella quale la tradizione incisoria si è mantenuta pressoché costante dalla protostoria al Basso Medioevo e oltre; in questa località è stata rinvenuta una grande quantità di istoriazioni attribuibili all'ambito "cristiano": chiavi, tenaglie, croci e cruciformi<sup>1</sup>. Per meglio conoscere il problema del radicamento della religione cristiana in Valcamonica, un contesto isolato rispetto alle zone urbane, è necessaria un'analisi accurata dei luoghi, delle tradizioni e della storia locale da poter mettere in relazione con la produzione di arte rupestre storica<sup>2</sup>. La religiosità di questa valle nasce da un forte sincretismo tra i "paganesimi" precedenti all'arrivo del cristianesimo, uno stretto legame con il territorio e l'ambiente e una visione popolare della religione cristiana ortodossa.

L'arte rupestre storica ripropone i medesimi dubbi e ostacoli della produzione incisoria delle epoche anteriori: si tratta, infatti, di manifestazioni artistiche che difficilmente possono essere spiegate attraverso documenti e fonti scritte piuttosto che tramite lo studio dell'iconografia religiosa ufficiale o dei dettami evangelici canonici.

Per affrontare lo studio dell'arte rupestre dell'area di Campanine è necessaria, prima di tutto, una profonda conoscenza storica e sociale del borgo di Cimbergo e dei luoghi vicini; uno spoglio sistematico degli archivi storici locali alla ricerca di mappe catastali potrebbe essere un ulteriore passo avanti per ricostruire la trasformazione della viabilità nei secoli. La ricerca storica ha bisogno, inoltre, di un appoggio solido dato dalle ricerche sul folklore alpino, e nello specifico camuno, dall'iconografia e dalla storia dell'arte, dall'archeologia e dalla teologia: questi sono gli ambiti interdisciplinari essenziali per portare avanti uno studio specifico sull'arte rupestre storica. Tale approccio è fondamentale poiché l'arte rupestre è una





produzione artistica, arte visiva inserita nello spazio, si tratta di forme che sono state create dalla mano dell'uomo e ci riportano testimonianze di una cultura, delle necessità e dei bisogni di una società più o meno stratificata, dei dubbi e delle incertezze, dei periodi di apice e di crisi sociale, economica e culturale di un gruppo umano e di quelli del suo autore.

Mi fu chiesto un giorno di recuperare immagini relative a San Pietro con tre chiavi, dato che sulla roccia n.5 di Campanine fu rinvenuto un antropomorfo con due chiavi nella mano sinistra e una nella destra che fu subito battezzato "San Pietro".

Da qui nasce il mio intervento: 1. analisi iconografica del San Pietro con la particolarità di possedere tre chiavi; 2. analisi iconologica dell'immagine e descrizione della simbologia che si nasconde dietro questi particolari attributi; 3. rapporto iconografia religiosa ufficiale/incisione rupestre; 4. analisi del contesto; 5. conclusioni e ipotesi di nuove attribuzioni e identificazioni.

Esistono, effettivamente, alcune immagini che ritraggono "San Pietro con tre chiavi": una di queste si trova all'interno delle Grotte Vaticane, poste proprio sotto la planimetria della basilica di San Pietro a Roma: San Pietro con tre chiavi è raffigurato su un mosaico del X secolo collocato sopra il sepolcro dell'imperatore *Ottone II* (955-983 d. C.). Un'altro San Pietro con tre chiavi è raffigurato all'interno di un manoscritto conservato in Vaticano databile all'VIII secolo, e un altro ancora si trova nel Triclinio leonino (Leone III) anch'esso dell'VIII secolo.

L'analisi iconologica si dimostra più complessa, poiché non tutti i teologi, gli eruditi e gli studiosi di arte e archeologia cristiana sono concordi nel sostenere l'importanza simbolica del numero di chiavi tenute dal santo custode.

L'iconografia petrina giunse a Roma dall'Oriente intorno ai primi anni del IV secolo, in corrispondenza alle persecuzioni di Diocleziano. Pietro assunse il ruolo di primo dignitario attraverso le scene della *traditio legis*, in cui Cristo offre il rotolo della Legge a Pietro e della *traditio clavium*, in cui l'apostolo riceve le chiavi del Regno<sup>3</sup> sempre dal Salvatore.

L'autorità del *clavigero* era rappresentata, nei primi secoli di produzione artistica cristiana, da una sola chiave (ma San Pietro è talvolta raffigurato con una sola chiave anche nelle epoche successive, come ad esempio nel *politico di Sant'Antonio Abate* di Antonio Vivarini del 1464) a volte affiancata dal rotolo della Legge<sup>4</sup>. Successivamente, ma nessuno ha mai azzardato una precisa datazione (gli esempi sopra citati appartengono a secoli che vanno dall'VIII al X), fu introdotta l'iconografia delle tre chiavi, della quale però si conoscono pochi esempi, probabilmente perché fino a ora un numero esiguo di studiosi si è occupato dell'argomento.

L'utilizzo canonico di due sole chiavi che richiamano la *potestas solvendi et ligandi* di Pietro è piuttosto tardo e potrebbe essere ricondotto al XII-XIII secolo. All'iconografia delle due chiavi è ricondotta anche l'appropriazione del loro potere simbolico da parte del papato: per mano di Arnolfo di Cambio, infatti, Bonifacio VIII (1235-1303) si fece ritrarre con in pugno le chiavi di San Pietro. Le due chiavi del Regno divennero, in questo modo, anche il simbolo della duplice natura, celeste e terrena, del potere pontificio e sono sempre raffigurate incrociate secondo l'iconografia della croce di Sant'Andrea.

Analizzando i testi di erudizione ecclesiastica di sei e settecento le ipotesi sulla funzione e sulla simbologia delle tre chiavi tenute dal santo sono molteplici. Secondo alcuni studiosi le tre chiavi rappresentano i tre poteri differenti, della scienza, della potenza e della giurisdizione: ovvero la podestà di dichiarare le cose che sono di fede (IX, Luca), la virtù coercitiva di castigare i contumaci e di giurisdizione del governo ordinario e la facoltà di dispensare legge e amministrare i sacramenti<sup>5</sup>. Ancora l'erudito Torrigio Francesco Maria<sup>6</sup> ricorda, nel 1675, il significato delle tre chiavi: le tre potestà, Imperatoria, Regia e Sacerdotale e il legame che esse avevano con il triregno papale introdotto da Urbano V (1309-1370, papa ad Avignone). Vi sono, tuttavia, anche autori che affermano l'inutilità dello studio simbolico sul numero di chiavi possedute dal Santo: il numero varia in modo del tutto casuale sulla base di "elucubrazioni medievali" di dubbio interesse<sup>7</sup>.

Se con la *traditio legis* e *clavium* Cristo si fa promulgatore della legge, Imperatore, re e giudice; San Pietro riceve dal Salvatore il rotolo della Legge e le chiavi dei Cieli, dimostrandosi quindi suo erede naturale, del suo potere in terra e di quello della Chiesa romana.

Alla luce di questi nuovi elementi è possibile tentare un confronto tra il San Pietro sopra analizzato e l'antropomorfo di Campanine, tuttavia è inevitabile imbattersi in alcune incongruenze.

La figura incisa sulla roccia 5 è di modesta fattura: testa di dimensioni sproporzionate rispetto al corpo, gambe piuttosto corte e una "pancia" che però non sembra appartenere data la martellina molto più grossa e staccata rispetto al resto del corpo. L'antropomorfo tiene le braccia aperte e regge nella mano destra una chiave, due nella sinistra, in posizione speculare.



Le tre chiavi presentano forme semplici: impugnatura rotonda, asta molto corta, pettine quadrangolare, i cui lati in qualche caso vengono prolungati (in quella di destra tutti e tre i lati possiedono un prolungamento; nella prima di sinistra solo due lati lungo la diagonale e nella seconda i prolungamenti guardano verso il basso). Le chiavi non hanno anellini di sospensione, ma resta comunque azzardato dare una datazione precisa. Le incongruenze riscontrate su un piano formale e iconografico lasciano supporre che il San Pietro di Campanine non sia il “vero” San Pietro: l’antropomorfo tiene le chiavi in entrambe le mani, e non in una sola come avviene per il Santo custode. Inoltre, un attributo di notevole importanza per un santo qui è assente: l’aureola. Purtroppo, non esistono riferimenti iconografici di santi sulle rocce, ma l’aureola è un elemento incontrastato di santità e beatificazione, è il riconoscimento di una sorta di *status* religioso.

Esiste un aspetto estremamente importante da considerare, che fino a ora non ha trovato la giusta interpretazione e importanza: chi furono gli autori di queste incisioni “storiche”?

Il problema si pone nel momento in cui si tenta di far corrispondere i canoni teologici alla produzione incisoria di una valle alpina. Se, per ipotesi, gli autori di queste incisioni fossero i laboratores, ovvero i lavoratori della società medievale, per la maggior parte contadini, sarebbe assurdo pensare alla produzione di incisioni di soggetti teologici complessi (come nel caso delle tre chiavi di San Pietro). Ma se gli autori fossero i signori del castello di Cimbergo, i nobili o addirittura gli oratores, i chierici, gli eruditi, i detentori della cultura? Non sarebbe così anomalo riscontrare iconografie dal puro significato teologico, frasi o simboli particolari. A chi appartiene la produzione di queste incisioni: sono testimonianze di cultura popolare, laica o ecclesiastica? E’ vero che fin dal V secolo papi e imperatori si sono inutilmente impegnati a emettere concilia, capitularia e praecepta che condannassero la *saxorum veneratio*<sup>8</sup>, ma è anche vero che nelle località più isolate la religione cattolica ha tentato in tutti i modi di mettere radici poggiandole, molto spesso, sopra quelle di un’altra religiosità, dai tratti pagani e popolari, tentando, dall’interno, di riportare i fedeli sulla retta via del cattolicesimo.

La domanda è pertinente nel momento in cui si analizza anche il contesto nel quale è inserito il San Pietro di Campanine. Le rocce 5 e 7 presentano una serie di soggetti estremamente interessanti: croci (anche astili), chiavi, tenaglie<sup>9</sup>.

Le chiavi, per esempio, possiedono caratteri simili, ma non sono tutte uguali: alcune hanno un pettine privo di intagli, altre presentano intagli a croce piuttosto rozzi, una in particolare è raffigurata con un intaglio a croce di fattura delicata e precisa, e nonostante abbia un’impugnatura ad anello vuota possiede l’anellino di sospensione per essere appesa a un portachiavi (gli intagli inseriti nel pettine creano la “mappa”). Sulla roccia 5, invece, in un angolo a sinistra della figura del “San Pietro con tre chiavi” è incisa una chiave con impugnatura probabilmente a giorno o comunque piena (la martellina ricopre quasi tutta la superficie dell’impugnatura), mentre il pettine quadrangolare ha intagli a croce di sant’Andrea e verticali. Nell’analisi di tali incisioni aleggia l’incertezza della rappresentazione: queste raffigurazioni appartengono al mondo delle “idee” o a quello della riproduzione del reale? La produzione incisoria prima di essere reperto archeologico, è un insieme di forme create dalla mano più o meno sicura e abile di un uomo.

A uno sguardo puramente formale queste chiavi sono tutte diverse, talune con l’impugnatura rotonda molto grande e asta corta, tali altre con asta più allungata e impugnatura rotonda di dimensioni minori. Il pettine è spesso differente anche se quello maggiormente rappresentato è quello a croce greca. Molte di queste chiavi possiedono l’anellino di sospensione.

Da un punto di vista iconologico, se vogliamo simbolico, la chiave si fa interprete dell’idea di potere, di possesso di qualche cosa, la potestà di una o più persone su un determinato oggetto o su altri individui, ma anche la segretezza e la fedeltà.

In agiografia le chiavi sono l’attributo non solo di San Pietro, ma anche di Santa Marta (l’amore attivo per il Signore), piuttosto che di Ippolito, il carceriere di San Lorenzo.

Le chiavi appartengono al padrone e alla padrona di casa, ai mercanti, agli osti, ai gabellieri. Numerose sono le chiavi presenti negli stemmi delle famiglie nobili, quanto nel Papato.

Per questo, dopo avere messo da parte l’ipotesi petrina, si potrebbe dare uno sguardo d’insieme al borgo di Cimbergo, alla sua collocazione e ai ruderi dell’antico castello.

C’è una strada (le Scale di Cimbergo), che parte dal castello, attraversa parte del borgo e si addentra nel bosco di Campanine: è la strada che porta a Capo di Ponte e passa proprio accanto ad alcune delle rocce istoriate dell’area, lasciandosi alle spalle il profilo del castello (se si fosse trattato di pagana e peccaminosa *saxorum veneratio* probabilmente gli autori di queste incisioni non si sarebbero azzardati a incidere su rocce che costeggiano il sentiero).

Le chiavi di quest’area e il “San Pietro” potrebbero essere legate al potere temporale dei proprietari del castello e del territorio circostante. Potrebbe trattarsi di elementi di araldica che indicano delle proprietà



territoriali o dei passaggi di proprietà, o potrebbe trattarsi di un elemento corrispondente al “*rituale simbolico del vassallaggio*” come lo descrive Jacques Le Goff. I riti di vassallaggio, infatti, mettono in gioco tre categorie di simboli: la parola, il gesto e gli oggetti. Tra gli oggetti che simboleggiano l’avvenuta investitura sono presenti, in alcune liste dell’VIII-X secolo, proprio le “*claves ecclesiae*” o semplicemente le “*claves*”<sup>10</sup>.

Si tratta di una nuova proposta per tentare di spiegare queste manifestazioni artistiche: spostarsi dall’interesse per il potere spirituale a quello per il potere temporale, senza dimenticarsi che in un periodo come quello medievale, i due poteri avevano talvolta una linea di confine labile e ambigua.

*Le forme non sono affatto il loro proprio schema, la loro spoglia rappresentazione. La loro vita si attua in uno spazio che non è il riquadro astratto della geometria; prende corpo nella materia, per mezzo degli strumenti, delle mani degli uomini.*

Henry Focillon

### Ringraziamenti

Sono particolarmente grata al *Dipartimento Valcamonica e Lombardia del CCSP* per avermi messo a disposizione i rilievi a contatto delle rocce di Campanine di Cimbergo, effettuati durante le campagne 1990-2000, e avermi offerto l’occasione di presentare questo contributo.

### Bibliografia

Cabrol F. – Leclercq H., *Dictionnaire d’archéologie chrétienne et de liturgie*, s.v. Clefs. Clefs de Saint Pierre, 11/2, Parigi 1948, pp.1859-1867

Focillon H., *Vita delle forme*, Einaudi, Torino 1943

Grabar A., *Le vie della creazione dell’arte cristiana: antichità e medioevo*, Jaca Book, Milano 1999 (ultima ed.)

Jacques Le Goff, *I riti, il tempo, il riso. Cinque saggi di storia medievale*, Editori Laterza, Bari 2003

Moroni G., *Dizionario di erudizione storico ecclesiastica*, s.v. Chiavi pontificie, vol. IX, Venezia 1841, pp.172-179

Refice P., *Le chiavi del Regno: analisi documentarie e iconografiche sul San Pietro bronzeo vaticano*, in “*Arte medievale*”, s. 2, 4 (1990), pp. 59-64

M. Rossi, *Religiosità popolare e incisioni rupestri in età storica. Un contributo allo studio della storia e delle religioni nelle Alpi piemontesi*, Ed Corsac, Cuornè, 1987

Sansoni U., *L’arte rupestre medievale. Il sito di Campanine di Cimbergo (Vallecamonica)*, in Circolo culturale sant’Alessandro, *La formazione della civiltà alpina. Il linguaggio, la storia, l’arte*, Comune di Losine 1997, pp. 95-114

Schmitt J. C., *Religione, folklore e società nell’Occidente medievale*, Ed Laterza, Bari 2003 (ultima ed.)

Torrigio M. F., *Le sacre grotte vaticane nelle quali si tratta di corpi santi, sepolcri di pontefici, imperatori, re, cardinali, vescovi, chiese, statue, immagini, iscrizioni e epitaffi. E d’altre cose memorabili si dentro Roma, come fuori*, terza impressione, in Roma per Michel’Ercole, 1675, pp.75-76.

### Note

<sup>1</sup> Sansoni U., *L’arte rupestre medievale. Il sito di Campanine di Cimbergo (Vallecamonica)*, in Circolo culturale sant’Alessandro, *La formazione della civiltà alpina. Il linguaggio, la storia, l’arte*, Comune di Losine 1997, pp. 95-114.

<sup>2</sup> Rimando a una breve bibliografia sulla religiosità popolare e il suo rapporto con la religione ufficiale: M. Rossi, *Religiosità popolare e incisioni rupestri in età storica. Un contributo allo studio della storia e delle religioni nelle Alpi piemontesi*, Ed Corsac, Cuornè, 1987; Schmitt J. C., *Religione, folklore e società nell’Occidente medievale*, Ed Laterza, Bari 2003 (ultima ed.).

<sup>3</sup> L’arte cristiana non si affermò che nel III secolo, la prima produzione artistica cristiana (sarcofagi e pitture) risale, infatti, agli anni 200-230 d. C. L’iconografia di San Pietro, inizialmente rappresentata sempre accanto a quella di San Paolo, risale proprio a quel periodo. A partire dal III secolo si incontrano spesso i ritratti dei due apostoli e le scene dei loro processi (nei secoli iniziali non si raffiguravano i martiri e i supplizi, sono infatti, assenti anche immagini della Crocifissione), e solo successivamente San Pietro verrà raffigurato solo o, in alcune scene, accanto al Cristo come, appunto, la famosa Consegna delle chiavi (Mt 16,19).

<sup>4</sup> Refice P., *Le chiavi del Regno: analisi documentarie e iconografiche sul San Pietro bronzeo vaticano*, in “*Arte medievale*”, s. 2, 4 (1990), pp. 59-64.



<sup>5</sup> Moroni G., *Dizionario di erudizione storico ecclesiastica*, s.v. Chiavi pontificie, vol. IX, Venezia 1841, pp.172-179.

<sup>6</sup> Torrigio M. F., *Le sacre grotte vaticane nelle quali si tratta di corpi santi, sepolcri de pontefici, imperatori, re, cardinali, vescovi, chiese, statue, immagini, iscrizioni e epitaffi. E d'altre cose memorabili si dentro Roma, come fuori*, terza impressione, in Roma per Michel' Ercole, 1675, pp.75-76.

<sup>7</sup> Cabrol F. – Leclerq H., *Dictionnaire d'archéologie chretienne et de liturgie*, s.v. Clefs. Clefs de Saint Pierre, 11/2, Parigi 1948, pp.1859-1867.

<sup>8</sup> M. Rossi, *Religiosità popolare e incisioni rupestri in età storica. Un contributo allo studio della storia e delle religioni nelle Alpi piemontesi*, Ed Corsac, Cuornè, 1987, pp. 6-14.

<sup>9</sup> Sono presenti in tutta l'area di Campanine altre raffigurazioni di chiavi sulle rocce n. 3, 5, 6, 7, 8, 12, 19, 20, 25, 26, 40, 50, 51, 52, 78, 79: queste chiavi presentano elementi e tipologie differenti. Le due grandi concentrazioni di chiavi si trovano, tuttavia, sulla roccia 7 e sulla roccia 50.

<sup>10</sup> Jacques Le Goff, *I riti, il tempo, il riso. Cinque saggi di storia medievale*, Editori Laterza, Bari 2003, pp. 23-111.

### Didascalie

Fig. 1 Autorità o Potestà (allegoria), C. Ripa, *Iconologia*

Fig. 2 Il gabelliere, XVI sec.

Fig. 3 Campanine di Cimbergo, R.5, Antropomorfo con tre chiavi (rilievo B. Villa)



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3





# Fitzmaurice River, western northern territory: recording and dating of rock markings

Graeme WARD, Basil DODDS, Mark CROCOMBE, Alan WATCHMAN

## **Abstract**

We report results of a project to record several cultural heritage places in a remote area of northern Australia. Places include sites of significance to residents of the southern Part of the Daly River Aboriginal Reserve, including stone arrangements and sites with rock markings. Detailed recordings of rock markings were made, and accounts of their contemporary significance were collected. We tested the archaeological deposits in shelters and collected samples for dating.

The places recorded are of continuing importance to residents in the area because of their mythological significance. The stories told about those places contribute to the understanding of rock markings. The motifs recorded also show relationships with areas to the Southwest (Keep River and the Kimberley), and to the east (Wardaman country).



# Studies of cupmarks on sacred rocks from the ethno-astronomy viewpoint

Nobuhiro YOSHIDA

## **Preface**

Since 1988 with the establishment of the Japan Petroglyphs Society – a non-profit scientific organization financially assisted by Ministry of Education & Science – we have been studying cup marks and petroglyphs on altar-rocks or sacred rocks in the sanctuaries of shrines, temples or old ruins in Japan. Together with other 390 Japanese colleagues who have found or identified no less than 3,850 engraved rocks throughout Japan. It has been a matter of surprise and wonder that one-third of those engraved rocks have cup marks engraved on the surfaces of the sacred rocks and that most of these cup marks seem to have been made imitating specific constellations, such as Orion, Big Dipper, Ursa Minor, Cassiopeia and Pleiades. Sometimes we also found engravings similar to a half moon, the crescent moon, Draco, and the sun. These findings suggest that prehistoric people used to perform rituals in association with these engraved rocks and certain constellations, such as the moon and the sun, the same traditions we can see in old books in Japan, as well as in old records of China and Korea.

The aim of this presentation is to channel research toward the ethnoastronomical approach to explain the enigma of cup marks engraved on sacred rocks in the Far East and Japan in particular.

## **The worship of stars**

It is clear that since the Nara period, about 1,300 BP, Japanese people used to worship stars and perform rituals involving wishes to the deities. A typical example is the worship of Vega and Altair on the night of July 7<sup>th</sup> in order to have short-lived love dreams come true. This tradition was introduced from ancient China into Japan together with the worship of stars. Another typical worship of stars is that of Big Dipper, which was popular among aristocrats and nobles in the Heian period in the ninth century BC, because the constellation was believed to help them reach higher ranks of dynasty. Even in the ages of Samurai, in feudal time, Big Dipper was a guardian star for the worriers. One should remember that such a worship of a constellation, such as the moon and the sun, came from the neighboring countries but they were known to be also practiced by the Celts, the Sumers, in India, and more remote countries beyond our imagination. Time permitting, I could provide evidence of this with hundreds of slide and films at my presentation.

## **Conclusion**

Just as we see from cup marks, which were found everywhere on the earth – for example in the Hawaiian islands, the American continent, the Polynesian islands, cup marks seem to record ancient ethnic beliefs and worship closely related to constellations of stars.



# Gli dei della Roccia delle Iscrizioni a Cimbergo (Valcamonica)


Adolfo ZAVARONI

Si deve a G. Marro (1936, p. 367) la prima notizia in una rivista scientifica della Roccia delle Iscrizioni di Cimbergo (= Roccia 27 nel Bosco del Vicario) su cui sono scritte cinque parole in caratteri camuni. In alto a sinistra, su due righe, si legge chiaramente *selzas / alaialas*. Più a destra è scritto *temalas*. Più in basso, sotto la prima scritta, ci sono, isolate, le tre lettere latine *CDC*. Molto più a sinistra, in caratteri camuni, si legge *enoθinas*. Infine, di nuovo a destra, sotto *CDC*, ad una certa distanza, *aθnens*.

Sulla fonologia e sulla tipologia del camuno, a mio avviso strettamente imparentato con il retico e con l'etrusco, mi sono soffermato in precedenti lavori (Zavaroni, 2001; 2004a; 2004c). Quindi passo direttamente all'interpretazione dei termini che considero nomi ed appellativi riferiti a divinità. Già Marro (1936, p. 367) aveva supposto che qui, come in altre rocce, le iscrizioni e le figure correlate fossero ex-voto. Questa ipotesi è suffragata dal fatto che le parole terminano tutte in *-s*, morfema di dativo-genitivo, come un gruppo di teonimi della Roccia 50 di Naquane, dipendenti da *nuθu* "votum" (Zavaroni, 2004b). L'importanza di tale complesso di iscrizioni è dovuta al fatto che sotto i nomi ci sono dei simboli figurati concernenti gli dèi menzionati: poiché essi alludono ad attributi od a prerogative di tali dèi, le interpretazioni delle parole e dei simboli si confortano reciprocamente.

## Selza Alaiala

Sotto la scritta *selzas / alaialas* (Fig. 1) è disegnato un serpente bicipite (Marro, 1936, p. 348, lo considerò un "bizzarro ghirigoro") che allude al doppio principio "creazione-distruzione" insito in ogni creatura. Quindi, possiamo: 1) considerare il serpente bicipite, frequentissimo nei petroglifi alpini, una delle arcaiche epifanie teriomorfe e poi uno degli attributi del dio *Selza Alaiala*; 2) ritenere che questo dio presieda al doppio principio "vita-morte, rigenerazione-distruzione" della creazione universale. Il serpente bicipite equivale al serpente con le corna od ai serpenti generici che sui monumenti gallici sono un comune attributo di *Cernunnos*. Sul piano simbolico esso equivale anche ai due serpenti del caduceo di Mercurio. Mentre *Cernunnos* produce i germi vitali o le anime nell'Altromondo, la funzione più importante di Mercurio-*Lugos* è, almeno in età arcaica, quella di portare tali germi o anime sulla terra, sottraendoli al dio creatore-distuttore. Quindi Mercurio-*Lugos*, parzialmente assimilabile anche al germanico *Wothan-Óðinn*, è funzionalmente identificabile con il dio camuno chiamato con vari epiteti: *Enoθina* o *Enesau* "Animatore", *Uesu-enes* "Animatore degli esseri", *Uaθiau* "Furente, Ispiratore", *Eulu* "Soffio, Vento, Tempesta" (vedi oltre per le etimologie). Invece *Selza Alaiala* sarebbe l'epiteto del grande dio ambivalente creatore e distruttore.

*Selza-* è connesso con *Selzappha*, nome scritto in una delle composizioni incise sulla Roccia delle Spade di Piancogno. Con *hh* trascrivo il segno . In verità la *a* finale è incerta, essendo andata perduta l'ultima parte (Tibiletti Bruno, 1990, p. 83, legge *zelxaše*, sebbene ella noti che il trattino mediano non si vede). *Selzappha* (o *Selzappe*) figura con altri nomi che intersecano i disegni di un cavallo, di un cervo e di armi varie: in particolare *Selzappha*, scritto in verticale, interseca un cervo a cui, a mio avviso, si riferisce. Infatti il cervo è una delle epifanie di *Cernunnos*, il dio dalle corna cervine. In teoria, una base *\*sel-z-* (< *\*sel-th-* o *\*sel-dh-* per palatalizzazione della dentale) può essere ricondotta sia a *\*sel-* "strisciare, serpeggiare" (e. g. air. *selid* "striscia, serpeggia", ir. *seilide* < air. *\*selit* < *\*sel-nti* "serpente"), sia a *\*sel-* "buono, benevolo" (Pokorny, 1959, p. 900: got. *sēls* "gütig", aisl. *sæll* "glücklich", aing. *sēl, sēlra* < *\*soliza* "besser", aing. *sæld*, as. *sālda*, ags. "Glück", aat. *sālida* "Güte, Heil, Glück"). La prima radice giustificerebbe il fatto che il serpente è un attributo del dio; la seconda suggerisce che il dio avente per attributo tanto il serpente quanto il cervo può essere eufemisticamente chiamato il "dio buono" ed è quindi assimilabile al dio irlandese *Dagda* "Buondio". La seconda opzione è preferibile tanto sul piano fonologico quanto su quello iconografico: sulla Roccia delle Spade manca qualsiasi serpente, mentre ne appare uno – vedi oltre – associato al *Cernunnos* della Roccia 70 alla Zurla (Zavaroni, 2004b). Il nome *Selzappha* potrebbe essere composto da *selza* "buono,



benevolo” e \**ap̥pa* (o \**ap̥pe* < ie. \**attos*) che richiama i termini indoeuropei \**atos*, \**atta* “padre, madre”: vedi got. *atta*, afris. *aththa*, aat. *atto*, air. *aite* “padre nutrittore” (Pokorny, 1959, p. 71) ed il termine *azp̥zpa* /at̥ʰa/ sulla *Schnabelkanne* di Castaneda (Zavaroni 2004d). In conclusione, *Selzap̥pa* può significare il “Buon-padre” e può equivalere, per varie funzioni, al dio irlandese *Dagda* “Buon-dio” che è anche chiamato *Ollathir* “Grande Padre” (cfr. anche anord. *Allfödur*, epiteto di *Óðinn*).

Sulla base di una sola attestazione, qualsiasi ipotesi sul significato di *Alaiala* è destinata ad essere incerta. Tuttavia, l’ipotesi che il nome *Selza* sia un equivalente di *Dagda* mi induce a preferire una derivazione da \**h<sub>2</sub>el-* “nutrire, allevare” (lat. *alō*, *prōlēs* < \**pro+alēs*, air. *alim*, anorv. *ala* “produrre, procreare, nutrire”, got. *alan* “crescere” ecc.). *Alaiala* sembra avere un suffisso *-ala* (come *Paθala* e *Temala*) aggiunto ad un tema \**alai-* che a sua volta sarebbe un derivato (come gli etruschi *velχai-*, *anai-*, *atai-* ecc.). Un appellativo significativo “nutrittore” sarebbe idoneo per un dio assimilabile a *Cernunnos*; anzi, in chiave germanica *Alaiala* sarebbe una traduzione di *Cernunnos*. In altri contributi ho esposto la tesi che il ceppo linguistico comprendente etrusco, retico e camuno, già alcuni secoli prima dell’uso della scrittura, cioè prima del VII secolo a.C., avesse acquisito varie radici che ritroviamo nelle lingue germaniche. *Alai-ala* richiama anche etr. *Alai-va*, nome di una figura femminile dipinta in groppa ad un Tritone (*tritun*) su un vaso di Volterra. Ma questa unica attestazione non permette di formulare ipotesi sulla radice di etr. *alaiva*. Alla radice \**h<sub>2</sub>el-* “nutrire, allevare, crescere” è riconducibile anche il nome *eltnas*, obliquo di \**el-t-na-* (per la formazione del tema cfr. lat. *al-t-or* “nutrittore” *al-t-ilis* “(animale) da allevamento”, anord. *eldi* < \**al(i)þja* “nutrimento; prole”, *elda* “fare invecchiare” < “accrescere” ecc.). Esso si legge alla Salita della Zurla, dove la scritta potrebbe essere in relazione con una “costruzione” (non vidi: Mancini, 1980, p. 128) ed a Foppe di Nadro (Roccia 24), dove è scritto vicino ad un rettangolo reticolato rappresentante la “Madre Terra” (cfr. lat. *Ceres* “che fa crescere”).

### Temala

Sulla stessa riga di *alaialas* è scritto *temalas* (obliquo di \**temala*), sotto cui è disegnata una “costruzione”. Ciò mi induce a supporre che *temala* (con normale *Lautverschiebung* ie. *d-* > cam. *t-*) derivi da \**demh<sub>2</sub>-* “costruire, fabbricare; *domus*” (LIV 114) e significhi “costruttore”. La “costruzione” (nome con cui sostituisco il termine “capanna” che mi sembra troppo carico di connotazioni fuorvianti) a mio avviso è un’ideale e schematica rappresentazione dell’universo. Rappresentazioni dell’universo erano già incise nelle stele dell’Età del Bronzo della Valcamonica e della Valtellina, ma esse rispecchiavano un’altra concezione cosmologica, basata sulle conoscenze “scientifiche” e tecniche di quell’epoca. La costruzione a forma di capanna ci può dare qualche informazione sulle tecniche edilizie dell’Età del Ferro, ma ciò che qui interessa è che alluda ad una qualche dimora divina. Generalmente parlando, la “costruzione” simbolizza tanto il cosmo quanto una dimora degli dèi, ma in varie rappresentazioni dell’Età del Ferro essa pare alludere in particolare all’Altromondo. Mi inducono a sostenere questa tesi sia le composizioni in cui le “costruzioni” sono associate agli “incompleti” che simbolizzano gli dèi inferi sia il fatto che sulla Roccia 24 di Foppe di Nadro la parola *uelal* (genitivo o aggettivo in *-l* come in etrusco) è riferita alle “costruzioni” vicine. Forse era *uelas* (dativo-genitivo in *-s* di \**uela*), con una piccola *u*, la parola che Mancini (1980, p. 112) ricostruisce come [m]elaz, sulla Roccia 14 di Naquane. La *s* finale si sovrappone al “tetto” di una “costruzione”.

Se attribuiamo a *uela-* la radice \**wel-* “strappare, ferire” ecc. di anord. *val-* “morto-in-battaglia”; got. *wilwja* “predare”, aing. *wæl* “caduto in battaglia; campo di battaglia”, toc. *walu* “morte” ecc. (de Vries 1977, p. 642), possiamo tradurre *uelal* come “concernente-i-morti”. Quindi *uelal* potrebbe denotare la “costruzione” come una sorta di “Walhalla”, la dimora dei morti-in-battaglia nell’Altromondo. D’altronde nell’Aldilà sorgeva anche, nella tradizione nordica, la residenza degli dèi che era stata costruita da un Fabbro (chiamato semplicemente *sm̄ðr*), della stirpe dei Giganti, con l’aiuto del suo prodigioso cavallo *Svaðilfari*. Quel Fabbro era probabilmente assimilabile al dio Carpentiere e Costruttore camuno che a Cimbergo fu chiamato *Temala*. La radice di *uelal* è verosimilmente la stessa di *uelalau-s* e di *uelaliau*. Sulla Roccia 27 di Foppe di Nadro appaiono le scritte *peni // piq̥iau / uelalau / un // reθenau* (o *reoenau*? non è chiaro se un puntino interno al cerchio è intenzionale). *L?* non è chiaro se un puntino interno al cerchio è intenzionale). *Lpiq̥iau / uelalau / un* indica che queste tre parole appartengono ad uno stesso sintagma. Se *uela-l* indica “la dimora dei morti(-in-battaglia)”, *uelalau*, che ha il doppio suffisso *-la-u* < \**-la-w(o)-*, può essere “quello-dei-morti(-in-battaglia)”: vedi l’epiteto *Valtýr* di *Óðinn* (qui *-týr* vale “dio”). Quindi *piq̥iau / uelalau / un* può essere così interpretato: può essere così interpretato: può essere così interpretato: un = etr. un, una “favorire, essere benevolo”, anord. *unna*, aat. *unnan* ecc. “voler bene, concedere”: questo verbo sembra presente anche in un’iscrizione del Poggio della Croce presso Berzo-Demo). *Piq̥iau* “quello del respiro, animatore”





è un sinonimo di Enesau ed Enoθina: il tema con reduplicazione \*pip<sup>h</sup>i- è riconducibile ad una radice \*pey- “lieve soffio” > “pigolio” e rammenta il nome pipitu di un personaggio raffigurato su uno scarabeo etrusco. Zazoff (1968, p. 194, n. 1204) identifica pipitu con Prometeo e lo descrive come un uomo che, stando seduto su una specie di palla, tiene in mano una fiaccola ed è “am Menschen arbeitend”. In verità la fiaccola è una farfalla; e questa non può che rappresentare un’anima (gr. ψυχή “anima; farfalla”), come avviene in alcuni tardi sarcofaghi romani su cui Prometeo modella l’uomo (simbolizzato da una piccola statua), mentre la dea Atena tiene una farfalla che servirà ad animare la creatura (Kerényi, 1962, p. 179).

Fortunatamente, sulla stele di Tresivio (Valtellina) c’è una rappresentazione di *Uelaliau* (variante di *Uelalau*): egli vi è rozzamente raffigurato con due asce (vedi la copia di C. Pauli, riprodotta da Prosdocimi, 1965, p. 595 e da Mancini, 1980, p. 144): una rivolta verso l’alto (nella mano destra: crea, dà la vita), l’altra rivolta verso il basso (mano sinistra: dà la morte). Inoltre la scritta *uelaliau* è compresa tra due righe: quella superiore ha alle estremità i cerchi centrati (☉) che simbolizzano il potere di rigenerazione; quella inferiore ha alle estremità le punte di lancia che alludono alla morte. Più sotto c’era [ora è mutilata] la scritta *sθeu<sup>3</sup>iau* in un cartiglio formato da una riga con estremità ricurve a collo d’oca, simile a quelle delle scritte *ilsas* e *iplas* della Roccia 50 di Naquane. Fossati (1991, p. 43), che data questa stele al VI-V secolo a.C., interpreta il cartiglio come una barca solare con estremità ornitomorfe. Fossati vede un’analogia barca anche sul busto del *Cernunnos* della Zurla; ma il *Cernunnos* gallico (e gli dèi equivalenti) sono sempre associati a dei serpenti e mai ad una barca. Nel *Cernunnos* della Zurla, in realtà, c’è un serpente che si attorciglia intorno alla cornucopia tenuta dal dio (Zavaroni, 2004b). Suppongo che anche il cartiglio descritto sopra sia un serpente stilizzato.

Quanto all’epiteto *sθeu<sup>3</sup>iau*, sono incerto se ritenerlo un derivato da \*steu- “saldo, massiccio, robusto” (Pokorny 1959, p. 1009) e quindi un sinonimo di *zeriau*, vedi oltre) oppure da \*steu- “colpire, battere”, come sembrano suggerire le due asce (cfr. mir. *tūag-* ‘ascia’, *stūag* ‘colpisco con l’ascia’ < \*steu-g-, IEW 1032). In ogni modo è probabile una connessione sia con l’etnico *Stoeni* (popolazione alpina) sia con il nome camuno *šo<sup>2</sup>aniau* < \*stau-an-y-awo- (Piancogno, Roccia delle Spade; rilievo in Priuli, 1993, p. 146). Ovviamente, la lettura *hqaniau* di Tibiletti Bruno (1990, pp. 104-105) è da ricusare: il gruppo *hq* iniziale è impossibile in qualsiasi lingua. Etrusco, retico e camuno *s-* e *z-* riflettono un ie. *st-* (Zavaroni, 2001 etc.).


La tesi che le “costruzioni” siano rappresentazioni dell’Aldilà mi sembra confermata dal fatto che la parola *ties*, interpretabile come “luce del giorno > cielo” (cfr. lat. *dies*: Mancini, 1980, p. 114) è scritta vicino ad un’altra “costruzione” a Naquane (Roccia 60). Tale costruzione si contrapporrebbe a quelle con le scritte *uelal* e *uelas*, così come la dimora degli dèi celesti si contrappone a quella degli dèi inferi. Sebbene la definizione dei tipi di “capanne”, per lo più intese come rappresentazioni di costruzioni reali abitate dagli antichi Camuni, sembra la preoccupazione maggiore di tutti coloro che si sono occupati di questa tematica, a mio avviso esse non rappresentano abitazioni (e tanto meno granai) per gli uomini. Quindi le considero secondo l’ottica religiosa e mitopoietica con cui analizzo quasi tutti i petroglifi alpini e scandinavi: le “costruzioni” dovrebbero essere analizzate e classificate a seconda delle potenzialità simboliche dei loro costituenti, ciò che può emergere dalle varie associazioni con animali, personaggi ed altri simboli. Le associazioni e le sovrapposizioni di costruzioni con serpenti, equidi, cervidi ed altri animali cornuti (per Pià d’Ort rinvio ai rilievi ed alle immagini offerte da Sansoni e Gavaldo, 1995) non sono certo casuali. Ancor meno casuale è la presenza di certi simboli: esemplare è il caso del tridente (Sansoni e Gavaldo, 1995, p. 30), attributo di un dio assimilabile all’arcaico Tricefalo, prima che questo dio fosse ridotto a Neptunus nella interpretatio romana.


A sinistra della costruzione disegnata sotto la scritta *temalas* è tratteggiato un essere di forma strana, di cui il corpo e le membra sembrano composti a capriccio. Una simile “creatura”, di nuovo raffigurata a sinistra di un edificio, si trova in un’altra incisione (qui riprodotta in Fig. 3) che già nel 1932 aveva attratto l’attenzione di Marro (1932, p. 333) il quale la definiva un “grande trampoliere”. Ritengo che questi esseri ibridi, composti di membra e simboli disparati, che si notano in varie composizioni (ad esempio, ve ne sono sulla Grande Roccia di Naquane; per un esempio di Foppe di Nadro v. Anati, 1982, fig. 349) alludano ad esseri mostruosi fantastici prodotti dallo stesso dio che creava gli uomini e gli animali della terra. Diversamente dagli uomini e dagli animali di questo mondo, essi erano destinati a rimanere nell’Aldilà o a venire sulla terra soltanto come invisibili o per qualche fugace apparizione, come i centauri, le sirene, le arpie ed altri animali favolosi. La loro deformità li accomuna ai Titani ed agli irlandesi Fomori (lett. “Sotto-il-mare”). Che essi fossero ritenuti abitatori dell’Altromondo si deduce dalla loro associazione con le “capanne” e con gli esseri “incompleti”, in particolare con i “Senza-Gambe”. Nella didascalia della composizione contenente il presunto “grande trampoliere” Marro (1932, p. 333) annotò anche la presenza di “due asini di cui quello carico spinto dall’asinaro”. Dubito che la scena sia stata rettamente percepita. Mi sembra più probabile che




l'antropomorfo – qui rappresentazione del grande dio Creatore-Distruttore – si accinga all'accoppiamento con un equino. Una composizione sulla Roccia N° 60 di Coren del Valento ritrae il dio “Tre-Dita” – equivalente al “Tre-punte” ed al Tricefalo indoeuropeo – che si accoppia con una cavalla (Fig. 4). Dalle tre dita alzate si alza un *fūmus*, denotato da tanti puntini leggeri, che simbolizza l'aura fecondante. Se si ricorda che la dea gallesse *Rhiannon* assume anche l'aspetto di una cavalla e che la sorte di suo figlio è strettamente legata a quella dei puledri, o se si ricordano certi amori di Poseidon in forma equina, la scena di Coren del Valento rientra nella logica del mito. Amori equini caratterizzano anche *Saranyū* “Svelta, Celere”, figlia del dio Artefice e Creatore indiano *Tvaṣṭr* e sposa di *Vivasvat* (il Sole). Da questi amori equini nascono i gemelli *Aśvin* (da *aśva* “cavallo”) che per certi aspetti richiamano non solo i Dioscuri, ma anche la coppia dei duellanti camuni. Essi si chiamano anche *Nāsatya* per ricordare che la madre, mutatasi in cavalla, diventò pregna per avere annusato il seme del marito, anch'egli in forma equina. Questa fecondazione per via aerea è molto importante anche per comprendere varie composizioni camune che non possono essere discusse ora. Anati (1982, 301, fig. 317), presenta la composizione, da lui datata all'Antica Età del Ferro (850-700 a. C.), come “scena di sodomia con accanto un nodo di corda, simbolo di unione e di alleanza”. In effetti, poco sopra il “Tre-Dita” e l'equino c'è uno strano disegno che dà effettivamente l'idea di unione; ma la presenza di spigoli acuti mi lascia perplesso sulla interpretazione che sia un nodo di “corda”. A mio avviso il presunto nodo è l'unione di due falli disposti a V reclinato con due asce di cui gli estremi dei manici sono congiunti da un arco: ciò qualificherebbe il dio come datore di vita (falli) e di morte (asce) e custode della indissolubilità del doppio principio.

Mi sembrano evidenti le analogie della scena di Coren del Valento con quella di Kallsängen (Bohuslän, Svezia), dove un antropomorfo alato sta per accoppiarsi con una cavalla. La scena comprende anche un Uomo-Duplicato alato (doppio principio rigeneratore), una “barca della rigenerazione” con le anime ed un'altra vuota (“barca della morte” che trasporta l'anima del defunto nell'Altromondo), alcuni “incompleti” e (fuori della Fig. 5) altri equini, coppelle (= “marchi di fecondità”) ed antropomorfi alati.




Ancor più significativa, per l'interpretazione generale, è una delle composizioni della grande roccia 24 di Pià d'Ort (Fig. 6), dove fra il Fecondatore con le mani alzate (che alludono al potere fecondante) ed il posteriore della cavalla sono frapposte quelle che sembrano due figure antropomorfe di statura diversa (presumo siano femminili), una dietro l'altra, che volgono le terga al Fecondatore. Sono propenso a ritenere che si tratti di madre e figlia infera (Cerere e Proserpina-Flora in una *interpretatio latina*), entrambe soggette ad accoppiarsi con il dio ambivalente. L'equino che sta davanti richiama la natura cavallina di almeno una delle due, natura che la assimila anche alla celtica *Epona* “quella dei cavalli”. Purtroppo l'incisione presenta vari problemi: le due figure umane sono parzialmente sovrapposte e la testa di quella più alta interferisce con la zampa di uno strano animale disegnato immediatamente sopra: non escluderei che esso fosse una sorta di centauro avente un corpo umano (gambe comprese) attaccato ad un corpo animalesco dotato di altre quattro zampe. Appena sopra, si nota un “incompleto” schematico  che in altre composizioni è disegnato sul prolungamento del braccio sinistro del dio Distruttore-Creatore e che più in generale simbolizza l'*alter ego* mortifero del grande dio ambivalente. Qui l'“incompleto” (distruttore) fa da *pendant* al dio itifallico con le mani alzate (creatore di vita).


Analogamente, è da supporre che il dio armato di scudo e spada sia il dio redentore (figlio del Distruttore-Creatore e della dea ippica assimilabile a *Epona*-*Rhiannon*), pronto a cogliere i germi o anime prodotti nell'accoppiamento ed a sottrarli per poterli portare in questo mondo. Al di sopra dell'“incompleto” schematico  è rappresentata una cavalla (forse la dea a cui, nella scena sottostante, il dio Fecondatore si accoppia): dal suo posteriore escono le aure fecondanti che si spargono sull'“incompleto” e poi sulle figure sottostanti. Anche il dio redentore ha una doppia natura. Essa è spesso denotata dal capro o dall'ariete che, come ogni animale cornuto, allude al doppio principio. In varie rappresentazioni celtiche, alpine e scandinave il dio bicorne è associato al dio redentore in quanto, seppure contenga il principio di morte, è indispensabile alla fecondazione. In Fig. 6 è probabile che il capro “incompleto” e raffigurato verticalmente (posizione tipica degli animali inferi) sia in relazione con il dio redentore (quello con lo scudo e la spada) incumbente sul Fecondatore e ne rappresenti il Gemello infernale in forma animale. La grande orma di piede (che sembra avere sei dita!) allude alla funzione psicopompica del dio redentore.

Tornando a *Temala*, occorre notare un altro simbolo che sulla Roccia delle Iscrizioni lo concerne: sotto il “sigma ad alberello” della scritta *temalas* c'è il simbolo : le comparazioni mi inducono a ritenerlo un equivalente della doppia scure e delle frequenti coppie di asce con i manici paralleli e le lame disposte una verso l'alto o verso destra e l'altra verso il basso o verso sinistra: l'una costruisce e dà vita, l'altra distrugge e dà morte come il grande martello del *Dagda* che con un estremo del massello uccide e con l'altro risuscita.



### *Enoθina*

Il nome *enoθina* contiene un suffisso derivativo *-na* molto comune in etrusco (dove si trova in aggettivi, sostantivi, appellativi e soprattutto nei gentilizi) e ben attestato anche in retico ed in venetico, oltretutto in latino. Lo stesso suffisso si trova in cam. *elt-na-s* (obliquo; 2 casi). Un lemma *enoθi-* richiama il celtico *\*anē-ti-* di mcymr. *eneit* “anima” (*\*enē- < \*anē- < \*h<sub>2</sub>enh<sub>1</sub>-*). Il passaggio *e- < a-* iniziale avviene anche in *enesau* ed *enes* (che hanno la stessa radice di *enoθina*), in *eltna-s* (obliquo) “alla Nutrice, Accrescitrice” (da *\*h<sub>2</sub>el-* “nutrire, allevare”: vedi sopra), in *Eulu* (da *ie. \*aw(e)- / \*h<sub>2</sub>weh<sub>1</sub>-* “soffiare, spirare” (Pokorny, 1959, pp. 81-82, LIV, p. 287) ed in *emunke* (< radice *\*am-* “insieme, compagnia, parità” di etr. *ame, amuke, amce*, lat. *amussis, amuletum, amor* ecc., Zavaroni, 2001b). Quindi *Enoθina* è interpretabile come “quello dell’anima, soffio, vento”. Sotto *enoθinas* è disegnato un cavaliere armato di scudo e sotto il cavaliere c’è il simbolo  che, come  (già presente nelle stele ucraine dell’età del Bronzo, III millennio a.C.) o  (presente nei petroglifi alpini e scandinavi) è uno dei simboli del potere fecondante.

Dietro il cavaliere (cioè a sinistra) si vedono due cavalli senza cavaliere, disegnati uno sotto l’altro; ma quello che sta sopra è inciso molto superficialmente: forse doveva apparire come un cavallo-fantasma o un cavallo infero. Davanti al cavaliere stanno due guerrieri caudati: ciascuno armato di scudo e di spada (dalla punta di una delle spade sembra levarsi verso l’alto una linea serpentiforme il cui scopo iconico è difficile da stabilire). I cavalli scossi sono probabilmente in relazione con i due guerrieri la cui coda (così interpreto l’appendice posteriore che altri ipotizzano essere il fodero di una spada) sarebbe un residuo di animalità ed un indice di potere fecondante, come le code dei sileni e dei fauni nelle figurazioni greche ed etrusche. Un altro cavaliere è diretto verso di loro. Sfortunatamente gli oggetti che egli porta sul suo cavallo non sono chiaramente identificabili: forse il cavaliere ha una falce o un’ascia (simbolo di morte) in una mano, mentre una cosiddetta “paletta” (nome infelice del simbolo  che simbolizza il doppio potere di vita e di morte) sembra appoggiata sul posteriore del cavallo. Se così fosse, il dio sarebbe ambivalente; ma è arduo stabilire in quale rapporto stia con i due guerrieri caudati.

### *aθnens*

Più a destra sono rappresentati altri due armati: uno regge una lancia con la punta rivolta verso il basso (come avviene in varie composizioni della Grande Roccia di Naquane) ed ha lo scudo ovale; l’altro ha uno scudo rettangolare e brandisce una mazza o forse un’ascia. Entrambi hanno la coda (sebbene per uno dei due essa possa sembrare attaccata troppo in alto). È possibile che siano gli stessi personaggi armati della scena precedente, incisi in un momento diverso o da un’altra mano (la rappresentazione delle gambe accenna ad un movimento che manca negli altri due, certamente più “statici”). Sotto questa coppia di armati, che probabilmente stanno ingaggiando un duello fra loro, ci sono due segni. Uno sembra il contorno di un’orma (male tratteggiata nel tacco); l’altro è un’orma intenzionalmente incompiuta. Tale incompiutezza o manchevolezza è un simbolo di qualità infera. Siccome l’orma è il simbolo del dio-eroe psicopompo redentore di anime, l’orma incompiuta potrebbe alludere al suo Gemello “manchevole, cattivo”. Più a sinistra c’è una scritta sinistrorsa che potrebbe riferirsi sia ai duellanti sia all’orma ed all’orma incompiuta: si legge agevolmente *aθnens*. La scritta è preceduta da una figura scalfita molto leggermente. Essa richiama lo zeugma che a Sparta simbolizzava i Gemelli ed era costituito da due barre parallele congiunte da una o due traverse oppure da due anfore attorno a cui si attorcigliavano due serpenti. Qui, invece abbiamo due serpentiformi che si levano dagli spigoli di uno zeugma trapezoidale. In Valcamonica i simboli equivalenti allo zeugma, che esprime l’indissolubilità del vincolo che unisce i Gemelli divini, sono numerosi (più espliciti sono i casi in cui la coppia è unita da una linea raffigurante una corda), ma molto più spesso i Gemelli appaiono semplicemente come duellanti: i “duellanti” sono uno dei temi più frequenti delle istoriazioni camune. Per analogia con gli altri termini, *aθnens* sembra il caso obliquo (genitivo-dativo) di *\*aθnen* o anche di un nominativo *aθnū* (cfr. lat. *homō < \*homen-*). Purtroppo gli scarsi dati desumibili sulla morfologia del camuno non permettono di escludere altre ipotesi (ad esempio quella di un nominativo plurale: cfr. umbr. *humuns* = lat. *homines* o la terminazione got. *-ōn-s* ecc.). Il *cognomen* etrusco *aθnu*, largamente attestato, è interpretabile grazie alla convergenza semantica fra *cognomina* e *gentilicia*: si può dimostrare che etr. *aθnu* riflette un *ie. \*yet-uno-s* ed ha la radice di gallico *Ad-iatunnus, Iantu-maros, Ad-ietu-marus*, air. *ēt* “zeal, yearning” etc., cioè *\*yet-* “aspirare a, desiderare, cercare di raggiungere, investigare, essere zelante” ecc.

Assegnando ad *\*aθnen-* la stessa radice, il suo significato converge con quello di *munθau* nella scritta *munθau / pesaβais* che si riferisce inequivocabilmente ad una coppia di duellanti, raffigurata due volte presso l’iscrizione, sulla Roccia n. 6 di Foppe di Nadro. La comparazione con i duellanti della Roccia delle




Iscrizioni è indicativa. Davanti alla scritta *munθau / þesapais* troviamo di nuovo uno zeugma che allude al vincolo della coppia gemellare. Un altro zeugma congiunge chiaramente la coppia dei due pugili raffigurati a destra (vedi la chiara Fig. 351, in Anati 1982), i quali hanno un piede sovrapposto ciascuno ad una delle barre. I loro gomiti si toccano, mentre un'altra linea li unisce all'altezza dei fianchi. La loro testa è raggiata. Ritengo che i raggi, come le aste che protrudono dai fianchi di altri duellanti, dai tetti delle "costruzioni" e dalle "barche della rigenerazione" scandinave e cicladiche, simbolizzino le anime riportate alla luce. Come Eros ed Anteros che in alcuni dipinti greci si contendono l'albero della vita (che poi diventa un ramo di palma stilizzato) o combattono con i galli che alludono alla rinascita dell'anima, anche i duellanti camuni rappresentano il doppio principio che su questa terra dà luogo al bene ed al male, alla forza vitale ed alla forza distruttiva. I duellanti raffigurati proprio sotto la scritta *munθau / þesapais* non hanno lo stesso aspetto: soltanto uno, quello di destra, ha un elmo raggiato. Forse anch'esso indica che il dio riscatta le anime combattendo contro il rivale, la natura infera del quale potrebbe essere denotata dalla forma non chiaramente definibile che sta davanti ai due combattenti: si tratta forse di un "incompiuto" senza testa, con le braccia alzate ed i fianchi eccezionalmente tondeggianti. Dalla punta della spada del dio con l'elmo parte orizzontalmente quella che sembra una scure; se così fosse, essa simbolizzerebbe un fulmine (dunque, anche la serpentina che esce dalla spada del duellante di Cimbergo su menzionato potrebbe simbolizzare il fulmine), arma tipica di un dio salvatore (anche l'antico Giove era un salvatore di anime).

Si può notare che il guerriero di destra nella coppia di sinistra e quello di sinistra nella coppia di destra sono connessi da più linee. Inoltre, essi sono dotati del fallo che invece manca nei loro antagonisti. Sotto il fallo, fra le gambe di uno e sotto le gambe dell'altro, c'è una coppella ("marchio di fecondità"). Sulle teste della coppia di destra appare un simbolo molto semplice per denotare il "retto, buono" e lo "storto, malvagio": esso è formato da un breve tratto diritto e da uno ricurvo.

*Munθau* è comparabile con got. *mundōn* "aspirare a, sforzarsi per", anord. *munda* "zielen, streben", aat. *muntar* "eifrig, munter" ecc. Dunque, *munθau* esprime un'area semantica simile a quella di \**aθnen-*. Quanto a *þesapais*, il confronto più immediato è con l'etr. arcaico *θesaθei* "Luminosa, Lucente", nome di una dea della luce e delle nascite raffigurata sull'oenochoe di Tragliatella (Zavaroni, 1996, pp. 319-321). Siccome l'andamento delle due scritte è bustrofedico, *munθau / þesapais* forma certamente un sintagma: *þesapais* può essere il genitivo sing. di *þesapai*. Se *munθau* fosse un sostantivo astratto ("*studium*, attività prediletta, gara"), allora la didascalia reciterebbe: "la gara di Luminoso". Quindi nella Roccia delle Iscrizioni di Cimbergo \**aθnens* denoterebbe il "Gareggiante, Contendente". Una linea verticale parte dal sigma verso il duellante armato di lancia: a lui potrebbe essere riferito l'epiteto. Nello stesso tempo il sigma sembra un antropomorfo fallico (ma senza testa) armato di lancia.

La gamma semantica che attribuisco ad *aθnens* ed a *munθau* sembra confermata anche da una composizione sulla Roccia 6-B di Seradina: qui, sopra due duellanti, si leggono le scritte destrorse *su<sup>3</sup>kaþ* e *zeriau* (*u<sup>3</sup>* denota un suono fra /o/ ed /u/). *Zeriau* ha la base \**zer-* < ie. \**ster-* "rigido, fermo, saldo, strenuo, duro", e anche "sterile, infruttuoso". Tale base è attestata in etrusco ed in retico. In mancanza di altre associazioni iconografiche, è problematico stabilire il senso esatto di *zeriau*. Per *su<sup>3</sup>kaþ* la radice più idonea al contesto è ie. \**seh<sub>2</sub>g<sup>h</sup>-* > \**sāg-* "*sāgīre*; contendere, attaccare": cfr. got. *sōkns* "Untersuchung, Streitfrage", *sakan*, *sōk* "sich streiten, zanken", aing. *sōcn* "Untersuchung, Angriff", *sacu* "Rechtshandel, Verfolgung, Streit" ecc. I termini germanici giustificano una interpretazione di *su<sup>3</sup>kaþ* quale "contendente", mentre lat. *sagiō* esprime "*acute sentire, investigare*".

I duellanti, armati l'uno di scudo e di lancia, l'altro di scudo e di clava, sono replicati immediatamente sotto. Ma dietro quello con la clava c'è l'"incompleto" schematico  che allude alla sua natura mortifera, mentre una coppella (marchio del potere fecondante) affiancata alla testa dell'"incompleto" denota la funzione fecondatrice. Quindi il dio con la clava è una divinità ambivalente come il *Dagda*.

## Bibliografia

ANATI E.

1982 *I Camuni. Alle radici della civiltà europea*, Milano (Jaca Book).

DE VRIES J.

1977 *Altnordisches Etymologisches Wörterbuch*, Leiden 2. Auflage (E. J. Brill).

FOSSATI A.

1991 L'età del Ferro nelle incisioni rupestri della Valcamonica, *Immagini di una aristocrazia dell'Età del Ferro nell'arte rupestre camuna*, 11-71. Milano (Comune di Milano Settore Cultura e Spettacolo).

FREDSJÖ Å.

1975 *Hällristningar BOTTNA socken*, Göteborg (Fornminnesföreningen i Göteborg).





KERÉNYI, K.

1962 *Gli dei e gli eroi della Grecia*, I, Milano (Il Saggiatore: trad. ital. di *Die Mythologie der Griechen*, Zürich 1951 (Rhein-Verlag A. G.)).

LIV

2001 *Lexicon der Indogermanischen Verben. Die wurzeln und ihre primärstambildungen*. Unter Leitung von RIX H. Zweite Auflage bearbeitet von KÜMMEL M. und RIX H, Wiesbaden (Ludwig Reichert Verlag).

MANCINI A.

1980 Le iscrizioni della Valcamonica, *Studi Urbinati di Storia, Filosofia e Letteratura*, Supplem. linguistico 2/1, pp. 75-166

MARRO G.

1932 Alcuni nuovi elementi del grandioso monumento paleontologico di Valcamonica, *Atti della Soc. Ital. per il Progresso delle Scienze*, pp. 328-341.

1936 La roccia delle iscrizioni di Cimbergo, *Rivista di Antropologia XXXI* (1935-36), pp. 1-36.

POKORNY J.

1959 *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*. 1. Band. Bern-Munich (Francke Verlag).

PRIULI A.

1993 *I graffiti rupestri di Piancogno. Le incisioni di età celtica e romana in Valle Camonica*, Dario Boario Terme (Soc. Ed. Vallecamonica).

PROSDOCIMI A. L.

1965 Per una edizione delle iscrizioni della Val Camonica, *Studi Etruschi XXXIII*, pp. 575-599.

SANSONI U. – GAVALDO S.

1995 *L'arte rupestre del Pià d'Ort La vicenda di un santuario preistorico alpino*, Capo di Ponte (Edizioni del Centro).

TIBILETTI BRUNO M.G.

1990 Nuove iscrizioni camune, *Quaderni camuni* 49-50, pp. 29-171.

ZAVARONI A.

1996 *I documenti etruschi*, Padova (Sherpa).

2001 L'alfabeto camuno, *Studi Trentini di Scienze Storiche LXXX*, 4, pp. 715-743.

2001b Le parole etrusche *ame*, *amce* e la revisione di *ie. \*yem-* 'paaren', *Emerita* 69, 2, pp. 281-306.

2004a The Camunic Inscriptions: a Phonological Framework, *General Linguistics* (in stampa).

2004b Teonimi e figure divine sulla Roccia 50 di Naquane (Valcamonica), *Ollodagos XVIII* (in stampa).

2004c L'iscrizione camuna di Dos del Curú, in *Die Sprache* (prossimo).

2004d *The Inscription on the Castaneda Schnabelkanne in the light of the Camunic alphabet*, *Ollodagos XVIII* (in stampa).

ZAZOFF P.

1968 *Etruskische Skarabäen*, Mainz.

### Figure

Fig. 1. Roccia delle Iscrizioni, Cimbergo.

Fig. 2. Roccia delle Iscrizioni, Cimbergo: *temalas*.

Fig. 3. (da Marro 1932, p. 333).

Fig. 4. – Roccia 60 a Coren del Valento

(da Anati 1982, Fig. 317)

Fig. 5. – Roccia di Kallsängen (Bohuslän)

(da Fredsjö 1975, n° 329)

Fig. 6. Pià d'Ort Roccia R. 24 A (da Sansoni - Gavaldo, 1995, p. 108).



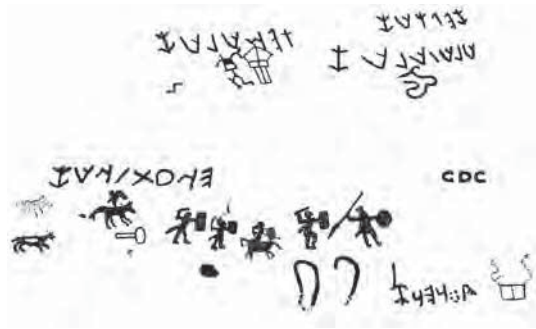


Fig. 1



Fig. 2

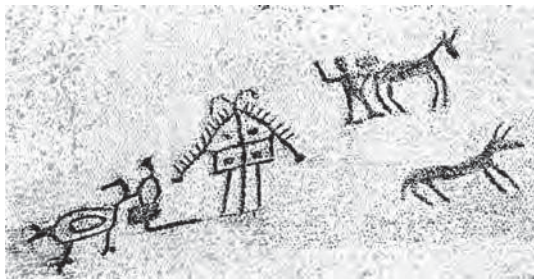


Fig. 3



Fig. 4

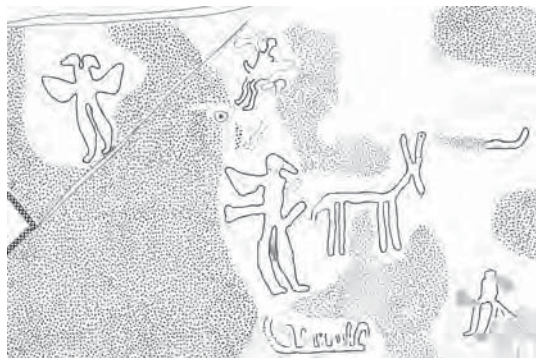


Fig. 5



Fig. 6



# The mythology of the magdalenian hunters

Christian ZÜCHNER

## Summary

In his famous book *The roots of civilisation* (New York, 1970) Alexander Marshack analysed some pieces of art mobilier that combine animals and plants of different habitats on small bone surfaces. They are intended in fact as real compositions. Marshack argued that the different elements come together only at a given time: during the spring or early summer when life starts again after the winter period. He considers these elements as “time factored”, i.e. they imply a calendar message.

His very stimulating ideas in prehistoric research did not cause the resonance they deserved. They are not necessarily correct in detail, but they point out clearly that the pictures of animals and plants symbolise ideas which go far beyond the real, visible world – in the same way as the dove, sheep, snake, lion etc. do in modern mythologies. These few, individual pieces of art mobilier allow an insight into the meaning of Palaeolithic art, although they are statistically irrelevant. Hunting, fertility magic, shamanism, Leroi-Gourhan’s theories etc. result as one-dimensional interpretations far away from the complex thinking of Magdalenian people. We may assume that the portable art and the rock art of the Magdalenian are inseparable parts of a complex system of myths and religions as in later cultures. The study of these few “atypical” objects allow a much better insight into the meaning of cave art than statistical and theoretical studies, which do not include art mobilier into consideration.

